

# ECOS DE 1922

MODERNISMO NO CINEMA BRASILEIRO



---

---

A REVISTA DE  
ANTROPOFAGIA

PEDE A' GENTE NOVA DAQUI E  
DE FORA:

COLABORAÇÃO (PROSA,  
POESIA, DESENHO)  
ENDEREÇOS (ESCRITORES,  
LIVRARIAS, JORNALS,  
REVISTAS, ASSOCIAÇÕES  
LITERARIAS).

---

---



**Empreza Graphica Ltda.**

Livros, Revistas  
Edições de luxo  
serviços  
commerciaes

Rua Sto. Antonio, 17  
Teleph. 2-6560  
S. PAULO

---

---

**ANTROPOFAGIA SÓ. NÃO.  
ORNITOFAGIA TAMBEM.**

A antropafagia venceu.  
Não ha restaurante que se prese que não faça  
figurar em seu menu a saborosa carne humana.  
O Matadouro Academia de Letras está deserto.  
Os academicos foram quasi todos devorados.  
E, para não haver falta de comida, arranjemy  
um succedaneo á carne humana.  
Que seja, por exemplo, a ornitofagia.  
E a comida, que vinha pulando, virá voando.  
Vamos comer esse sabiá que canta nas palmeiras...  
Vamos comer as pombas do pombal...  
Vamos comer "Albatroz, Albatroz, aguia do  
oceanoo..."

E viva a ornitofagia.  
Sabia, pomba, jurity, albatroz e tudo mais, só para  
comida.  
Para vôar ha o aeroplano...  
E para rei do oceano, chega Lindenberg, até o dia  
em que seja devorado tambem.

JÓAO DO PRESENTE

---

**S. O. S.**

A REVISTA DA ANTROPOFAGIA já tem para publicar em  
seus próximos números nada mais nada menos do que 37  
poesias: não possui um único trechinho em prosa.

Ela dirige assim aos novos do Brasil este radiograma des-  
esperado: :

S. O. S. SOCORRO. ESTAMOS NAUFRAGANDO NO AMA-  
ZONAS DA POESIA. MANDEM URGENTE PROSA SALVADORA.

A. DE A. M.  
R. B.

---

---

**"Ya só Pindorama Kotí, itamarána  
po anhantin, yararama ae recê"**

(grito de guerra dos tupis para a conquista do Brasil)

Ministério do Turismo apresenta  
Banco do Brasil apresenta e patrocina

# ECOS DIE 1922

**MODERNISMO NO CINEMA BRASILEIRO**

**CCBB SÃO PAULO**

9 de fevereiro a 7 de março de 2022

**CCBB RIO DE JANEIRO**

10 de março a 11 de abril de 2022

**CCBB BRASÍLIA**

19 de abril a 8 de maio de 2022



Banco do Brasil apresenta **Ecos de 1922 – Modernismo no Cinema Brasileiro**. A mostra aborda o centenário da Semana de Arte Moderna de forma atual, trazendo um pensamento crítico sobre seu legado na cultura e em especial no cinema brasileiro.

Desenvolvendo o tema de forma ampla, já que não há um cinema modernista propriamente dito, a seleção de filmes reúne títulos que trazem de forma mais explícita as influências do período, ficções e documentários sobre personagens ligados à Semana de 22, além de filmes que atualizam a seu tempo o projeto estético, as temáticas e o ímpeto modernista.

Com esta mostra, o Banco do Brasil concede ao público acesso à história do audiovisual brasileiro e reafirma seu compromisso de promoção da arte e cultura.

**CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL**

# POR ONDE ANDA 1922? IMAGENS E PALAVRAS EM MOVIMENTO

*O século contemporâneo do cinema, do telégrafo sem fio,  
das travessias aéreas intercontinentais exige uma maneira nova de  
expressão estética – talvez ainda eivada de absurdos aparentes, chocantes,  
rascante, brutal portadora de germens esplêndidos para uma primavera.*

**Oswald de Andrade**

*Que já tenhamos inclusive ultrapassado 1922, ainda mais o reafirma  
como movimento de vanguarda: foi tão absorvido e incorporado que se  
superou, o que é característica de vanguarda, e se a 1922 nos referimos  
historicamente, na realidade ainda somos resultado dele.*

**Clarice Lispector**

*Tô estudando pra saber ignorar  
Eu tô aqui comendo para vomitar  
Eu tô te explicando  
Pra te confundir  
Eu tô te confundindo  
Pra te esclarecer*

**Tom Zé e Elton Medeiros**



Semana de Arte Moderna aconteceu em São Paulo entre 13 e 17 de fevereiro de 1922, ano que marcou as festas do Centenário da Independência do Brasil realizadas pelo governo Epitácio Pessoa. A Semana e o Centenário eram eventos opostos: de um lado, uma celebração crítica e, do outro, uma efeméride patriótica e ufanista. Um pequeno grupo de jovens se notabilizou no Theatro Municipal de São Paulo e incluía figuras de proa que se tornariam centrais para os debates sobre arte e cultura nas décadas seguintes, bem representadas pelo chamado grupo dos cinco: Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Menotti del Picchia, Mário de Andrade e Oswald de Andrade.

Ligado não apenas ao campo da literatura, mas também à música e à escultura, por exemplo, esse grupo, formado após as duras críticas de Monteiro Lobato às inovações plásticas apresentadas na exposição de Anita Malfatti em 1917, se opunha ao passadismo e ao academicismo dominantes, constituindo, num projeto coletivo, a sensibilidade modernista que se desenhava para além dos trópicos. Foi nessa toada que artistas e intelectuais se voltaram para a crítica dos cânones, contra a chamada “arte pura” e a poesia metrificada, manifestando-se a favor da arte propriamente brasileira e incorporando os procedimentos e debates das vanguardas europeias. Podemos dizer que, de lá para cá, o evento se estabeleceu no nosso imaginário coletivo como o ponto de virada e renovação das artes, do pensamento sobre o Brasil e da busca de uma identidade brasileira.

O título da mostra **Ecos de 1922 - Modernismo no Cinema Brasileiro** poderia confundir o espectador ao dar a entender que há uma presença declarada e manifesta do

cinema no modernismo dos anos 1920. No entanto, é importante frisar de início que o cinema enquanto expressão artística não fez parte da Semana. Aliás, pelo menos até a Semana de 22, não havia indícios de que seus participantes – salvo Mário de Andrade e Menotti del Picchia – tivessem interesse especial pelo cinema contemporâneo produzido no Brasil. Este padrão se repetiria ainda na chamada ‘segunda geração modernista’, agrupada na revista *Clima*, entre 1941 e 1944. Foi somente alguns anos depois que esses pensadores acolheram com simpatia os filmes produzidos pela Vera Cruz, ainda que suas produções não guardassem vínculos diretos com o modernismo.

Mais do que o legado direto deixado pelos intelectuais e artistas ligados à Semana, a mostra **Ecos de 1922** pretende sondar as mínimas e as máximas reverberações da atitude modernista no cinema – este que talvez seja o maior símbolo da modernidade. Até o surgimento do movimento do Cinema Novo, houve apenas algumas manifestações isoladas do tema da modernidade (sem associação com o Modernismo), em filmes como *São Paulo, a symphonia da metrópole*, de 1929, e *Limite*, exibido pela primeira vez em 1931. Talvez o maior impasse de uma mostra de cinema que investiga esses ecos seja justamente a consciência de que não houve modernismo *per se* no cinema. Não há um cinema contemporâneo a 1922 feito nos moldes modernistas ou que se reivindique como tal. Mas o que a princípio pareceria o calcanhar de aquiles do trabalho da curadoria, talvez seja justamente seu maior trunfo: a possibilidade de abordar o tema de forma múltipla. Sem a pretensão de esgotar o tema, **Ecos de 1922** lança questionamentos, abre frentes, dispara provocações. Neste recorte, o modernismo se

torna chave de leitura da história do cinema brasileiro, pois se não tivemos realizadores diretamente ligados à vanguarda de 1922, observamos claramente os reflexos do movimento e de seus autores na produção cinematográfica nacional.

Não só a Semana de Arte ocorrida em São Paulo, como também a década de 1920 como um todo trouxeram um anseio pela modernidade. É preciso, portanto, enfatizar a pluralidade de modernismos de que falamos. É a partir dessa pluralidade que estamos pensando os ecos de 1922 no cinema nacional. Assistimos a modernismos pipocando fora da metrópole paulistana. Para citar apenas alguns nomes e movimentos mais conhecidos, Lima Barreto, Pixinguinha e os Oito Batutas, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, o Movimento Verde, Vicente do Rêgo Monteiro, Cícero Dias, são exemplos de produções fundamentais, exemplos da pluralidade de modernismos vistos no Rio de Janeiro, Minas Gerais, Pernambuco. E, apesar de termos a Semana de Arte Moderna e os anos 20 como marco inicial e norteador da mostra, avançar diante das expressões artísticas e cinematográficas das décadas seguintes nos ajuda a entender de que maneira essas outras gerações, em outras linguagens, fizeram suas leituras, genealogias e apropriações do modernismo. Nossa proposta é pensar não apenas como o modernismo influenciou e, de certo modo, avalizou a produção artística brasileira no século XX, mas também como os cineastas criaram, ao seu modo, seu próprio mito do modernismo e se inseriram nele.

Em meio a longas, médias e curtas-metragens, num vasto recorte geográfico, temporal e conceitual, que vai de 1922 a 2021, de Roraima ao Paraná, os filmes escolhidos são atravessados pelo pensamento de intelectuais paulistas, como

Oswald de Andrade e Mário de Andrade, mas também pelo de intelectuais e artistas indígenas contemporâneos, como Jaider Esbell e Denilson Baniwa.

Nesta mostra, os ecos cinematográficos dos modernismos são encontrados em diversas adaptações literárias e em cinebiografias de artistas modernistas, mas, acima de tudo, em produções que revelam uma ligação conceitual e uma vontade de experimentar novas formas, de romper com a tradição conservadora e colonial, de achar outras maneiras de pensar o Brasil. Voltar a 1922 em 2022 permite esmiuçar as linhas de força que marcaram um determinado período e perceber que sua relação com o presente não cessou, porque ali, nestes filmes, existe uma fissura em relação ao próprio tempo. Rever os filmes apresentados nesta mostra nos permite acessar os sintomas contidos nessas imagens do passado e dar a elas uma nova inteligibilidade, perturbando nosso presente e projetando novos futuros.

Clássicos indiscutíveis do cinema brasileiro, como *Limite* (Mário Peixoto, 1931), *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), *Como era gostoso meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1971), *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974), *Ladrões de cinema* (Fernando Coni Campos, 1977), *Mato eles?* (Sergio Bianchi, 1983) e *Tudo é Brasil* (Rogério Sganzerla, 1997), ou ainda os curtas de Humberto Mauro serão tangenciados por outros filmes menos conhecidos do grande público, como *Orgia ou O homem que deu cria* (João Silvério Trevisan, 1970), *Mangue-bangue*, (Neville de Almeida, 1971), *A\$untina das Américas* (Luiz Rosemberg, 1976) e *Um filme 100% brasileiro* (José Sette, 1985). É também o caso dos curtas *O ataque das araras* (Jairo Ferreira, 1969), *Bárbaro e nosso*

– *Imagens para Oswald de Andrade* (Márcio Souza, 1969), *Herói póstumo da província* (Rudá de Andrade, 1973), *Alma no olho* (Zózimo Bulbul, 1974), *Há terra!* (Ana Vaz, 2016) e *Apiyemiyekí?* (Ana Vaz, 2019).

Apresentamos, ainda, uma seleção de filmes “oswaldianos” de Rogério Sganzerla e de Júlio Bressane, como *Sem essa*, *Aranha* (Rogério Sganzerla, 1978), *Tabu* (Júlio Bressane, 1982), *Miramar* (Júlio Bressane, 1997) e *Tudo é Brasil* (Rogério Sganzerla, 1997), além dos curtas *Perigo Negro* (Rogério Sganzerla, 1992), *Quem seria o feliz conviva de Isadora Duncan?* (Júlio Bressane, 1992) e *Uma noite com Oswald* (Inácio Zatz e Ricardo Dias, 1992).

Figura central na relação entre o modernismo e o cinema brasileiro, Joaquim Pedro de Andrade também terá destaque especial na mostra. Além da exibição dos longas *Macunaíma* (1969) e *O homem do pau-brasil* (1980) e dos curtas *O mestre de Apipucos* (1959) e *O poeta do Castelo* (1959) – filmes dedicados à obra e às ideias de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Gilberto Freyre e Manuel Bandeira, respectivamente – teremos, ainda, a exibição do média-metragem *O Aleijadinho* (1978) e um debate sobre sua obra e sua relação familiar e afetiva com os modernistas.

Por fim, contaremos com uma seleção de filmes contemporâneos, entre curtas, médias e longas, documentários e ficção, que abordam temáticas anunciadas pela produção modernista a partir de outros vieses: indígena, negro e periférico. *Branco sai, preto fica* (Adirley Queirós, 2012), *Grin* (Isael Maxakali Rolney Freitas e Sueli Maxakali, 2016), *Travessia* (Safira Moreira, 2017), *Por onde anda Makunaíma?* (Rodrigo Séllos, 2020) e *Nūhū Yāg Mū Yōg Hām: essa terra é nossa!* (Carolina Canguçu, Isael Maxakali,

Roberto Romero e Sueli Maxakali, 2020) serão acompanhados por uma seleção de “filmes de Internet”, disponíveis nas mídias sociais e no site do evento.

A identidade visual da mostra é toda baseada na obra *Ficções coloniais (ou finjam que não estou aqui)*, de Denilson Baniwa. Concebida em 2021, essa série de colagens pode ser vista em sua integralidade nas páginas deste catálogo, acompanhada também de um texto do autor. Com esta obra, Baniwa ensaia um direito de resposta ao imaginário indígena forjado por fotógrafos e cineastas brancos ao longo da história. Por meio da colagem, Denilson também forja sua visão de Brasil através do encontro dos clássicos do cinema hollywoodiano com a fotografia etnográfica.

Em nosso livro-catálogo, procuramos aproximar textos heterogêneos ao redor da Semana de 22 e de suas reverberações nos séculos XX e XXI. A publicação reúne, sem distinção qualitativa ou editorial, textos de época com outros mais contemporâneos acerca dos diversos desdobramentos do modernismo, e conta com textos inéditos de Ruy Gardnier, Lorraine Mendes, Marília Rothier e Aline Leal, Tainá Cavalieri, Mateus Sanches e Juliano Gomes; com textos reeditados de Jaider Esbell, Denilson Baniwa, Paulo Antonio Paranaguá, Pedro Duarte, Julierme Morais, Glauber Rocha e Paulo Emílio Salles Gomes; com os Manifestos *Pau-Brasil* e *Antropófago*, de Oswald de Andrade; com a reunião dos artigos de jornal de 1942 que formaram a célebre conferência “O movimento modernista”, de Mário de Andrade; com uma seleção de colagens vindas de revistas modernistas, como a *Klaxon* e a de *Antropofagia*; além de poemas de Alexia Carpilovsky, Lucas van Hombreeck, Maria Clara Parente e de um ensaio visual de Rachel Pires.

O catálogo se divide em três partes. A fim de garantir a ambientação do leitor na discussão sobre o modernismo brasileiro, a primeira parte do catálogo traz textos que pensam diretamente questões ligadas aos personagens ligados à Semana, a suas obras e seus contextos. A segunda parte conta com releituras críticas e um esforço de atualizar o debate dos anos 20 – e das décadas seguintes – nos dias de hoje, pensando seus desdobramentos contemporâneos. Nela, tivemos a preocupação de unir autores iniciantes e consagrados, e de incluir textos de caráter mais experimental ou de intervenção. Tal diversidade de linguagens ecoa as experimentações modernistas, vistas, em especial, nas publicações Klaxon e na Revista de Antropofagia. Já a terceira parte trata do ponto de culminância da mostra e da presente publicação, o centro gravitacional da nossa proposta curatorial: a relação entre o cinema e o modernismo. Quer dizer, pensar os ecos desse modernismo historicamente localizado no começo do século XX nas obras de Joaquim Pedro de Andrade, Glauber Rocha, Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, por exemplo, mas também no cinema contemporâneo, indígena, negro e periférico.

Em 1969, tratando das reverberações do modernismo no teatro da época (após a montagem de *O Rei da vela* por José Celso Martinez Corrêa), Glauber Rocha afirma com veemência que “a antropofagia e seu desenvolvimento são a coisa mais importante hoje na cultura brasileira”. Indo um pouco além, podemos dizer que, dentre os brasileiros, o sentimento de pertencimento cultural floresceu junto à nossa cinematografia que, não raro, devora as mais diversas referências e influências. Mais de meio século depois dessa fala de Glauber e exatos 100 anos após a Semana de Arte Moderna, será que a

antropofagia e os demais ecos do movimento modernista ainda são potentes para se pensar as culturas brasileiras? Porque entendemos essa questão muito mais como uma provocação do que como um ultimato, esperamos que os filmes e textos aqui reunidos possibilitem ver, rever, pensar e repensar a história da cultura e do cinema brasileiro.

Desejamos a todos, todas e todes excelentes sessões de cinema – e saborosas leituras.

**AÍCHA BARAT**

**DIOGO CAVOUR**

**FEIGA FISZON**

**GABRIEL MARTINS DA SILVA**

# SUMÁRIO

- 17 O MOVIMENTO MODERNISTA  
MÁRIO DE ANDRADE
- 45 MODERNISMO BRASILEIRO:  
MUITO ALÉM DA SEMANA DE  
ARTE MODERNA DE 1922  
JOSÉ LÚCIO DA SILVA MENEZES
- 63 A ALEGRIA DA INFLUÊNCIA: O  
BRASIL MODERNISTA DE 1928  
PEDRO DUARTE
- 83 ECOS DE PAGU  
MARÍLIA ROTHIER CARDOSO E ALINE LEAL FERNANDES  
BARBOSA
- 99 ANTROPOFAGIA E EUGENIA  
TAINÁ CAVALIERI
- 113 VOCÊ PRECISA DESOBEDECER  
ÀS DEIXAS DO YURUGU  
LORRAINE MENDES

- 125 MAKUNAIMA, O MEU AVÔ  
EM MIM!  
JAIDER ESBELL
- 139 FICÇÕES COLONIAIS  
(OU FINJAM QUE NÃO  
ESTOU AQUI)  
DENILSON BANIWA
- 159 MASTIGAÇÃO!  
RACHEL PIRES
- 161 CINEMA NOVO E SUA  
RELAÇÃO COM O  
MODERNISMO LITERÁRIO:  
REFLEXÕES SOBRE  
ASPECTOS SIMILARES  
JULIERME MORAIS
- 185 MACUNAÍMA  
PAULO ANTONIO PARANAGUÁ
- 191 O HOMEM DO PAU-BRASIL  
PAULO ANTONIO PARANAGUÁ

- 197 TROPICALISMO,  
ANTROPOLOGIA, MITO,  
IDEOGRAMA  
GLAUBER ROCHA
- 205 MAURO E DOIS OUTROS  
GRANDES  
PAULO EMÍLIO SALES GOMES
- 215 CINEMANGUEAR  
MATEUS SANCHES DUARTE
- 231 PARA CANNES →  
APRESENTAÇÃO SUCINTA  
DE MANGUE-BANGUE DE  
NEVILLE D'ALMEIDA  
HÉLIO OITICICA
- 235 ROGÉRIO SGANZERLA E  
JÚLIO BRESSANE: O BRASIL  
COM OSWALD DE ANDRADE  
RUY GARDNIER
- 249 O QUE DE 22 HAVIA EM  
GLAUBER ROCHA E NO  
CINEMA NOVO?  
RUY GARDNIER

- 259 NENHUMA FÓRMULA  
PARA A CONTEMPORÂNEA  
EXPRESSION DO MUNDO  
JULIANO GOMES
- 271 NATURALISMO AUTÔMATO  
ALEXIA CARPILOVSKY
- 272 EZTETYKA DO PÓS-  
ANTROPOCENO  
MARIA CLARA PARENTE
- 273 CUAUHEMÓQUE OU UM  
ÚLTIMO POEMA ASTECA  
ANTES DA PRIVATIZAÇÃO  
DA CEDAE  
LUCAS VAN HOMBEECK
- 279 MANIFESTO DA POESIA  
PAU-BRASIL  
OSWALD DE ANDRADE
- 287 MANIFESTO ANTROPÓFAGO  
OSWALD DE ANDRADE
- 313 BIOGRAFIA DOS AUTORES



# O MOVIMENTO MODERNISTA

POR MÁRIO DE ANDRADE

I [22 de fevereiro de 1942, página 4]

Faz vinte anos, este mês de fevereiro, que se realizou no Teatro Municipal, a Semana de Arte Moderna. É todo um passado longínquo de que sorrio sem medo, mas que me assombra um pouco também. Foi gostoso, ficou bonito, mas como tive coragem para participar daquilo! É certo que com minhas experiências artísticas muito venho escandalizando essa minoria que é a intelectualidade do meu país, mas, na realidade, feitas em artigos e livros, minhas experiências como que não se executam *in anima nobile*. Não estou de corpo presente e isso desencaminha o choque da estupidez.

Mas como tive coragem para dizer versos ante uma assuada tão singular, que eu não escutava do palco o que Paulo Prado me gritava da primeira fila das poltronas?... Como pude fazer uma horrída conferência na escadaria do teatro, cercado de anônimos que me caçoavam e ofendiam a valer?...

O meu mérito de participante é mérito alheio: fui encorajado, fui enceguecido pelo entusiasmo dos outros. Apesar da confiança absolutamente firme que tinha na estética renovadora, eu não teria forças para arrostar aquela tempestade de achincalhes. E se agüentei o tranco foi porque estava delirando.

O entusiasmo dos outros me embebedava, não o meu. Por mim teria cedido. Digo que teria cedido, mas apenas nessa parte espetacular do movimento modernista. Com ou sem a Semana, minha vida intelectual seria o que tem sido.

A Semana marca uma data, isso é inegável. É uma data que envaidece recordar. Mas o certo é que a preconsciência primeiro, e em seguida a convicção de uma arte nova, de um espírito novo, desde pelo menos seis anos viera se definindo no... sentimento de um grupinho de intelectuais, aqui. Do primeiro, foi um fenômeno estritamente sentimental, uma intuição divinatória, um... estado de poesia. Com efeito: educados na plástica “histórica”, sabendo quando muito da existência dos primeiros impressionistas, ignorando Cézanne, o que nos levou a aderir incondicionalmente à exposição de Anita Malfatti, em plena guerra europeia, mostrando quadros expressionistas e cubistas? Parece absurdo, mas aqueles quadros foram para mim a revelação. E delirávamos diante do “Homem Amarelo”, a “Estudanta Russa”, a “Mulher dos Cabelos Verdes”. E ao “Homem Amarelo” eu dedicava um soneto parnasianíssimo... Éramos assim.

Pouco depois, Menotti del Picchia e Osvaldo de Andrade, descobriram Brecheret no seu exílio do Palácio das Indústrias. E fazíamos verdadeiras “rêveries” simbolizantes em frente da simbólica exasperada e das estilizações decorativas do “gênio”. Porque Brecheret era para nós no mínimo um gênio. Este era o mínimo com que podíamos nos contentar, tais os entusiasmos a que ele nos sacudia. E Brecheret ia ser em breve o gatilho que faria “Paulicéia Desvairada” estourar.

Eu passara esse ano de 1920 sem fazer mais poesia. Tinha cadernos e cadernos de cousas parnasianas e algumas simbolistas, mas tudo acabara por me desagradar. Na minha cultura desenvolvida, já conhecia até Marinetti, mas repudiava a maioria dos

princípios futuristas, como já escrevem no “Jornal dos Debates”, de Pinheiro da Cunha. Só então é que descobri Verhaeren, desculpem, e foi o deslumbramento. Concebi fazer um livro de poesias “modernas”, em verso livre, sobre a minha cidade. Tentei, não veio nada que me interessasse. Tentei mais e nada. Os meses passavam numa angústia, numa insuficiência feroz. Será que a poesia tinha se acabado em mim?... E eu me acordava insofrido.

A isso se ajuntavam dificuldades morais e vitais de toda espécie, foi ano de sofrimento muito. Já ganhava para viver folgado, mas o ganho fugia em livros e eu me estrepava em arranjos financeiros temíveis. Estava criando fama de professor bom e fazia esforços para que meus alunos de Conservatório passassem com notas altas. Em casa o clima era torvo. Se mãe e irmãos não me amolavam com as minhas “loucuras”, o resto da família me retalhava sem piedade. Tinha discussões brutas em que os desaforos mútuos não raro chegavam àquele ponto de arrebentação que... por que será que a arte os provoca!... A briga era brava e, se não me abatia nada, me deixava em ódio, mesmo ódio.

Foi quando Brecheret me concedeu passar em bronze um gesso dele que eu adorava, uma cabeça de Cristo. Mas “com que roupa”? eu devia os olhos da cara! Não hesitei, fiz mais conchavos financeiros e afinal pude desembulhar em casa a minha “Cabeça de Cristo”. A notícia correu num átimo, e a parentada que morava pegado, invadiu a casa para ver. E brigar. Aquilo até era pecado mortal, onde se viu Cristo de tracinha! era feio, medonho!

Fiquei alucinado, palavra de honra. Minha vontade era matar. Jantei por dentro, num estado inimaginável de estraçalho. Depois subi para o quarto, era noitinha, na intenção de me arranjar, sair, espairecer um bocado, botar uma bomba no centro do mundo, nem sei. Sei que cheguei à sacada, olhando sem ver o meu largo do Paissandu. Ruídos, luzes, falas abertas subindo

dos choferes de aluguel. Estava aparentemente calmo. Não sei o que me deu... Cheguei na secretaria, abri um caderno, escrevi o título em que jamais pensara, “Paulicéia Desvairada”. O estouro chegara afinal, depois de quase ano de angústias interrogativas. Entre exames, desgostos, dívidas, brigas, em poucos dias estava jogado no papel um discurso bárbaro, duas vezes maior talvez do que isso que o trabalho de arte fez um livro.

Mais tarde, eu sistematizaria este processo de separação nítida entre o estado de poesia e o estado de arte, para a composição dos meus poemas “dirigidos”, as lendas, por exemplo, o abasileiramento linguístico de combate. Escolhido o tema, por meio das excitações psicológicas sabidas, preparar o advento do estado de poesia. Se este chega (quantas vezes não chegou...) escrever sem coação de espécie alguma, tudo o que me chega até a mão – a “sinceridade” do indivíduo. E só em seguida, na calma, o trabalho penoso e lento da arte – a “sinceridade” da obra de arte, coletiva e funcional, mil vezes mais importante que eu...

Quem teve a ideia da Semana? Por mim não sei quem foi, só posso garantir que não fui eu. O mais importante era decidir e poder realizar a ideia. E o autor verdadeiro da Semana de Arte Moderna foi Paulo Prado. E só mesmo uma figura como ele e uma cidade como São Paulo, poderiam fazer o movimento modernista e objetivá-lo na Semana.

Houve tempo em que alguns escritores do Rio cuidaram de transplantar para a Capital as raízes do movimento, estribados nas manifestações simbolistas e post-simbolistas que existiam por lá. Existiam, é inegável. Aqui, esse ambiente só fermentava em Guilherme de Almeida, e num Di Cavalcanti pastelista, “menestrel dos tons velados”, como o apelidei numa dedicatória esdrúxula. Mas eu creio ser um engano esse evolucionismo a todo transe, que lembra nomes de Nestor Vitor ou Adelino

Magalhães, como elos ou precursores. Seria mais lógico evocar Manuel Bandeira com o “Carnaval”.

Não. O modernismo no Brasil foi uma ruptura, foi um abandono consciente de princípios e de técnicas, foi uma revolta contra a Intelligensia nacional. É mais possível imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado em nós um espírito de guerra. E as modas que revestiram este espírito foram diretamente importadas da Europa. Quanto a dizer que éramos antinacionais, é apenas bobagem ridícula. É esquecer todo o movimento regionalista aberto anteriormente pela “Revista do Brasil” primeira fase, todo o movimento editorial de Monteiro Lobato, a arquitetura e até urbanismo (Dubugras) neocolonial aqui nascidos. Isso sim eram raízes engrossadas desde o início da guerra. Mas o espírito e as modas foram diretamente importados da Europa.

Ora São Paulo estava muito mais “ao par” que o Rio de Janeiro. E, socialmente falando, o modernismo só podia ser importado por São Paulo e arrebentar aqui. Havia uma diferença profunda, já agora pouco sensível, entre Rio e São Paulo. O Rio era muito mais internacional, como norma de vida exterior. Está claro: capital do país, porto de mar, o Rio tem um internacionalismo ingênito. São Paulo era muito mais “moderna” porém, fruto necessário da economia do café e do industrialismo conseqüente. Ingenitamente provinciana, conservando até agora um espírito provinciano servil, bem denunciado na política. São Paulo ao mesmo tempo estava, pela sua atualidade comercial e sua industrialização, em contato, se menos social, mais espiritual (não falo “cultural”) e técnico com a atualidade do mundo.

É mesmo de assombrar como o Rio mantém, dentro da sua malícia de cidade internacional, um ruralismo, um caráter tradicional muito maiores que São Paulo. O Rio é dessas cidades em que não só permanece indissolúvel o “exotismo” nacional

(o que é prova de vitalidade do seu caráter), mas a interpenetração entre o rural e o urbano. Causa impossível de achar em São Paulo, como funcionalidade permanente. Como Belém, o Recife, a Cidade do Salvador, apesar do seu urbanismo rescendente, o Rio ainda é uma cidade... folclórica. Em São Paulo o exotismo folclórico não frequenta a Rua Quinze. Vive em núcleos mortos, não funcionais, abastardados na separação, Santa Isabel, Carapicuíba. Ora no Rio malicioso, uma exposição com a de Anita Malfatti, podia ter reações publicitárias, mas ninguém se deixava levar. Na São Paulo sem malícia, criou uma religião. Com seus Neros também... O artigo “contra” de Monteiro Lobato, embora fosse apenas uma baladilha zangadinha, sacudiu uma população, modificou uma vida.

Junto disso, o movimento renovador era nitidamente aristocrático. Pelo seu caráter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro, pelo seu internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela gratuidade antipopular, era uma aristocracia do espírito. Era natural que a alta e a pequena burguesia o temessem. Paulo Prado, ao mesmo tempo que um dos expoentes da aristocracia intelectual paulista, era uma das figuras principais da nossa aristocracia tradicional. E foi por tudo isto que ele pôde medir bem o que havia de aventureiro, de exercício do perigo no movimento, e arriscar a sua responsabilidade intelectual e tradicional na aventura.

Uma coisa dessas seria impossível no Rio, onde não existe aristocracia tradicional, mas apenas sita burguesia riquíssima. E esta não podia encampar um movimento que lhe destruía o espírito conservador e conformista. A burguesia nunca soube perder e isso é que a perde. E aqui foi isso mesmo. Se Paulo Prado, com a sua autoridade intelectual e tradicional, abriu a lista das contribuições e arrastou atrás de si os seus pares e...

alguns outros que a sua figura dominava, a burguesia protestou e vaiou. Tanto a burguesia de classe como a do espírito.

É delicioso lembrar que Amadeu Amaral, um dos espíritos mais aristocráticos que São Paulo já produziu, embora retraído pelo muito que o maltratavam alguns de nós, nos via compreensivamente. A ele eu devo o “Estado de S. Paulo” não ter estrçalhado “Paulicéia”. Saiu-se de suas ocupações e escreveu ele mesmo a nota sobre o livro, severa mas reconhecendo o direito da experiência.

Em compensação a burguesia semiculta (a aristocracia era inculta: e já irresponsável na sua decadência de então), essa espécie de intelectualidade réptil que abastece as cidades e acaba onde as cidades acabam, com que violência de fulgir e se defender, arremeteu contra nós! Hoje, é irônico evocar os nomes que brilharam lunarmente, iluminados pelo brilho próprio de um estado de espírito coletivo. Tanto os contra como os favoráveis. Destes, os que não desapareceram na poeira de outros caminhos, tornaram-se figuras visíveis da inteligência nacional. Dos contrários, os que tinham valor acabaram aceitando, e muitos aderindo ao movimento renovador. Os outros continuaram pura inteligência de abastecimento urbano. O nome deles acaba onde a cidade acaba.

II [01 de março de 1942, páginas 4 e 5]

Na verdade, o período “heroico” do movimento que traria tão maior necessidade coletiva às artes nacionais, foi esse iniciado com a exposição expressionista de Anita Malfatti e acabado com a “festa” da Semana de Arte Moderna. Durante essa meia dúzia de anos fomos realmente puros e livres, desinteressados,

vivendo numa união iluminada e sentimental das mais sublimes. Isolados do mundo, caçoados, achincalhados, malditos, ninguém pode imaginar o delírio de grandeza e convencimento pessoal com que reagimos. O estado de exaltação gozado em que vivíamos era insopitável. Qualquer página de qualquer um de nós jogava os outros a acomodações prodigiosas, mas aquilo era genial!

E eram aquelas fugas desabaladas dentro da noite, na cadillac verde de Osvaldo de Andrade, para ir ler as nossas obras-primas em Santos, no Alto da Serra, na Ilha das Palmas... E os nossos encontros à tardinha na redação de “Papel e Tinta”... E a falange engrossando com Sérgio Milliet e Rubens Borba de Moraes, chegados da Europa... E a adesão, no Rio, de um Manuel Bandeira... E as convulsões de idealismo a que nos levava o “Homem e a Morte” de Menotti del Picchia... E o descobrimento assombrado de que existiam em São Paulo, quadros de Lasar Segall, já muito querido através de revistas de arte alemãs... E Di Cavalcanti, um dos homens mais inteligentes que conheci, com os seus desenhos já então duma acidez destruidora. Tudo gênios, tudo obras-primas geniais... Apenas Sérgio Milliet punha um certo mal-estar no incêndio com a sua serenidade equilibrada... E o filósofo do grupo, Couto de Barros, pingando ilhas de consciência em nós, quando no meio da discussão, perguntava mansinho: – Mas qual é o critério que você tem da palavra “essencial”, ou – ‘Mas qual é o conceito que você faz do “belo horrível”... Zina Alta ... John Graz... Projetos que iluminavam o mundo...

Éramos uns puros. Mesmo cercados de repulsa cotidiana, a saúde mental de quase todos nós nos impedia qualquer cultivo da dor. Nisso talvez as teorias futuristas tivessem uma influência única e benéfica sobre nós. Ninguém pensava em sacrifício,

nenhum se imaginava mártir: éramos uma arrancada de heróis convencidos, uns hitlerzinhos agradáveis. E muito saudáveis. Quanto a mim, mais intuída que emocionada, a consciência de culpa que depois perseguira bastante minha obra poética, apenas se entremostrara pela primeira vez nos versos finais de “Minha Loucura”, em “Paulicéia Desvairada”. Era estranho... Aquela última frase me desagradava, eu não gostava daquilo. Mas não tinha a menor possibilidade de renegar o que escrevera!

A Semana de Arte Moderna, ao mesmo tempo que coramento lógico dessa arrancada gloriosamente vivida (éramos “gloriosos” de antemão...), era um primeiro golpe de pureza do nosso aristocratismo espiritual. Consagrado o movimento pela aristocracia paulista, e ainda sofreríamos por algum tempo ataques por vezes cruéis, a grandeza regional nos dava mão forte e... nos dissolvia nas impurezas da vida. Ao exemplo da vida principiavam as “intenções”, os cotejos idiotas, as enfraquecedoras revisões de valores. Está claro que a aristocracia protetora não agia de caso pensado, e se nos dissolvia, era pela própria natureza do seu destino e do seu estado regional. Principiou o movimento dos “salões”. E vivemos uns seis anos na maior orgia intelectual que a história artística do País registra.

Está claro que, na intriga burguesa, a nossa “orgia” não era apenas espiritual... O que não disseram, o que não se contou das nossas festas... Champanha com éter, vícios inventadíssimos, as almofadas viravam “coxins”, toda uma semântica do maldizer... No entanto, quando não foram bailes públicos, como o do Automóvel Clube e os da S.P.A.M. (que foram o que são bailes desenvoltos de sociedade), as nossas festinhas nos salões modernistas eram as mais inocentes brincadeiras de artistas que se pode imaginar.

Havia a reunião das terças, à noite, na Rua Lopes Chaves. Primeira sem data, essa reunião semanal continha exclusivamente artistas, e precedeu mesmo a Semana de Arte Moderna. Sob o ponto de vista intelectual foi o mais necessário dos salões, se é que se podia chamar salão aquilo. Às vezes doze, até quinze artistas se reuniam no estúdio acanhado, onde comíamos doces tradicionais brasileiros e se bebia um alcoolzinho econômico. As discussões chegavam a transes agudos, o calor era tamanho que um ou outro sentava nas janelas (não havia assento para todos!), e assim mais elevado dominava pela altura, já não dominava pela voz nem o argumento. E aquele raro retardatário da rua ainda não calçada, parava em frente, na esperança de algum incêndio por gozar.

Havia o salão da Avenida Higienópolis, que era o mais selecionado. Tinha por pretexto o almoço dominical, maravilha de comida luso-brasileira de tradição. Ainda aí, se a conversação era estritamente intelectual variava mais e se alargava. Paulo Prado, com o seu pessimismo fecundo e o seu realismo, convertia sempre o assunto das livres elucubrações estéticas aos problemas práticos da realidade brasileira. Foi o salão que durou mais tempo e se dissolveu de maneira bem malestarenta. O seu chefe, tornando-se por sucessão, o patriarca da sua família, a casa foi invadida mesmo aos domingos, por um público da alta que não podia compartilhar do rojão dos nossos assuntos. E a conversa se manchava de pôquer, nomes sociais, dinheiro. Os intelectuais vencidos foram se retirando aos poucos. É o salão que me deixou mais saudades felizes.

E houve o salão da Rua Duque de Caxias, que foi o maior, o mais verdadeiramente salão. As reuniões semanais eram à tarde, também às terças-feiras. E isso foi uma das causas das reuniões noturnas do mesmo dia irem esmorecendo na Rua

Lopes Chaves. A sociedade da Rua Duque de Caxias era a mais numerosa e mais variegada também. Só em certas festas especiais, no salão moderno decorado por Lasar Segall, o grupo se tornava mais coeso. Também aí o culto da tradição era firme, dentro do maior modernismo. A cozinha, de cunho afro-brasileiro, aparecia em almoços e jantares perfeitíssimos de equilíbrio. E conto entre as minhas maiores venturas admirar essa mulher excepcional que foi Dona Olivia Guedes Penteadó. A sua discrição, o tato e a autoridade prodigiosos com que ela soube dirigir, manter, corrigir essa multidão heterogênea que se chegava a ela, atraída pela sua figura e prestígio, artistas, políticos, ricos, cabotinos, foi incomparável. O salão da Rua Duque de Caxias teve como elemento principal de dissolução a efervescência política que estava preparando 1930. A fundação do Partido Democrático, o ânimo político eruptivo que se apoderara de muitos artistas, baixara um mal-estar sobre o salão. Os democráticos foram se afastando. Por outro lado o fachismo nacional encontrava algumas simpatias entre as pessoas de roda, e ainda estava muito sem vício, muito desinteressado para aceitar acomodações. E sem nenhuma publicidade mas com firmeza, Dona Olivia soube terminar aos poucos o seu salão modernista.

O último em data dos salões foi o da Alameda Barão de Piracicaba, congregado em torno de Tarsila. Não tinha dia fixo, mas as reuniões eram quase semanais. Durou pouco. E não teve jamais o encanto das reuniões que fazíamos, quatro ou cinco artistas, no antigo ateliê da admirável pintora. Isto foi pouco depois da Semana, quando esta, definitivamente na compreensão conformista a existência de um espírito de revolução, principiou nos castigando com a perda de alguns empregos. Eu teria ficado literalmente no desvio, se o acaso da morte de meu

pai em 1921, não fizesse com que o Conservatório, consagrando a memória do pai, elege-se catedrático o filho, um ou dois meses antes do fevereiro da Semana! O cargo era vitalício e não o perdi. Mas perdi todos os meus alunos particulares, menos alguém que ficou por motivos de nenhuma pedagogia. Belazarte contou um caso bastante parecido em “Menina de Olho no Fundo”. Mas dos três salões aristocráticos, Tarsila conseguiu dar ao dela uma significação de maior independência, maior comodidade. Nos outros dois, por maior que fosse o liberalismo dos que os dirigiam, havia tal imponência de nobreza e tradição no ambiente, que não nos era possível nunca evitar um tal ou qual constrangimento. No de Tarsila jamais sentimos isso. Foi o mais “gostoso” dos nossos salões aristocráticos.

Embora lançando inúmeros processos e idéias novas, nós éramos, então, especialmente destruidores. Até destruidores de nós mesmos, porque o pragmatismo das pesquisas sempre enfraqueceu a liberdade da criação. A aristocracia tradicional nos deu mão forte, pondo em evidência mais essa geminação de destino – também ela já então autofagicamente destruidora, por não ter mais uma significação verdadeiramente funcional. Quanto à aristocracia do dinheiro, sempre nos olhou com confiança e nos detestava. Nenhum salão de novo-rico tivemos, nenhum milionário estrangeiro nos acolheu. Os italianos, alemães, os israelitas se faziam de mais guardadores do “bom-senso” nacional, que Prados e Penteados e Amarais!...

Mas nós estávamos longe, arrebatados pelos ventos autofágicos da destruição. E o fazíamos pela festa, de que a Semana de Arte Moderna foi a primeira. A bem dizer, todo esse período destruidor do movimento modernista foi uma fase ininterrupta de festa, de cultivo do prazer. E se tamanha festança diminuiu por certo muito nossa capacidade de produção

e serenidade criadora, ninguém pode imaginar como nos divertimos. Salões, festivais, bailes, Spam, semana em fazendas, Semanas Santas nas cidades velhas de Minas, viagens pelo Amazonas, pelo Nordeste, chegadas à Bahia, Itu, Sorocaba. Parnaíba. Era, ainda e sempre, o caso do baile sobre os vulcões... Doutrinários na ebbriez de mil e uma teorias salvando o Brasil, construindo o mundo, na verdade nos consumíamos no cultivo amargo de uma necessidade quase delirante de prazer.

O movimento de Inteligência que representamos, em sua fase “modernista” não foi o gerador das mudanças político-sociais posteriores a ele no Brasil. Foi essencialmente um preparador, o criador de um estado-de-espírito revolucionário. E se numerosos dos intelectuais do movimento se dissolveram na política, se vários de nós participamos das reuniões iniciais do Partido Democrático, carece não esquecer que tanto o P. D. como 1930 eram ainda destruição. Os movimentos espirituais precedem sempre as mudanças de ordem social. O movimento social de destruição é que se iniciou com o P. D. e 1930. E no entanto, é por esta data que principia para a Inteligência brasileira uma fase mais calma, mais proletária por assim dizer, de construção, à espera que um dia as outras formas sociais a imitem.

E foi a vez do salão de Tarsila se acabar, 1930... Tudo estourava, políticas, famílias, casais de artistas, estéticas, amizades profundas. O período destrutivo e festeiro do movimento modernista já não tinha mais razão de ser. Na rua o povo amotinado gritava: Getúlio! Getúlio!... Na sombra de Plínio Salgado pintava de verde a sua megalomania de Esperado. Outros abriam as veias para manchar de rubro as suas quatro paredes de segredo. Mas nesse vulcão, agora ativo e de tantas esperanças, já vinham se fortificando as belas figuras mais calmas e

construidoras, os Lins do Rego, os Augusto Frederico Schmidt, os Otávio de Faria, e os Portinari e os Camargos Guarnieri. Que a vida terá que imitar qualquer dia.

### III [08 de março de 1942, página 5]

Não cabe aqui o processo integral do movimento modernista. O que o caracterizou essencialmente, a meu ver, foi a fusão de três princípios fundamentais: – 1.º - o direito à pesquisa estética; 2.º - a atualização da inteligência artística brasileira; 3.º - a estabilização de uma consciência criadora nacional.

Nada disso representa exatamente uma inovação e de tudo encontramos exemplos na história artística do Brasil: a fundamental, a gloriosa novidade, imposta pelo movimento, foi a conjugação dessas três normas num todo orgânico da consciência coletiva. E se dantes, nós distinguimos a estabilização assombrosa da consciência nacional num Gregório de Matos, ou, mais natural e eficiente, num Castro Alves: é certo que a nacionalidade deste, como o nacionalismo do outro, de um Carlos Gomes e até mesmo de um Almeida Júnior, eram episódios como realidade do espírito. E em qualquer caso era um individualismo. Quanto ao direito de pesquisa e atualização universal da criação artística é incontestável que todos os movimentos históricos das nossas artes se basearam no academismo. Com alguma exceção rara e sem a menor repercussão coletiva, os artistas brasileiros jogaram sempre colonialmente no certo. Repetindo e afeiçoando estéticas já consagradas, se eliminava assim o direito de pesquisa e conseqüentemente de atualidade. E foi dentro desse academismo inelutável que se realizaram nossos maiores, um Aleijadinho, um Costa Ataíde,

Cláudio Manuel Gonzaga, Gonçalves Dias, José Mauricio, Nepomuceno, Aluísio, e até mesmo um Álvares de Azevedo, até mesmo um Alphonsus de Guimarães.

Ora, o nosso individualismo entorpecente se desperdiçou no mais desprezível dos lemas: “Não há escolas!”, e isso terá por certo prejudicado muito a eficiência criadora do movimento modernista. E se não prejudicou a sua ação espiritual sobre o país, foi porque o espírito paira sempre acima dos preceitos como das próprias idéias... Já é tempo de observar, não o que um Ronald de Carvalho e um Carlos Drummond de Andrade têm de diferente, mas o que têm de igual. E o que nos igualava, por cima dos despautérios individualistas, era justamente a organicidade de um espírito atualizado que pesquisava já gostosamente radicado à sua entidade coletiva. Não apenas acomodado à terra, mas radicado em sua realidade. O que não se deu sem alguma patriotice e muita falsificação.

Nisso as orelhas burguesas se alardearam refartas por debaixo da aristocrática pele de leão que nos vestira... Porque, com efeito, o que se observa, o que caracteriza essa radicação na terra, num grupo numeroso de gente, é um conformismo legítimo, disfarçado e mal e mal disfarçado nos melhores, mas na verdade, cheio de uma cínica satisfação. Menos que radicação uma satisfação da terra, bastante acadêmica e nacionalista, que não raro se tornou um porque meufanismo larvar. A verdadeira consciência da terra levaria fatalmente ao não conformismo e ao protesto, como Paulo Prado com o “Retrato do Brasil” e os raros “anjos” do Partido Democrático e do Integralismo. Para a maioria, o Brasil se tornou uma dádiva do céu. Um céu bastante governamental... Graça Aranha, sempre desacomodado em nosso meio que ele não sentia, tornou-se o exegeta desse conformismo modernista, com aquela frase detestável de não

sermos a “câmara mortuária de Portugal”. Quem pensava nisso! Pelo contrário, o que ficou escrito foi que não nos incomodava nada “coincidir” com Portugal, pois o importante era a desistência do confronto e das liberdades falsas.

O resultado mais barulhento dessa radicação à pátria foi o problema da “língua brasileira”. Mas foi puro boato falso. Na verdade, apesar das aparências e da bulha que fazem agora certas santidades de última hora, nós estamos, ainda hoje, tão escravos da gramática lusa como qualquer luso. Não há dúvida nenhuma que nós atualmente sentimos e pensamos o “quantum satis” brasileiromente. Digo isto até com certa “malincolia”, amigo Macunaíma, meu irmão. Mas isso não é o bastante para identificar nossa expressão verbal, muito embora a realidade brasileira, mesmo psicológica, seja agora mais forte e insolúvel que nos tempos de José de Alencar ou Machado de Assiz. E como negar que esses também pensavam brasileiromente! Como negar que no estilo de Machado de Assiz, luso pelo ideal, intervém um “quid” familiar que o diferencia verticalmente de um Garret e um Ortigão! Mas se em Álvares de Azevedo, Varela, Alencar, Macedo há uma identidade nacional que nos parece bem maior que a de Bráz Cubas ou Bilac, é porque nos românticos chegou-se a um “esquecimento” da gramática portuguesa que lhes permitiu muito maior equilíbrio do ser com sua expressão linguística.

O espírito modernista reconheceu que se vivíamos já de nossa realidade brasileira, carecia reverificar nosso instrumento de trabalho para que nos expressássemos com identidade. Inventou-se, do dia pra noite, a fabulosíssima “língua brasileira”. Mas ainda era cedo, e a força de elementos contrários, principalmente a ausência de órgãos científicos adequados, reduziu tudo a boataria. E hoje, como normalidade de língua culta e escrita, estamos em situação inferior à de cem anos atrás. A ignorância

pessoal de vários fez com que se anunciassem em suas primeiras obras como padrões excelentes de brasileirismo estilístico. Era ainda o mesmo caso dos românticos: não se tratava de uma superação da lei portuguesa, mas de uma ignorância dela. Mas assim que alguns desses prosadores se firmaram, pelo valor pessoal admirável que possuíam (me refiro à geração de 30), principiaram as veleidades de escrever certo... E é cômico observar que, hoje, em alguns dos nossos mais fortes estilistas, surgem a cada passo, dentro de uma expressão já intensamente brasileira, lusitanismos sintáxicos ridículos. Tão ridículos que se tornam verdadeiros erros de gramática! Noutros, esse reaportuguesamento expressional ainda é mais desprezível: querem ser lidos além-mar, e surgiu o problema econômico de serem vendidos em Portugal. Enquanto isso, a melhor intelectualidade lusa, numa liberdade admirável, aceitava abertamente os mais exagerados de nós, compreensiva, sadia, mão na mão.

Houve também os que, desaconselhados pela preguiça, resolveram se “despreocupar” do problema: são os que empregam anglicismos e galicismos dos mais abusivos, enquanto repudiam qualquer “me parece” por artificial! Outros mais cômicos ainda, dividiram o problema em dois: nos seus textos escrevem gramaticalmente, mas permitem que seus personagens, falando, “errem” o português. Assim, a “culpa” não é dos escritores, é dos personagens. Ora, não há solução mais incongruente em sua aparência conciliatória. Não só põe em foco o problema do erro de português, como estabelece um divórcio inapelável entre a linguagem falada e a língua escrita – bobagem bêbada para quem souber um naco de filologia. E há mesmo as garças brancas do individualismo que, embora reconhecendo a legitimidade do problema, se recusam a colocar brasileiromente um pronome, para não ficarem parecendo

com Fulano! Esses entontecidos esquecem que o problema é coletivo e que, se adotado por muitos, muitos ficavam se parecendo com o Brasil!

A tudo isso se juntava, quase decisório, o interesse econômico de revistas, jornais, editores, que intimidados com alguma carta rara de leitor gramatiquento ameaçando não comprar, se opõem à pesquisa linguística e chegam ao desprante de corrigir artigos assinados! Ainda recentemente uma das maiores revistas do país, republicando um conto, não só mudava todo “pra” em “para”, o que apenas é fenômeno de surdez rítmica, mas “corrigia” um boleo sintáxico, sem sequer uma consulta ao seu autor! Mas, morto o metropolitano Pedro II, quem nunca respeitou a inteligência neste país!...

Tudo isso, no entanto, era sempre estar com o problema em campo. A desistência grande foi criarem o mito do “escrever naturalmente”, não tem dúvida: o mais feiticeiro dos mitos. No fundo, embora não consciente e deshonrosa, era uma dishonestidade como qualquer outra. E a maioria, sob o pretexto de escrever naturalmente (incongruência, pois a língua escrita, embora lógica, é sempre artificial) se chafurdou na mais anti-lógica e anti-natural das escritas. São uma lástima. Nenhum deles deixará de falar “naturalmente” um “está se vendo” ou “me deixe”. Mas para escrever “com naturalidade”, até inventam os socorros angustiados das conjunções, para se saírem com um “E se está vendo” que salva a pátria da retoriquite. E é uma delícia constatar que se afirmam escrever brasileiro, não há uma só frase deles que qualquer luso não assinaria com integridade nacional... lusa. Identificam-se àquele deputado mandando (apenas) fazer uma lei que chamava de língua brasileira à língua nacional. Mas como incontestavelmente sentem e pensam com nacionalidade, isto é, numa entidade

ameríndio-afro-luso-latino-americano-franco-anglo-etc., o resultado é esse estilo “ersatz” em que se desamparam, triste moxinfada moluscóide, sem vigor nem caráter.

Não me refiro a ninguém, me refiro a centenas. Estou me referindo justamente aos honestos, aos que sabem escrever e possuem técnica. São eles que provam a inexistência de uma “língua brasileira”, e que a colocação do mito, no campo das nossas pesquisas, foi tão prematura como no tempo de José de Alencar. E se os chamei de inconscientemente deshonestos é porque a arte, como a ciência ou o proletariado, não trata apenas de adquirir o bom instrumento de trabalho, mas impõe a sua constante reavaliação. O operário não compra a foice apenas, tem de afiá-la dia por dia. O médico não fica no diploma, o renova dia por dia no estudo. Será que a arte nos exime deste diarismo profissional? Não basta “sinceridade” e ressonar à sombra do Deus novo. Saber escrever está muito bem. Mas o problema verdadeiro do artista não é esse, é escrever melhor. Toda a história do profissionalismo humano o prova. Ficar-se no aprendido não é ser natural: é ser acadêmico; não é despreocupação: é passadismo.

O problema era ingente por demais. Cabia aos filólogos brasileiros, que já são criminosos de tão vexatórias reformas ortográficas patrioteiras, o trabalho glorioso de fornecer aos artistas uma codificação das tendências e constâncias da expressão linguística nacional. Mas eles recuam diante do trabalho útil, é tão mais fácil ler os clássicos! Preferem a cienciazinha de explicar um erro de copista, imaginando uma palavra inexistente no latim vulgar. Os mais “avançados” vão até aceitar timidamente que iniciar a frase com pronome oblíquo não é “mais” erro no Brasil. Mas confessam não escrever... isso, pois não seriam “sinceros” com o que beberam no leite materno. Beberam des-hormônios... Bolas para os filólogos!

Caberia aqui também o repúdio dos que pesquisaram sobre a língua escrita brasileira. Preocupados pragmaticamente em ostentar o problema, fizeram tais exageros de tornar para sempre odiosa a língua nacional. Eu sei: talvez neste caso ninguém vença o autor destas linhas. Em primeiro lugar, o autor destas linhas, com alguma faringite, vai passando bem, muito obrigado. Mas é certo que jamais exigiu lhe seguissem os brasileirismos loquazes. Se os praticou (um tempo) foi na intenção de pôr em angústia aguda um problema que julgava fundamental. Mas o problema verdadeiro não é vocabular, é sintáxico. E afirmo que o Brasil hoje possui, não apenas regionais, mas generalizadas no país, numerosas tendências e constâncias que lhe dão natureza característica à linguagem. Mas isso ficará para outro futuro movimento modernista, amigo José de Alencar, meu irmão. Nós fracassamos.

#### IV (Conclusão) [15 de março de 1942, páginas 5 e 6]

Mas eu creio que não foi um desastre insanável o fracasso das pesquisas sobre língua, que apontei no meu artigo anterior. Sob o ponto de vista da radicação da nossa cultura à entidade brasileira, as compensações foram muito numerosas para que o boato falso da língua nacional se tornasse falha grave. Só o que avançamos em sociologia, só a reorganização dos estudos folclóricos e crítico-históricos sob princípios mais científicos, só o repúdio do amadorismo nacionalista e do segmentarismo regional, e finalmente só o processo do Homo brasileiro, realizado pelos romancistas e ensaístas, são herança fecundíssima e já esplêndida, que não nos permite sequer melancolia na verificação da bancarrota linguista.

E ainda há que considerar a descentralização intelectual, hoje em contraste aberrante com outras manifestações sociais do país. Hoje a Corte, o fulgor das duas cidades brasileiras de mais de um milhão, não tem nenhum sentido nacional que não seja meramente estatístico. Pelo menos quanto à literatura, única das artes que já alcançou estabilidade normal no Brasil. As outras são demasiado dispendiosas para se normalizarem numa nação de tão interrogativa riqueza pública como a nossa. O movimento modernista, pondo em evidência e sistematizando uma “cultura” nacional, exigiu da Inteligência estar ao par do que se passava nas numerosas Cataguazes. E se as cidades de primeira grandeza fornecem facilidades publicitárias sempre de natureza especialmente estatística, é impossível ao brasileiro, “culto” nacionalmente, ignorar um Érico Veríssimo, uma Raquel de Queiroz, um Camargo Guarnieri, nacionalmente gloriosos do canto das suas províncias. Basta comparar tais criadores com fenômenos já históricos mas idênticos, um Alphonsus de Guimarães, um Amadeu Amaral e os regionalistas imediatamente anteriores a nós, para verificar a convulsão fundamental do problema. Conhecer um Alcides Maia, um Carvalho Ramos, um Teles Junior era, nos brasileiros, um fato individualista de maior ou menor “civilização”. Conhecer um Ciro dos Anjos, um Gilberto Freyre, um Guilherme Cesar, hoje, é uma exigência de “cultura”. Dantes esta exigência estava relegada aos... historiadores.

A prática principal desta descentralização da Inteligência se fixou no movimento nacional das editoras provincianas. E se ainda vemos o caso de uma grande editora, como a Livraria José Olímpio, obedecer à atração da mariposa pela chama, indo se apadrinhar com o prestígio da Corte, por isto mesmo ele se torna mais comprovatório. Porque o fato da Livraria José Olímpio ter

cultamente publicado escritores de todo o país, não a caracteriza. Nisto ela apenas se iguala às outras editoras da província, uma Globo, a Nacional, a Martins, a Guáira. O que exatamente caracteriza a editora da rua do Ouvidor – umbigo do Brasil, como diria Paulo Prado – é ter se tornado, por assim dizer, o órgão oficial das oscilações ideológicas do país, publicando tanto as dialéticas integralistas como a política do sr. Francisco Campos.

Quanto à conquista do direito permanente de pesquisa estética, creio não ser possível qualquer contradição: é a vitória grande do movimento no campo da arte. E o mais característico é que o antiacademismo das gerações posteriores a da Semana de Arte Moderna se fixou exatamente naquela lei estético-técnica do fazer melhor, e não como um abusivo instinto de revolta, destruidor em princípio, como foi o do movimento modernista. Talvez seja este, realmente, o primeiro movimento de independência da inteligência brasileira, que se posta ter como legítimo e indiscutível. Já agora com todas as probabilidades de permanência. Até o Parnasianismo, até o Simbolismo, até o Impressionismo inicial de um Vila Lobos, o Brasil jamais pesquisou (como consciência coletiva, está claro) nos campos da criação artística. Não só importávamos técnicas e estéticas, como só as importávamos depois de certa estabilização e, a maioria das vezes, já academiizadas. Era ainda um completo fenômeno de colônia, imposto pela nossa escravização econômico-social. Pior que isso: esse espírito acadêmico não tendia para nenhuma libertação e para uma expressão própria. E se um Bilac da “Via Láctea” é maior que todo o Lecomte, a “culpa” não é de Bilac... Pois o que ele almejava era mesmo ser parnasiano, senhora Serena Forma.

Essa normalização de um espírito de pesquisa estética, anti-acadêmica porém não mais revoltado e destruidor, é a maior manifestação de independência e de estabilidade nacional que

já conquistou a Inteligência brasileira. E como os movimentos espirituais precedem as manifestações das outras formas da sociedade, é fácil de perceber a mesma tendência de liberdade e conquista de expressão própria tanto na imposição do verso-livre antes de 30, como na “marcha para o Oeste” posterior a 30, tanto na “Bagaceira”, no “Estrangeiro”, na “Evocação do Recife” anteriores a 30, como no caso da Itabira e a nacionalização das indústrias pesadas, posteriores a 30.

Eu sei que ainda existem espíritos coloniais (é tão fácil a erudição) só preocupados em demonstrar que sabem Europa a fundo, que nos murais de Portinari só enxergam as paredes de Rivera, no atonalismo de Francisco Mignone só percebem Schoenberg, ou no “Ciclo da Cana de Açúcar” o “roman-fleuve” dos franceses... Tristão de Ataíde, como crítico literário do Modernismo, foi o protótipo desse colonialismo escandalizado; e não podíamos gostar de Piolin ou sequer respirar que ele não fosse descobrir nisso consequências imitadas da condecoração dos Fratellini ou de algum modernista da Cochinchina...

O problema não é complexo, mas seria longo discuti-lo aqui. Limito-me a propor o dado principal. Em primeiro lugar carece não esquecer que as mesmas causas produzem geralmente os mesmos efeitos, e que em etnografia existe a lei da “Elementar gedanken”, os pensamentos elementares que tanto podem nascer num como noutro lugar, sem que haja necessariamente migração.

Nós tivemos no Brasil um movimento espiritual (não falo apenas escola de arte) que foi absolutamente “necessário”, o Romantismo. Insisto: não me refiro apenas ao romantismo literário, tão acadêmico como a importação inicial do Modernismo artístico, e que se poderá comodamente datar de Domingos José Gonçalves de Magalhães. Estou me referindo ao “espírito” romântico, ao espírito revolucionário romântico, que está

na Inconfidência, no Basílio da Gama do “Uruguai”, nas líras de Gonzaga como nas “Cartas Chilenas” de quem os senhores quiserem. Este espírito preparou o estado revolucionário de que resultou a Independência política, e teve como padrão briguento a primeira tentativa de língua brasileira. O espírito revolucionário modernista, tão necessário como o romântico, preparou o estado revolucionário político de 30 em diante, e também teve como padrão barulhento a segunda tentativa de nacionalização da linguagem. A similaridade é muito forte.

Esta “necessidade” espiritual, que ultrapassa a literatura estética, é que diferencia fundamentalmente Romantismo e Modernismo, das outras escolas de arte brasileiras. Estas, mesmo a feição mais independente que tomou o Barroco em Minas na segunda metade do século XVIII, foram todas essencialmente acadêmicas, obediências culturalistas que denunciam muito bem o colonialismo da Inteligência brasileira. Nada mais absurdamente imitativo (pois se nem era imitação: era escravidão!) que a cópia, no Brasil, de movimentos estéticos particulares, que de forma alguma eram universais, como o culteranismo italo-ibérico setecentista, como o Parnasianismo, como o Simbolismo, como o Impressionismo, como o wagnerismo de um Leopoldo Miguez. São puras superfectações culturalistas, impostas de cima para baixo, de proprietário à propriedade, sem o menor fundamento nas forças populares. Daí uma base deshumana, prepotente e, meu Deus! arianizante que, se prova o imperialismo dos que com ela dominavam, prova a sujeição dos que com ela foram dominados. Ora aquela base humana e popular das pesquisas estéticas é fácilimo encontrá-la no Romantismo, que chegou mesmo a retornar coletivamente às fontes do povo e, a bem dizer, criou a ciência do Folclore. E no verso-livre, no Cubismo, no atonalismo, no predomínio da rítmica, no super-realismo místico, no Expressionismo,

iremos encontrar essas mesmas bases populares. E até primitivas, como a arte negra. Assim como o cultíssimo “roman-fleuve” e os ciclos com que um Lins do Rego processa a civilização nordestina, ou Otávio de Faria a decrepitude da burguesia, ainda são instintos e formas funcionalmente populares que encontramos nas mitologias cíclicas, nas sagas e nos Kalevalas e Nibelungos de todos os povos. Já escreveu um autor, como conclusão condenatória, que “a estética do Modernismo ficou indefinível”... Pois essa é a melhor razão de ser do Modernismo! Ele não era uma estética, nem na Europa nem aqui. Era um estado de espírito revoltado e revolucionário que, se a nós nos atualizou, sistematizando como constância da Inteligência nacional o direito anti-acadêmico da pesquisa estética e preparou o estado revolucionário das outras manifestações sociais do país, também fez isto mesmo no resto do mundo, profetizando esta contemporânea Guerra dos Cem Anos de que uma civilização nova nascerá.

E hoje o artista brasileiro tem diante de si uma verdade social, uma liberdade (infelizmente só estética) uma independência, um direito às suas inquietações e pesquisas que, não tendo passado pelo que passaram os modernistas da semana, ele não pode imaginar que conquista enorme representa. Quem se revolta mais, quem briga mais contra o politonalismo de um Lourenço Fernandez, contra a arquitetura do Ministério da Educação, contra os versos “incompreensíveis” de um Murilo Mendes, contra o expressionismo de um Guignard?...Tudo isto são manifestações normais, discutíveis sempre, mas que não causam o menor escândalo público. Pelo contrário, são as próprias forças governamentais que aceitam a realidade de um Portinari, de um Vila Lobos, de um Lins do Rego, de um Almir de Andrade, pondo-os em cheque e no perigo constante das predestinações. Mas um Flavio de Carvalho, mesmo com

as suas experiências numeradas, e muito menos um Clovis Graciano, mas um Camargo Guarnieri mesmo com as incompreensões que o perseguem, um Otávio de Faria com a crueza dos casos que expõe, um Santa Rosa, jamais não poderão suspeitar o a que nos sujeitamos, para que eles pudessem hoje viver abertamente o drama que os persegue. A vaia acesa, a carta anônima, o insulto público, a perseguição financeira... Mas recordar é quase exigir simpatia e estou a mil léguas disto.

Ainda caberia falar sobre o que chamei de “atualização da inteligência artística brasileira”. Com efeito, não se pode confundir isso com a liberdade da pesquisa estética, pois esta lida com formas, com a técnica e as representações da beleza, ao passo que a arte é muito mais larga e complexa que isso e tem uma funcionalidade imediata social, é uma profissão e uma força interessada na vida. A prova mais evidente desta distinção é o famoso problema do assunto em arte, no qual tantos escritores se emaranham. Ora não há dúvida nenhuma que o assunto não tem a menor importância para a inteligência estética. Chega mesmo a não existir para ela. Mas a inteligência estética se manifesta por intermédio de uma expressão interessada da sociedade, que é a arte. Esta é que tem uma função humana, maior que a criação hedonística da beleza. E dentro desta funcionalidade humana da arte é que o assunto adquire um valor primordial e representa uma mensagem imprescindível. Ora, como atualização da inteligência artística, é que o movimento modernista representou um papel contraditório e muitas vezes precário. Mas me reservo para demonstrar isso numa conferência que farei na Casa do Estudante do Brasil.

Vou terminar estas memórias gratas. Manifestando-se especialmente pela arte o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado

de espírito nacional. A transformação social do mundo com a quebra gradativa dos grandes impérios, a prática europeia de novas ideologias políticas, a rapidez dos transportes e mil e uma outras causas internacionais, bem como o desenvolvimento da consciência americana e nacional, os progressos internos da técnica e da educação, impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reverificação e mesmo a remodelação da inteligência brasileira. Isto foi o movimento modernista, de que a Semana de Arte Moderna ficou sendo o brado coletivo principal. Há um mérito inegável nisso, embora aqueles primeiros modernistas... das cavernas, que nos reunimos em torno de Anita Malfatti e Vitor Brecheret, tenhamos como que apenas servido de altifalantes de uma força universal e nacional muito maior que nós. Força fatal, que viria mesmo. Creio que foi um crítico paraibano, Ascendino Leite, quem falou uma vez que tudo quanto fez o movimento modernista, far-se-ia da mesma forma sem o movimento. Não conheço lapalissada mais graciosa. Porque tudo isso que se faria, mesmo sem o Movimento Modernista, seria pura e simplesmente... o movimento modernista.

**Nota dos organizadores:** Em fevereiro de 1942, em comemoração dos 20 anos da Semana da Arte Moderna, Mário de Andrade publicou no jornal O Estado de S. Paulo quatro artigos em que realiza um balanço do movimento. Dividido em quatro partes – respectivamente publicados em 22 de fevereiro de 1942, página 4; 01 de março de 1942, páginas 4 e 5; 08 de março de 1942, página 5; 15 de março de 1942, páginas 5 e 6 –, os artigos foram republicados pelo mesmo jornal em 2002, no 80.º aniversário da Semana de Arte Moderna. O texto foi transformado, ainda em 1942, em conferência a ser lida em sessão pública realizada no Auditório da Biblioteca do Itamaraty, em 30 de abril de 1942

no Rio de Janeiro. A fala pública foi feita nas dependências do Ministério das Relações Exteriores à convite do Departamento Cultural da Casa do Estudante do Brasil, em sessão presidida pelo poeta Carlos Drummond de Andrade – à época chefe de gabinete do ministro Gustavo Capanema no Rio de Janeiro. A conferência foi transformada, no mesmo ano, em livro e publicada em edição da Casa do Estudante do Brasil (C.E.B.), e republicada, dois anos antes da morte do autor, como último capítulo do livro *Aspectos da literatura brasileira*, de 1943. Esta versão, presente no catálogo, é uma transcrição integral feita com base em fac-símiles dos artigos publicados originalmente em 1942 no jornal O Estado de S. Paulo. A grafia e gramática da época, além do padrão de edição do jornal foram mantidos.

## **MACUNAÍMA**

Joaquim Pedro de Andrade | 1969



## **POR ONDE ANDA MAKUNAÍMA?**

Rodrigo Séllos | 2020

**a curadoria  
indica:**

# MODERNISMO BRASILEIRO: MUITO ALÉM DA SEMANA DE ARTE MODERNA DE 1922\*

POR JOSÉ LÚCIO DA SILVA MENEZES

A Semana de Arte Moderna de 1922 consagrou-se ao longo do século XX como o grande referencial da renovação das artes e do pensamento brasileiro. São Paulo, por conseguinte, ficou impregnada no imaginário nacional como o local privilegiado daquele processo de renovação. A cidade sagrou-se símbolo do movimento liderado por Mário de Andrade e Oswald de Andrade e que contou com a participação de outras dezenas de artistas provenientes das mais diferentes áreas. Pouco se fala, desde então, das produções modernistas em outros espaços do Brasil. A proposta deste artigo, portanto, é discutir as fronteiras territoriais da produção do Modernismo a partir da interpretação de autores, sobretudo cariocas, que se colocaram como críticos da hegemonia paulistana em relação à Semana.

A Semana de Arte Moderna de 1922 foi um evento que tinha como princípio promover rupturas no interior das artes plásticas no Brasil, nesse passo rompendo com o passado acanhado

das tradições e fazendo o país ingressar na modernidade. São artistas e intelectuais que querem descobrir o Brasil profundo e desejam repensar a nossa identidade coletiva. Foi um movimento que buscou uma cisão com o passado de herança portuguesa. O Brasil tinha que entrar na Nova Ordem Mundial (NOM) pela porta da frente da modernidade. Para o professor Antonio Candido (2010, p. 125),

a Semana da Arte Moderna (...) foi realmente o catalisador da nova literatura, coordenando, graças ao seu dinamismo e à ousadia de alguns protagonistas, as tendências mais vivas e capazes de renovação, na poesia, no ensaio, na música, nas artes plásticas. Integram o movimento alguns escritores intimistas como Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida; outros, mais conservadores como Ronald de Carvalho, Menotti Del Picchia, Cassiano Ricardo; e alguns novos que estrearam com livre e por vezes desbragada fantasia: Mario de Andrade, Oswald de Andrade na poesia e na ficção; Sérgio Milliet, Sérgio Buarque de Hollanda, Prudente de Moraes Neto, no ensaio.

Assim, esses intelectuais de diferentes matizes, uns mais conservadores e outros de “desbragada fantasia”, recolheram de dentro da própria cultura, produzida pelos diferentes segmentos de classe, a “essência” da alma brasileira. Essa “essência” estaria com suas raízes fincadas na cultura popular.

No entanto, esse processo não esteve restrito ao movimento ocorrido na cidade de São Paulo. Encontramos essa lufada de

novos ares em Recife, Belo Horizonte<sup>1</sup>, Rio de Janeiro e na pequena Cataguases, no interior de Minas Gerais. Ficaremos circunscritos, preferencialmente, às diferenças substantivas entre Rio, São Paulo e Recife, dados os limites de um artigo. Apontar as diferenças no interior deste movimento, que se deu em escala nacional, pode ser um caminho para compreendermos a hegemonia paulistana como o palco por excelência da modernidade brasileira. Foram movimentos que expressavam as muitas possibilidades de repensar o país. Diferentes na forma, no entanto, tinham em comum a ânsia por modernizar o país.

## MODERNISMO BRASILEIRO E SUA PLURALIDADE

A modernidade é paulistana. São Paulo ganhou esse *status* porque foi em seu território que se concentrou o desenvolvimento propiciado pelo processo de industrialização. Em que pese ela ter sido durante muito tempo uma cidade acanhada e provinciana, no início do século XX passa por considerável transformação em sua configuração urbana e social. O Rio de Janeiro, por outro lado, era a capital federal desde o período colonial, situação que oferecia ao estado uma condição privilegiada no cenário nacional, haja vista que era o centro da vida cultural do país. Para lá, acorreram artistas e intelectuais das

---

1 Grupo de intelectuais mineiros que se reunia na Rua da Bahia, em Belo Horizonte, nos anos de 1920, em torno da publicação *A Revista*. Dentre outros, destacaram-se Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, João Alphonsus e Gustavo Capanema (BOMENY, 1994).

mais diferentes partes do país. No entanto, foi São Paulo que ficou com o título de capital do modernismo brasileiro. Ainda assim, segundo os diferentes autores que trataremos neste artigo, essa é uma imagem redutora de um movimento complexo, que transcende a dimensão paulista de sua concretude.

Esse duelo já estava instalado entre seus participantes mais ilustres. Mário de Andrade, figura símbolo da Semana de 22, em conferência no auditório da Biblioteca do Itamaraty em 30 de abril de 1942, que tinha como tema “O Movimento Modernista”, não esconde suas diferenças com a cidade do Rio de Janeiro. Nesse mesmo colóquio, o autor ressalta as diferenças de classe que estavam por trás da criação e execução do Modernismo brasileiro. Suas palavras expõem as cisões no interior do próprio projeto modernista. Ele localiza em Paulo Prado, membro da aristocracia cafeeira paulista, o mentor principal da realização da Semana:

Além de audaciosa, dispendiosíssima. E o fator verdadeiro da Semana de Arte Moderna foi Paulo Prado. E só mesmo uma figura como ele e uma cidade grande, mas provinciana como São Paulo, poderiam fazer o movimento modernista e objetivá-lo na semana. (Apud BERRIEL, 2000, p. 80-81)

No evento, o autor dedica-se a explicitar por que o Rio não poderia sediar a Semana de Arte Moderna. A “Corte”, como ele se referia à capital federal, abrigava todas as instituições que eles combatiam, sobretudo a Academia Brasileira de Letras, como também a Academia Nacional de Belas Artes. Esses espaços produziam, segundo ele, tudo aquilo que deveria ser ultrapassado. O Modernismo é, portanto, para nosso autor, a

ruptura também com as produções cariocas associadas à continuidade de um Brasil que se transformava. Essa dimensão de classe em Mário de Andrade e sua indisposição com o Rio de Janeiro é avaliada por Carlos Eduardo Ornelas Berriel. Para ele, o discurso do modernista paulista

Principia com a oposição entre Rio e São Paulo, justificando a incidência da segunda como sede da Semana. Enquanto o Rio era porto marítimo, capital do país e internacionalista, São Paulo tem uma história de isolamento geográfico e provincianismo; o Rio possuía uma burguesia endinheirada com um espírito coerente com esta condição – isto é, covarde; São Paulo possuía uma verdadeira aristocracia que, além do mais, era casada com a modernidade industrial e com o comércio mundial. Mais técnica e mais atualidade. O Rio possuía uma instituição cultural – as academias – comprometida com a continuidade, enquanto o Modernismo era justamente uma ruptura com este tipo de inteligência. (BERRIEL, 2000, p. 84)

Nicolau Sevcenko também ressalta o caráter aristocrático dos sujeitos da Semana quando traça o estilo de vida e o ambiente em que circulava um dos principais mentores daquele evento na capital paulista, Paulo Prado:

O retorno a São Paulo, em particular de Paulo Prado, premido pela irrupção da Guerra, após uma longa itinerância de diletante pela Europa, por

designação de sua própria família, iria mudar em definitivo o cenário político e cultural vigente. Era em sua casa e na de Olívia Guedes Penteado – igualmente recém-chegada da Europa pelo início da Guerra e viúva desde 1915 do grande fazendeiro de café Ignácio Penteado – que os jovens interessados em ‘artes modernas’ encontravam as últimas revistas, livros, informações, obras, chegados da Europa, e as portas abertas. (SEVCENKO, 2009, p. 235)

Assim, foi-se construindo paulatinamente o divórcio entre Rio e São Paulo, a ponto de ocultar as manifestações de natureza modernista na capital do país. A ênfase nas diferenças das classes que organizavam a vida social nas duas cidades é de suma importância para compreendermos esse divórcio.

(...) há uma substancial diferença entre as classes sociais e a relação destas com o óbice da ruptura: a aristocracia – o Modernismo era aristocrático – tem estatuto mental e lastro histórico para entrar numa aventura em que as reputações ficam questionadas; já a burguesia guarda-se ciosa de sua aparência, e aposta no que já deu certo. (BERRIEL, 2000, p. 84)

Nesse debate, o que podemos observar é que a querela de Mário de Andrade dá-se no interior de um mesmo grupo: o setor dominante, seja econômico ou intelectual, tanto de São Paulo quanto do Rio de Janeiro. Ou melhor, uma luta contra as academias instaladas na “Corte” e suas propostas de

continuísmo, em oposição a um país que teve suas bases sociais revolucionadas em curto espaço de tempo: as primeiras décadas do século XX. Nesse sentido, as contendas de Mário de Andrade ganham legitimidade incontestável. No entanto, cabe perguntar: o Modernismo no Rio de Janeiro ou em outras regiões do país pode ter se desenrolado em outros espaços que não as tradicionais academias, severamente atacadas por Mário de Andrade?

O Rio de Janeiro como Capital Federal, ou a “Corte”, nas palavras de Mário de Andrade, tornou-se um centro para onde aportaram brasileiros vindos de toda parte do país, sobretudo ex-escravizados que lá também buscaram abrigo. Era uma cidade efervescente, sintonizada com o que há de mais moderno: o cinematógrafo, o fonógrafo, a fotografia e as transformações na imprensa (SÜSSEKIND, 2006). Olavo Bilac – poeta e cronista – expressou seu inconformismo com esse mundo em transformação, legando um depoimento sobre como era vivida essa modernidade nas ruas da capital com a chegada dos equipamentos de gravação de áudio: os discos da Casa Edson.

De cada porta irrompe a voz esganiçada de u’a máquina falante ou cantante; são urros, gemidos, garganteios frenéticos, imprecações, ganidos, careijos (*sic*), miados, latidos, mugidos, arrulhos, guinchos, berros, grunidos! E a mísera Rua do Ouvidor parece uma galeria do inferno, cheia de condenados e réprobos, prisioneiros em caldeiras de pez fervente, vociferando maldições e pedindo misericórdia. (Apud SÜSSEKIND, 2006, p. 20)

Esse membro fundador da Academia Brasileira de Letras, instituição combatida pelo Modernismo de São Paulo, mostra-se em desconforto com a modernidade trazida pelo desenvolvimento das forças produtivas do capital e que se popularizava pelas ruas do Rio de Janeiro. Foi justamente nesse espaço vivo e dinâmico, as ruas da “Corte”, que Monica Pimenta Velloso (1996) buscou os sinais da Modernidade carioca, em oposição ao similar paulista de viés aristocrático. Num mesmo sentido, Ângela de Castro Gomes (1999) vislumbra uma intelectualidade marginal dentro da própria sociedade carioca. Artistas, boêmios, humoristas que não tinham espaço nas academias e nas altas rodas sociais são objeto das autoras para questionarem os referenciais do modernismo brasileiro que têm a Semana de Arte Moderna em São Paulo como o único marco daquele momento da história do Brasil. Momento de repensar a identidade nacional em um ano emblemático: 1922, centenário da Independência.

O Rio tornou-se uma cidade plena de conflitos e tensões no alvorecer da República. Houve uma espécie de continuidade na gestão da vida pública em relação ao período monárquico: a manutenção de uma ordem social excludente. Essas práticas atingiram sobretudo a população negra, antes escrava, agora cidadã de segunda classe na agenda das elites econômicas e políticas. Um símbolo desses mundos em desencontro talvez seja a Revolta da Vacina, dentre outros que poderíamos citar. Apesar desses mundos, setor popular e elite, não se entenderem muito bem, os diferentes grupos vão construindo processos de sociabilidade cada um a seu modo, o que levaria a uma produção de capital simbólico muito peculiar.

Na capital, um mundo paralelo às academias desenvolveu-se: os humoristas registravam sua visão sobre o Brasil em

diferentes periódicos e eram, de certa forma, marginais às altas rodas sociais. Foi precisamente nesse universo que Monica Pimenta Velloso buscou novas leituras sobre o Modernismo brasileiro. Fazer do humor um objeto de análise permite pôr em xeque a visão de Paulo Prado sobre a tristeza atávica da nacionalidade brasileira, uma vez que os intelectuais da revista *D. Quixote* não admitiam tal marca de nossa personalidade coletiva

Nas revistas e jornais cariocas ficou claro o enfoque satírico-humorístico no tratamento dos acontecimentos cotidianos que mobilizavam a cidade. Nos escritos de Lima Barreto, nas caricaturas da *Revisa da Semana*, da *D. Quixote* e do *Jornal do Brasil*, encontrei uma reflexão fortemente marcada por esta tônica. (...) O fato me instigou a repensar a modernidade carioca, tomando outro caminho para compreender o modernismo fora do paradigma paulista em que forçosamente acabou se convertendo o movimento de 1922. Enfim, a questão, um tanto quanto desafiante, era repensar o próprio sentido de moderno. Entendê-lo na dinâmica acidentada do cotidiano, através de uma linguagem de forte apelo visual. (VELLOSO, 1996, p. 17)

Assim, cabe uma questão: as querelas de Mário de Andrade não são com os agentes do modernismo carioca, e sim com as academias, que tampouco reconheciam esses intelectuais. O debate pode estar fora do eixo, uma vez que a autora localiza a modernidade carioca em espaços marginais, ao contrário da marca aristocrática do movimento em São Paulo. Destarte,

todo o processo de modernização do Rio de Janeiro, expresso nas reformas urbanas de Pereira Passos, não contemplou a incorporação das camadas populares nem dos intelectuais. Estes acabaram marginais à modernidade vinda de cima. Por essa razão, eles se debruçaram sobre o mundo das ruas na busca por outros referenciais de sociabilidade como contraponto às altas rodas sociais da “Corte”, que também os rejeitava. (VELLOSO, 1996)

Dessa forma, começam a se desenhar as diferenças entre Rio e São Paulo na condução e percepção do Modernismo. Enquanto na capital paulista os intelectuais, em torno da aristocracia, constituíram-se em um movimento organizado, na “Corte” houve exatamente o oposto, uma recusa em formar um grupo coeso.

Os intelectuais cariocas que dão ênfase às ruas enquanto canal de sociabilidade, e mesmo de aprendizagem, refutam ao mesmo tempo a ideia de um movimento literário organizado. É provável que essa negação tenha a ver com uma imagem indesejada da literatura, associada à vida oficial e burocrática. No imaginário desses intelectuais, a ideia de um projeto remetia à de sua institucionalização, o que significava perda de originalidade e, sobretudo, comprometimento. (VELLOSO, 1996, p. 29)

Rio e São Paulo construíram-se sobre algumas imagens que podem até ser redutoras ou mesmo estereotipadas, mas que, de qualquer forma, nortearam o pensamento de vários intelectuais. São Paulo é por excelência o *locus* do trabalho sério,

terra da produção industrial e da eficiência; o Rio, sede da burocracia federal, não muito afeito ao trabalho árduo, era terra da boemia, onde nada se leva muito a sério.

São igualmente conhecidas as interpretações que, mais recentemente, têm procurado tratar das características da cidade do Rio de Janeiro, o que teria implicações sólidas no tipo de intelectual e de produção cultural nela desenvolvida. De forma esquemática, o que nelas se ressaltou e ficou assentado foi o fato de a condição de ‘capitalidade’ ter gerado uma cidade dominada pela forte presença do Estado e das atividades de serviços (comércio e burocracia pública), o que se confrontaria com o caso da cidade de São Paulo, organizada pela produção (industrial com destaque) e pelo *ethos* ao mesmo tempo competitivo e articulador do mercado. (GOMES, 1999, p. 21-22)

É também nessas especificidades da cidade do Rio de Janeiro que se engendrou um tipo particular de intelectual que tanto Castro Gomes quanto Velloso buscaram entender como o diferencial entre o Modernismo paulista e o carioca. Ambas apontam para a posição marginal desses sujeitos na capital: sejam os humoristas da revista *D. Quixote*, sejam os intelectuais em torno da revista *Festa e da Sociedade Felipe d’Oliveira*. Uma condição de inadequação ao instituído, que estaria em oposição ao intelectual paulista plenamente aceito e reconhecido pela aristocracia cafeeira. Parte deles, aliás, oriundos desta mesma aristocracia.

Em relação ao intelectual carioca, o perfil construído é o de um produtor de bens simbólicos que está marcado por uma dupla e contraditória inscrição social. De um lado, ele possuiria um estreito vínculo com o Estado, pois seria com muita frequência um funcionário público, o que o impregnaria de um misto de dependência, atração e desprezo por seu “patrão”. De outro, por não conseguir um grande reconhecimento social ou por não conseguir ascender às altas esferas do poder político, integrando e influenciando suas instituições de maneira profunda, acabaria por eleger a “rua” como seu *locus* de sociabilidade por excelência, tendo na vida boêmia e na convivência com a população marginal um de seus traços definidores. (GOMES, 1999, p. 24)

O intelectual carioca, portanto, encontrava-se na marginalidade em relação às instituições oficiais, como a Academia Brasileira de Letras, e também em relação às elites políticas e econômicas. Essa condição empurrou-o para os braços das camadas populares. É um grupo que não ensejou para si o papel de timoneiro do Modernismo nacional, mas eram tão desejosos e portadores dessa nova mentalidade que se instaurava no país quanto os modernistas em São Paulo.

Em um sentido diverso do carioca, temos também em Recife um movimento modernista que existiu no entorno do regionalismo e que, por sua vez, não era muito bem-visto em São Paulo. Afinal, na capital paulista, os olhos estavam direcionados para o futuro. O Brasil tinha que entrar na

Nova Ordem Mundial, e o olhar regionalista não propiciaria esta entrada. Por que, então, essa diferença com a Pauliceia desvairada?

O desenvolvimento do Brasil ocorreu de forma desigual em suas diferentes regiões. Durante os séculos iniciais de nossa formação, a região mais viva da economia estava concentrada no Nordeste, enquanto São Paulo era uma região de menor importância para a Coroa portuguesa que era, então, a Metrópole que controlava o território. Esse período deixou marcas riquíssimas na cultura barroca do Nordeste. Tal quadro se alterou radicalmente a partir do século XIX, quando o Nordeste entrou em decadência e assistiu à ascensão de São Paulo a novo polo dinâmico da economia do país. Este breve quadro, aqui traçado, é de grande valia para entendermos as diferenças entre os projetos modernistas paulista e aquele desenhado na cidade de Recife.

Se, como observamos, no Rio de Janeiro localizamos os modernistas em uma condição marginal, em Recife há o deslocamento na natureza dos produtores. Lá, o projeto não foi liderado por artistas: o grande mentor foi Gilberto Freyre, um sociólogo. Ele foi o responsável por arejar o pensamento na capital pernambucana. Face ao quadro desenhado anteriormente, Freyre voltou seus olhos para o passado de glória do Nordeste, em oposição ao futurismo do modernismo paulista antenado com as vanguardas europeias. A terra de Freyre parou no tempo; estagnou-se numa sociedade agrária e patriarcal. Assim,

Para o intelectual nordestino, em busca de afirmação no plano nacional, não se tratava de encontrar linguagens artísticas revolucionárias para

expressar um mundo em acelerada transformação, mas de procurar apoiar-se na riqueza das tradições culturais e artísticas locais, para fazer de sua revalorização sua bandeira de luta. Assim, não deve causar surpresa o fato de, nos anos 20, os escritores da região retomarem o caminho do regionalismo, (...). (ALMEIDA, 2003, p. 321)

Nesse mesmo sentido de compreender as diferenças entre São Paulo e Recife, apontando um para a estética como matéria prima, e outro para a história e a tradição como fermento, Antonio Dimas (2003, p. 40) observa que,

Num primeiro momento, pelo menos, São Paulo tinha em mira a estética; Pernambuco, a história. Estética e história eram, pois, os alicerces dos dois movimentos, e o que ocorreu depois, em torno de ambos, foram desdobramentos de enorme qualidade, sem dúvida, mas que se seguiram no rasto do primeiro.

O que podemos observar é que tanto Mário de Andrade quanto Gilberto Freyre, em que pese o conservadorismo do segundo, tinham ânsia de modernizar o país. Renovar as artes e o pensamento, mesmo que com olhos postos em direções divergentes. Um em direção a um futuro pleno de possibilidades, e o outro a um passado com uma tradição riquíssima, que poderia revalorizar um presente adormecido pela decadência econômica.

(...) no fundo, modernismo e regionalismo são apenas faces diferentes de um mesmo processo de luta pelo aprofundamento da consciência nacional, na arte como na cultura: é natural que, em cada momento histórico e em cada latitude, o sol ilumine, com luz diversa, cada uma dessas múltiplas faces. (ALMEIDA, 2003, p. 325)

O Modernismo brasileiro, em suas diferentes configurações, buscou compreender o sentido da brasilidade naquele ano emblemático do centenário de nossa independência. Logrou colocar a cultura popular em outro patamar de reconhecimento, diferente dos momentos anteriores, em que também se buscou pensar a nacionalidade brasileira, sobretudo no pós-independência. Esses são traços em comum que podemos identificar nos “movimentos” de renovação encarnados no Modernismo. Desde os mais conservadores até os mais progressistas, todos queriam que as artes e o pensamento estivessem em sintonia com as mudanças que ocorreram na base social e política do país.

No entanto, em face de múltiplos projetos modernistas, observamos que apenas o de São Paulo ficou para a história, quase como se tivesse sido o único projeto. Algumas considerações podemos fazer sobre essa definição histórica. As diferenças de classe e de postura parecem ser indicadores que apontam para a permanência, no tempo, do movimento paulista.

Os modernistas cariocas não tiveram acesso às altas esferas do poder, constituindo um grupo marginal frente, sobretudo, às academias que norteavam os debates na capital federal. Tal condição fez com que este grupo também optasse por não se

constituir em movimento e por abraçar o espaço marginal das ruas e da boemia. Por outro lado, em São Paulo os modernistas foram apoiados pela aristocracia cafeeira, sendo que muitos eram oriundos desse grupo social. Recife, por sua vez, ficou atada ao regionalismo, a outra face da renovação cultural que ficou numa posição de divergência em relação, principalmente, à Semana de 22. Seu principal líder, Gilberto Freyre, resgatou o passado do Nordeste em oposição à ânsia futurista de São Paulo. Essa soma de conjunturas diversas na base do Modernismo brasileiro propiciou uma maior visibilidade, na memória histórica, à Semana de Arte Moderna de 1922 e, ao mesmo tempo, ofuscou as memórias de outras práticas modernistas.

---

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, José Mauricio Gomes de. **Regionalismo e modernismo: as duas faces da renovação cultural dos anos 20**. In: KOSMINSKY, Ethel Volfzon; LÉPINE, Claude; PEIXOTO, F. A. (Org.). **Gilberto Freyre em quatro tempos**. Bauru/ São Paulo: Edusc, 2003.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. **Tietê, Tejo, Sena: a obra de Paulo Prado**. Campinas: Papirus, 2000.

BOMENY, Helena. **Guardiães da Razão – modernistas mineiros**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

DIMAS, Antônio. **Um manifesto guloso**. In: KOSMINSKY, Ethel Volfzon; LÉPINE, Claude; PEIXOTO, F. A. (Org.). **Gilberto Freyre em quatro tempos**. Bauru/ São Paulo: Edusc, 2003.

GOMES, Angela de Castro. **Essa gente do Rio... Modernismo e nacionalismo**. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 1999.

PEIXOTO, F. A. (Org.). **Gilberto Freyre em quatro tempos**. Bauru/ São Paulo: Edusc, 2003.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro. Turunas e quixotes**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996.

---

\* MENEZES, José Lúcio da Silva. Modernismo brasileiro: muito além da Semana de Arte Moderna de 1922. [Artigo desenvolvido a partir da tese de doutorado em História defendida pelo autor na PUC-SP]. In: *Dialogia*, São Paulo, n. 16, p. 167-169, 174-184, 2012.

---

## **O ALEIJADINHO**

Joaquim Pedro de Andrade | 1978



## **O POETA DO CASTELO**

Joaquim Pedro de Andrade | 1959

**a curadoria  
indica:**



# A ALEGRIA DA INFLUÊNCIA: O BRASIL MODERNISTA DE 1928\*

POR PEDRO DUARTE

*Só há verdadeira alegria se ela é ao mesmo tempo  
contrariada e se está em contradição com ela mesma:  
a alegria é paradoxal ou não é alegria.*

Clément Rosset

Surpreendentemente, uma das primeiras definições do brasileiro dizia ser ele um tipo nacional triste, e não alegre, como se pensa hoje. Em 1928, tal ideia defendida por Paulo Prado provocou polémica, embora soasse menos estranha. Desde o século XIX, a visão pessimista sobre o país era alimentada pela análise de sua recente formação – ou deformação – histórica, cuja mistura racial era um dos dados explicadores frequentes. Mesmo assim, afirmar a melancolia como carácter do brasileiro tinha sua singularidade, assim como a forma na qual o fez Paulo Prado, a forma do ensaio. O subtítulo de seu *Retrato do Brasil* avisava: *ensaio sobre a tristeza brasileira*. Não era um tratado factual ou uma pesquisa empírica, um sistema filosófico, um relatório científico. Empregando a metáfora do autor, era um quadro impressionista da história, mais atento à sensação

geral produzida pelas imagens do que à precisão de contornos do desenho das datas. Numa prosa solta e sugestiva, prezando a imaginação, Prado fazia jus ao gênero ensaístico, importante no Brasil e mais reflexivo do que informativo. Sua escrita flui pelo que provoca. Continuamos curiosos ao virar as páginas, mesmo que discordemos. O texto é modernamente enxuto. Ideias gerais conjugam-se com casos particulares, a fim de explicar como “numa terra radiosa vive um povo triste”.

Contudo, o insólito dessa tese principal de Paulo Prado fez sua interpretação do país permanecer à sombra daquelas que vieram depois, como as de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Jr. Certamente, o *Retrato do Brasil* é menos armado intelectualmente que os volumes escritos por esses autores: *Casa-grande & senzala*, *Raízes do Brasil* e *Formação do Brasil contemporâneo*. Mas não é menos instigante para compreender a aventura de modernização do país. Disso é prova o papel central que Paulo Prado teve para o nosso modernismo cultural, papel que vai além de seu conhecido financiamento da Semana de Arte Moderna de 1922. Se Oswald de Andrade, no mesmo ano em que se publicava o *Retrato do Brasil*, afirmava que “a alegria é a prova dos nove”, conforme diz o *Manifesto antropófago*, vê-se que a tristeza, como questão, estava na agenda nacional. Se a alegria é uma prova pela qual devemos passar, é porque a tristeza é nosso problema – ou seja, é um problema de fato brasileiro.

Nossa surpresa atual com a tese de Paulo Prado vem, evidentemente, da autoimagem que em geral fazemos de nós mesmos como um povo alegre, animado e até efusivo. Seríamos, porém, só isso? Nelson Cavaquinho e Cartola na música, Goeldi nas artes plásticas e Clarice Lispector na literatura, ou,

mais recentemente, João Gilberto Noll e Los Hermanos, para citar exemplos a esmo, parecem provar o contrário: a cultura brasileira seria também atravessada pela melancolia. Padre Vieira que o diga. O samba, até outrora um signo da brasilidade, nos faz dançar, e com isso nem sempre percebemos o dilaceramento agônico de algumas letras. Mas ele está ali, presente. Brás Cubas, personagem de Machado de Assis, dizia ter escrito suas memórias com a “pena da galhofa e a tinta da melancolia”. Como se sabe, o fim do Policarpo Quaresma de Lima Barreto é triste. E o final do Macunaíma de Mário de Andrade – cujo livro homônimo foi dedicado a Paulo Prado – também é triste (embora Darcy Ribeiro, tendo em vista o humor do texto, achasse todo ele “um acesso de alegria incontida”).

Se o Brasil é, como gostamos de pensar, uma mistura, ele o é também nos sentimentos, na sua psicologia. Em 2003, Moacyr Scliar escreveu *Saturno nos trópicos*, livro em que examina como “a melancolia europeia chega ao Brasil”, conforme esclarece o seu subtítulo. Sem querer caracterizar o brasileiro através da tristeza, Scliar é taxativo, contudo, ao assumir que ela, na forma da melancolia, não é um fenômeno europeu ao qual nosso país permaneceu imune. Importamos doenças físicas e também psíquicas, às vezes agravadas por condições históricas concretas. Olavo Bilac já o percebera antes, e colocou a tristeza brasileira em seus versos.

Tens, às vezes, o fogo soberano  
Do amor: encerras na cadência, acesa  
Em requebros e encantos de impureza,  
Todo o feitiço do pecado humano.

Mas, sobre essa volúpia, erra a tristeza  
Dos desertos, das matas e do oceano:  
Bárbara poracé, banzo africano,  
E soluços de trova portuguesa.

És samba e jongo, chiba e fado, cujos  
Acordes são desejos e orfandades  
De selvagens, cativos e marujos:

E em nostalgias e paixões consistes,  
Lasciva dor, beijo de três saudades,  
Flor amorosa de três raças tristes.

O Brasil retratado por Paulo Prado não está tão distante deste que se vê nos versos de Bilac. Nossa tristeza seria enraizada na história, pela participação do português, do africano e do indígena. Mais: a volúpia sobre a qual a tristeza segue errante é também sua promotora. Sim, a volúpia da natureza do Brasil, louvada durante o Romantismo, é aqui tomada como problema. Há um elo entre a terra radiosa e o povo triste. Na lascívia selvagem da terra, o indígena parece prolongar o estado natural no próprio homem, intimidando o colonizador pelo sensualismo do clima. Vive livre, sem regras. Os colonos, selecionados entre os piores sujeitos do Velho Mundo, violentos e desabusados, esbaldavam-se em desejos carnavais ao ver as belas indígenas nuas. E “a concubinação tornou-se uma regra no Brasil”. O valor da sexualidade promíscua é negativo para Paulo Prado, mas a exploração do assunto foi decisiva para que Gilberto Freyre o considerasse mais tarde, em *Casa-grande & senzala*, embora agora com sinal positivo. O problema é que

essa vida infrene, para Prado, encorajava a pura animalidade, dificultando o processo civilizatório. Próximos à opulência da natureza, ficaríamos distantes da cultura. Tudo era permitido. Nosso primeiro pecado foi a luxúria.

O segundo foi a cobiça, promovida também pela natureza, que ofereceu ao homem uma obsessão avassaladora: “Ouro, ouro, ouro.” No começo, mesmo sem que existisse, corria-se atrás dele. Já depois, descoberto em Minas Gerais, veio o pior: procura desenfreada, uma “loucura coletiva”. Tal narrativa que Paulo Prado faz da exploração da terra antecipa aspectos do que, depois, Sérgio Buarque de Holanda chamou de tipo “aventureiro” – por contraposição ao tipo “trabalhador” – para caracterizar a colonização brasileira: ele prefere caçar e colher a ter que lavar. Prefere pegar e descobrir do que semear e construir. Daí a sedução que o ouro e a prata exerciam sobre esse tipo de homem (do qual os jesuítas, com sua moral religiosa, distinguir-se-iam). Paulo Prado conclui, aliando ambos os pecados que discutiu, que a situação do Brasil é a da “vida entre indolência e frenesi da mineração desordenada”. A luxúria e a cobiça – assuntos do primeiro e do segundo capítulos de *Retrato do Brasil* – teriam desencaminhado o país para a tristeza – assunto do terceiro capítulo.

Descontemos o moralismo de Paulo Prado, assim como suas imperfeições historiográficas conhecidas e seus preconceitos raciais. Sigamos em frente: o que exatamente ele entende ao falar de tristeza? Essa é a pergunta poucas vezes feita, dando-se por certa a noção psicológica vulgar de tristeza. Nesse ponto, como em outros, faz falta à vida intelectual brasileira uma maior presença da filosofia. Mesmo Paulo Prado, por conta disso, não esclarece conceitualmente aquilo que é o coração de seu ensaio. Podemos, porém, extrair o seu perfil.

O primeiro passo para tanto é compreender a articulação causal, à primeira vista nada óbvia, da luxúria e da cobiça com a tristeza, já que a ordenação cronológica desses temas no texto de Prado corresponderia, de forma imanente, à sua sequência na história do país. Nossa tristeza, embora vocacional, resulta também do percurso histórico de luxúria e de cobiça que forma o homem brasileiro.

Extenuado pelo sexo e pela mineração, o povo brasileiro ficaria à mercê de “sentimentos tirânicos: sensualismo e paixão do ouro”. Subjugados física e espiritualmente, organismo natural e alma moral ficam tristes, daquela tristeza exausta que abate o corpo após o coito e que trava a inteligência após a obsessão. O brasileiro fica triste de tão cansado. Na falta de sentimento ético mais forte e com saudades do além-mar, a tristeza brasileira, no raciocínio de Paulo Prado, é uma passividade quase patológica, agravada pela sensibilidade do Romantismo que domina o país no século XIX, com seu elogio da dor e da fuga (tema do quarto capítulo de *Retrato do Brasil*). Vê-se que os quatro capítulos do livro de Prado têm uma estrutura nítida: luxúria e cobiça são as causas da doença da tristeza, por sua vez mantida pela dominância do espírito romântico.

Curiosamente, entretanto, o autor chegou a dizer, em carta ao filho, que sua obra era otimista. Será possível? Paulo Prado esclarece: trata-se do otimismo “do médico que quer curar”. O diagnóstico duro justifica-se, então, pelo objetivo de sanar a doença, logo, não a considera incurável, o que, aí sim, seria pessimista. Por isso, o livro termina falando até de uma possível revolução para mudar as coisas. O Brasil não estaria fadado a ser sempre triste, mas, para deixar de sê-lo, só olhando sem medo para seu problema, a fim de solucioná-lo. E o problema

é que, com a passividade da tristeza, ficamos sem a atividade exigida para abandonar a barbárie e construir, no país, nossa civilização moderna. O “organismo nacional precocemente de-pauperado” entravava a modernização brasileira.

Não era tão diferente o diagnóstico do país feito por Graça Aranha em *A estética da vida*, anos antes da publicação de *Retrato do Brasil*. Na sua filosofia, o país também é melancólico, dada a “influência dos elementos bárbaros, nossos formadores”. Sem uma alegria – ainda a ser alcançada – de caráter metafísico ou cósmico, o problema era o estranhamento alienado do brasileiro no mundo, tão pouco à vontade em sua constituição híbrida. Como se sentir em casa com esse estranhamento? Para ficar com a famosa fórmula de Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*, somos “desterrados em nossa própria terra”. Graça Aranha a antecipara, ao dizer que o brasileiro é “um perpétuo desterrado”, e que se tem a impressão de que “deixou as suas raízes em outras paragens”. Em certa altura, Graça chega a qualificar a cultura do Brasil de “artificial”.

Nossa tristeza, portanto, trazia dois problemas: o entrave à modernização, de um lado, e a modernização artificial, de outro. O resultado seria essa espécie de melancolia, pela qual ou não se faz nada, como no primeiro caso, ou se faz apenas o que os outros fazem, imitando-os, como no segundo caso, isto é, criando uma cultura redundante. Ora, vemos que estamos em pleno campo de problemas do Modernismo brasileiro. Não é de se espantar, pois tanto Graça Aranha quanto Paulo Prado foram figuras capitais do movimento: o primeiro proferiu a conferência de abertura da Semana de 22, e o segundo foi o seu principal futor, de acordo com Mário de Andrade. Dessa perspectiva, a tristeza não é somente uma vaga caracterização

erudita da psicologia do Brasil, mas também uma categoria lógica e histórica que define o desafio a ser vencido por uma desejável modernização do país.

Saindo do âmbito teórico e chegando à literatura de 1928, encontramos o problema da tristeza novamente na obra-prima do modernismo, *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Como se sabe, o bordão do personagem é: “Ai, que preguiça.” Sua preguiça, capaz de fazê-lo interromper até a brincadeira do ato sexual, é signo de passividade. Macunaíma é incapaz de articular os bens que procura – inclusive a querida mui-raquitã – a seu esforço. Prefere dar um jeitinho. Costuma se estrepár. Seu dilema é o do próprio Brasil, fixado entre a origem mítica do mato em que nascera, o Uraricoera, e a cidade moderna, São Paulo. Sua preguiça, por isso, não é apenas um elogio ao ócio ancestral, mas o entrave para a valorização do trabalho, por meio da qual o país entraria no que Mário de Andrade chamava de “concerto das nações”, ou seja, no Ocidente.

Não foi só por gentileza que Mário dedicou *Macunaíma* a Paulo Prado. Há de fato afinidade entre os dois, tanto que Mário chegou a defender o *Retrato do Brasil* de críticas. E fez o herói da nossa gente carregar luxúria, cobiça e tristeza, os aspectos do brasileiro retratados por Prado. Contudo, seria forçado dizer que a rapsódia de Mário é sombria. Não é. O humor do texto e uma certa inocência do personagem, quase infantilizado, dão outro tom, mais ambíguo, oscilante. Mesmo assim, é certo que ele não detém a ética do trabalho, sendo antes uma versão meio mítica do malandro, como observou Antonio Candido: se não é inimigo da lei, é só porque se desvia dela. Não é imoral, pois é amoral (o que não é

necessariamente melhor). E a força de Macunaíma está nessa ambiguidade. Fica entre o herói e o anti-herói. Mário de Andrade foi às lágrimas ao terminar de escrevê-lo.

Macunaíma é sem caráter. Não é branco, nem preto, tampouco indígena. Não é mau nem bom. Ou é tudo isso junto. Parece ser desprovido de superego, com tudo o que isso traz de problemas e gostosuras, de dificuldades e facilidades. Seu caráter permanece indefinido, assim como o país que ele representa, ainda em formação. Seu corpo cresceu, mas, segundo as palavras de Mário de Andrade, continuava a ter uma “carinha enjoativa de piá”, ou seja, de criança. Não será o próprio Brasil? O problema – que Macunaíma parece não resolver e que o Brasil, contudo, deve forçosamente enfrentar – é como se modernizar sem perder a si mesmo como uma produção de diferença.

Não foi Mário, contudo, quem apontou a mais conhecida solução para esse dilema modernista: como entrar em contato com o Ocidente sem apagar a singularidade brasileira. Foi o outro líder do movimento, Oswald de Andrade. O espírito com que o fez, porém, não era tão distinto do de Mário, embora tampouco fosse igual. Oswald enunciou: “A alegria é a prova dos nove”. Ou seja, para ele, o teste em que o Brasil deveria passar, para poder aliar-se à civilização ocidental e ao mesmo tempo manter as características formadoras não europeias, é o teste da alegria. Se entendermos bem que a alegria é uma prova, e não um diagnóstico, fica fácil perceber que a proposta de Oswald não é o simétrico oposto da tese de Paulo Prado sobre a tristeza do brasileiro. Pelo contrário, a despeito da diferença que as separa, há uma afinidade de fundo, como se Oswald tentasse elaborar, no

*Manifesto antropófago*, uma resposta, menos sua que do Brasil, para o retrato do país feito por Paulo Prado. Sua pergunta seria: como superar nossa tristeza?

Esquemáticamente, seria possível cravar a importância do ano de 1928 no pensamento brasileiro por meio dessas três obras: *Retrato do Brasil*, *Macunaíma* e *Manifesto antropófago*. A primeira define um problema. A segunda o aprofunda e mostra sua complexidade. A terceira tenta dar uma resposta a ele. Três obras de estilo distinto, mas todas de natureza eminentemente moderna, não só no conteúdo, mas também na forma: um ensaio, um romance e um manifesto. Ora, tal modernidade, buscada por Paulo Prado, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, estava obstaculizada no Brasil. E Oswald pretende encontrar na alegria o modo de liberá-la positiva e criativamente. Mas o que é essa alegria?

Na filosofia, aprendemos que a alegria é uma paixão, no sentido técnico do termo, isto é, algo que nos atinge, que nos afeta, e sobre a qual, portanto, não temos muito controle. Por isso, costumamos dizer que ficamos “tomados” de alegria. Se é assim, então somos passivos diante dela. Ora, algo soa estranho aqui, posto que a tristeza – como dissemos – significa passividade, e ela é o oposto da alegria. Mas é isso mesmo. Tanto na alegria quanto na tristeza, porque ambas são paixões, experimentamos passividade. Todavia, como Spinoza já percebera séculos atrás, elas divergem drasticamente quanto ao seu efeito. Se afetado pela alegria, nosso ser experimenta uma passagem à sua própria atividade. Se afetado pela tristeza, ao contrário, o ser fica preso à passividade, sem afirmar sua potência. Voltando ao Brasil, e empregando esse vocabulário, pode-se dizer: o desafio é

exercer sua potência alegremente, em vez de permanecer dela tristemente separado.

Seguindo a decifração contemporânea que Gilles Deleuze fez da doutrina de Spinoza, a alegria seria o afeto resultante de bons encontros, e a tristeza, aquilo que nos toma quando temos um mau encontro. Tendo em vista essa teoria, percebe-se que a alegria como prova dos nove, enunciada por Oswald de Andrade, jamais seria o crivo de uma afirmação autônoma, de uma pureza autóctone. Não se trata de encontrar a essência – do Brasil, por exemplo – como identidade em que nada de exterior interfere, mas sim de procurar os encontros bons que o exterior pode trazer. É um movimento de abertura, digamos, desidentitária, com o perdão do neologismo. Em sua forma mais radical, Oswald dirá: “Só me interessa o que não é meu”. O outro. O estrangeiro. A diferença. Eis seu projeto para o Brasil. Nessa toada, mas com seu exagero típico, Jorge Mautner tem usado nos últimos tempos uma fórmula paradoxal: “Ou o mundo se brasilifica, ou vira nazista.”

Todas as influências que constituíram o Brasil, portanto, deixam de ser, na sua mistura, motivo de angústia para ser uma alegria. Encontros tidos como maus – por exemplo, os étnicos – podem ser vistos como bons. Não são só um entrave para a entrada do país na civilização europeia ocidental, mas também, e eis o que importa, uma possibilidade de alterar seu caminho, quem sabe para melhor. Por isso, essa vertente do pensamento modernista foi decisiva para transformar o valor das peculiaridades da formação do Brasil. Onde apenas se via defeito, era possível enxergar uma qualidade. “Nunca fomos catequizados”, afirma Oswald de Andrade. Na falha do projeto civilizador europeu, mantiveram-se vivos elementos culturais

do país que, em vez de amaldiçoados, são alegremente aprovados. Isso não espanta, já que, como escreve Clément Rosset, “a alegria aparece como uma espécie de quitação cega concedida a toda e qualquer coisa, como uma aprovação incondicional de toda forma de existência presente, passada ou por vir”.

Com a alegria, a forma de existência singular do Brasil era endossada sem submissão a um molde estrangeiro, mas também sem isolamento do mundo. Se o modernismo brasileiro inicia com o impulso estético internacionalista de que a Semana de 22 foi símbolo, ele logo encontra nova preocupação: o nacionalismo. De um lado, a vontade modernizante, de pertencimento à cultura ocidental, que exigia o progresso. Do outro, a consciência de que tal pertencimento não poderia aniquilar a singularidade do país, sob pena de torná-lo desinteressante, o que exigia um recuo ao passado. Só aparentemente contraditórios, os vetores cosmopolita e nacionalista do movimento completam-se, um corrige o outro. O cosmopolitismo evitava a ingenuidade ufanista. O nacionalismo impedia a cópia europeizada.

O objetivo da proposta cultural modernista com Oswald de Andrade foi justamente abrir o Brasil de forma cosmopolita para que ele achasse aí mesmo seu ser nacional. Nisso, Oswald generalizava o que já fora sua experiência particular, segundo Paulo Prado: “Numa viagem a Paris, do alto de um *atelier* da Place de Clichy – umbigo do mundo – descobriu, deslumbrado, a sua própria terra”. Saindo para o estrangeiro, Oswald encontrou o familiar, como se só a distância o despertasse para o que tinha já em si, como se só pelo outro pudessemos chegar a nós mesmos, como se toda identidade fosse apenas o produto momentâneo e precário numa vastidão

de diferenças. O Brasil não acharia a si pela eliminação do outro (europeu, ou o que quer que fosse), mas por sua alegre afirmação.

Como se daria, porém, a afirmação do outro estrangeiro pelo Brasil? Não é pela hospitalidade, ou por qualquer ideia moral agradável. É pelo gesto violento da antropofagia como metáfora cultural. A prática concreta era típica de povos indígenas do Brasil: comer o inimigo, mas não por fome, e sim para, segundo o pensamento mágico, apoderar-se de suas qualidades. Literalmente, o objetivo é incorporar o que o outro tem de melhor.

Oswald busca tal imagem nos ensaios de Montaigne, num capítulo em que ele trata dos canibais. Escritos na época da “descoberta” do Novo Mundo, sob o impacto das notícias sobre hábitos indígenas, eles narram saborosamente seus rituais, mas – numa atitude rara – sem estigmatizá-los.

Depois de tratarem bem de seus prisioneiros, por longo tempo e com todas as comodidades em que podem pensar, aquele que é o chefe faz uma grande reunião de seus conhecidos; amarra em um dos braços do prisioneiro uma corda, por cuja ponta o segura, a alguns passos de distância, por medo de ser ferido, e dá ao mais querido de seus amigos o outro braço para ser segurado da mesma forma; e ambos, em presença de toda a assembleia, liquidam-no a golpes de espada. Feito isso, assam-no, comem dele em comum e enviam pedaços aos amigos que estiverem ausentes.

Oswald de Andrade encontra aqui uma espécie de programa de relações exteriores: primeiro, combater a ex-metrópole Europa, que ainda se sobrepõe na cultura; segundo, não matar, mas aprisionar, olhar e até tratar bem, embora mantendo

distância para não ser ferido; terceiro, matar; mas não acaba aí, e o quarto passo é o decisivo: devorar, não por necessidade biológica, e sim para inverter o fenômeno de apropriação. Chama a atenção que, ao buscar uma fórmula de acesso positivo ao mundo ocidental dito civilizado, Oswald tenha recorrido metaforicamente a um costume dito bárbaro: o canibalismo. A ousadia é grande: o projeto civilizacional brasileiro teria numa operação bárbara o seu móbile.

Oswald, sob influência de Montaigne, é antropológica-mente relativista. O ensaísta francês escreve, antecipando Lévi-Strauss: “Não há nada nessa nação de bárbaro e de selvagem, pelo que me contaram, a não ser porque cada qual chama de barbárie aquilo que não é de seu costume”. Nesse sentido, destacar um hábito supostamente bárbaro era uma estratégia de crítica à civilização já instituída. O modernismo não foi só moderno. Foi crítico da modernidade. “Contra a realidade social, vestida e opressora”, diz o Manifesto antropológico. O indígena, nu e canibal, é figura simbólica da diferença do Brasil no mundo.

No Manifesto da poesia pau-brasil, de 1924, Oswald já pensava, sem dar o nome, na antropofagia. “Wagner submerge ante os cordões de Botafogo”, afirma, “bárbaro e nosso”. Canibalizado, o Wagner alemão vira Carnaval brasileiro. Teria destino mais apropriado? Em suma, a antropofagia parece ser o gesto típico da alegria: a procura de bons encontros, e se compõe para afirmar sua potência. Não se trata de elogiar a barbárie, e sim de desvelar uma alteridade à civilização europeia ocidental, pela qual ela pode ser apropriada de um novo modo, mas não negada. Oswald busca o “bárbaro tecnizado”, ou seja, a tecnologia moderna é barbaramente

devorada na constituição brasileira. Deve-se juntar a floresta e a escola, ao invés de separá-las. O “índio”, como cantou depois Caetano Veloso, não é o exótico, é mais avançado que a mais avançada das tecnologias.

“Só a antropofagia nos une”, escreve Oswald de Andrade em 1928. O que junta o Brasil numa unidade não é sua essência. É comer toda essência. Estamos numa ontologia que se despedaça com o ato de devorar. Pelo que conta Antonio Candido, Oswald teria uma vez dito que “em nossa era de devoração universal o problema não é ontológico, é odontológico”. O trocadilho espirituoso sugere que, se a ontologia busca o ser como identidade fixa universal, ela formula o problema erroneamente, porque universal mesmo é devorar identidades fixas. Pensar o ser do Brasil não exigiria ontologia, mas odontologia, dentes afiados para devorar o outro. A antropofagia, como observou depois Silviano Santiago, quer interiorizar o exterior, absorvê-lo. O fora vira o dentro. O dentro vira o fora.

Na condição de movimento de vanguarda estética, o modernismo brasileiro já buscava, desde o início dos anos 1920, certa antropofagia, embora sem tal nome. Nem todas as obras criadas imediatamente naquele momento exerceram com vigor essa antropofagia, mas eram por ela informadas. É sinal disso a permeabilidade de tais obras às influências de diversas vanguardas internacionais. Se Mário de Andrade recusa o rótulo de futurista – para suas poesias e para o Modernismo –, não é porque nada tinha a ver com o movimento italiano. É porque tinha a ver não só com ele. Futurista? Sim. Mas também surrealista, cubista, expressionista. Mário insiste que a vanguarda no Brasil seja chamada de Modernismo. Repare-se

que o termo que designa nossa vanguarda é o mesmo que, no resto do mundo, identifica o conjunto das vanguardas. Não é por acaso. O que caracteriza a vanguarda do Brasil é sua junção – singular – dessas várias influências.

Cabe frisar, então, que a consciência de filiação do modernismo no Brasil é tudo, menos uma prova de mimetização do que faziam os movimentos modernos europeus. Filhos podem diferir dos pais, ou seja, acolhem sua herança, mas o que vão fazer com ela é outra questão. O contato dos modernistas com as vanguardas da Europa foi íntimo e constante. Isso, porém, só mostra que eram informados. Como observa Benedito Nunes, usava-se “a combinação, ausente do epigonismo e da subserviência eufórica dos seguidores da moda, da receptividade generosa e do senso crítico que rejeita, seleciona e assimila”. É fácil apontar as matrizes de vanguarda acolhidas pelos modernistas. Eles mesmos fizeram essa genealogia. Menos fácil é explicar como tais matrizes foram transformadas na prática das obras criadas por esses artistas. Esse era o desafio da antropofagia.

O Modernismo, portanto, legou ao Brasil uma forma de pensar sua identidade segundo a qual as influências não se opõem à originalidade. Influência seria fluência, passagem, contato, devir. É aceitar isso tudo. Não de forma triste, com passividade infinita. Nos bons encontros entre o eu e o outro, entre o Brasil e o estrangeiro, as influências deixam de ser um entrave à invenção para ser o seu motor. Criar é fazer da influência – de resto, sempre inevitável – uma força alegre. Criar não é eliminar influências, e sim aproveitá-las positivamente. Longe de buscar o Brasil puro na sua autonomia, o modernismo defende a presença das influências. Sem angústia. “Abaixo os puristas”, diz o verso de Manuel Bandeira.

Entende-se assim a reação, documentada em carta, de Mário de Andrade diante da acusação de que *Macunaíma* teria sido “todo inspirado no *Vom Roraima zum Orinoco* (do sábio Koch-Grünberg)”. Primeiro, Mário esclarece que, claro, a ideia do herói veio do naturalista germânico, mas não a do romance. Depois é que surge, porém, o mais interessante da explicação. “Copiei, sim”, afirma Mário. E o problema não estaria nisso, mas no fato de os eventuais acusadores quererem atribuir a cópia a apenas uma fonte, quando são várias.

O que me espanta (...) é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo a minha cópia a Koch-Grünberg, quando copiei todos (...). Confesso que copiei, copiei às vezes textualmente (...). Não só copiei etnógrafos, e os textos ameríndios, na Carta pras Icamiabas, pus frases inteiras de Rui Barbosa, de Mário Barreto, dos cronistas portugueses coloniais (...). Enfim, sou obrigado a confessar de uma vez por todas: eu copiei o Brasil, ao menos naquela parte em que me interessava satirizar o Brasil por meio dele mesmo. Mas nem a ideia de satirizar é minha, pois já vem desde Gregório de Matos, puxa vida!

Nisso, como em outras coisas, *Macunaíma* permanece o signo literário do modernismo, não apenas pelo conteúdo e pela forma, mas também pelo princípio de operação criativa de sua poética, por meio de influências devoradas alegremente. Mesmo brigando com Oswald e tendo não poucas reservas teóricas quanto ao manifesto que ele escreveu em 1928, Mário

admite que, como apontara o amigo polêmico, o livro tinha teor antropofágico. “O livro caracteriza-se como o resultado de um ato de apropriação e de roubo”, comenta Eneida Maria de Souza, e completa: “O projeto de Mário de Andrade, intertextual *avant la lettre*, consiste na articulação de um texto que se apresenta como plural, em que a figura do autor se esvai e se multiplica nos enunciados de que se apropria.”

*Macunaíma*, portanto, pode ser psicologicamente atravessado pela alegria e pela tristeza, misturando ambas. Filosoficamente, entretanto, é todo alegre, até quando é triste, pois – como obra de arte – atualiza plenamente sua potência, sem para isso diminuir suas influências. Para ser, *Macunaíma* não nega o outro. Afirma a si devorando o outro. Essa é sua alegria – mais do livro que do personagem. Paulo Prado e Oswald de Andrade estariam menos distantes do que parece, e quem demonstra é Mário de Andrade, com *Macunaíma*. O teste para que o Brasil afirme sua potência é a alegria filosófica, porém ela não exclui a tristeza psicológica. O ponto é ser tudo o que se pode, conquistando a singularidade pela fluência de suas influências, pois a cultura não é uma coisa parada. Ela flui.

Influenciada, a cultura deve fazer – e faz – o que Thomas Mann chamou de surrupio de alta classe, André Gide de influência particular, William Burroughs de método de colagem, Oswald de Andrade de antropofagia e Jonathan Lethem, mais recentemente, de êxtase da influência. “Não acredite em originalidade”, diz Carlos Drummond de Andrade, “mas não vá acreditar tampouco na banalidade, que é a originalidade de todo mundo”. Eis o desafio do Brasil. Não há invenção a partir do nada, mas há criações singulares entre as incontáveis influências. Este ensaio aqui, por exemplo, é influenciado desde o

título – uma provocação face à ideia de Harold Bloom sobre a angústia da influência – até a última linha – pois, logo antes de terminá-lo, tomei conhecimento do artigo de Lethem sobre o êxtase da influência. Mais uma camada de influência se sobrepunha. Sem angústia.

---

\* DUARTE, Pedro. “A alegria da influência: o Brasil modernista de 1928”. In: *Revista Serrote*. Blog. Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/?s=+alegria+da+influ%C3%Aancia%3A+o+Brasil+modernista+de+192.>

---

## **BÁRBARO E NOSSO – IMAGENS PARA OSWALD DE ANDRADE**

Márcio Souza | 1969

## **O MESTRE DE APIPUCOS**

Joaquim Pedro de Andrade | 1959



## **MACUNAÍMA**

Joaquim Pedro de Andrade | 1969

**a curadoria  
indica:**



# ECOS DE PAGU

POR **MARÍLIA ROTHIER CARDOSO**  
E **ALINE LEAL FERNANDES BARBOSA**

Duas frases-emblema circulam nas releituras do modernismo: "Sou trezentos, sou trezentos e cinquenta"<sup>1</sup> e "a transformação do tabu em totem".<sup>2</sup> A primeira evoca os desdobramentos dos sujeitos-artistas, que se multiplicam, experimentando estratégias investigativas nunca antes testadas, efeitos de renovação e fragmentação, soluções estilísticas sempre diferentes. A segunda desloca ideias estabelecidas e dobra a aposta das transvalorações. Tais frases marcam as personalidades destacadas da Semana de 1922 – Mário e Oswald. No entanto, talvez sejam mais potentes em trajetórias ainda pouco observadas, como as de Flávio de Carvalho e Patrícia Galvão.

Precoce, fascinante e ousada, Pagu passou quase despercebida pelos construtores do cânone da vanguarda, lá pelos anos 1940, 50. Em compensação, moveu a curiosidade de críticos e artistas posteriores e faz-se instigante para o público

---

1 ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Ed. Crítica Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP, 1987, p. 211 (Poema "Eu sou trezentos" do livro *Remate de males*).

2 ANDRADE, Oswald. *Obras completas*. v. VI, Do pau brasil à antropofagia e às utopias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970, p. 77. (Abertura de "A crise da filosofia messiânica").

atual, sobretudo a partir de uma perspectiva feminina. Muito mais do que uma moça bonita dizendo poemas nos encontros dos antropófagos mais radicais, Pagu, desde o início, se mostra uma mulher que deseja adequar seus atos e sentimentos à quebra de convenções sociais pretendida pela ética moderna. Ainda que não fosse uma feminista autodeclarada, sua independência de comportamento, seu senso de coragem e justiça dialogam de maneira afinada com o movimento contemporâneo de mulheres.

Todas as narrativas sobre Patrícia Galvão destacam a variedade de nomes que, por um lado, identificaram essa moça inquieta em atitudes e atividades radicais e, por outro, serviram de assinatura em seus experimentos literários e artigos jornalísticos – estes, cobrindo assuntos bem diversos. Com seus ideais ambiciosos, ela ocupou posições de vanguarda mais contraditórias do que efetivas; com sua inteligência afoita, experimentou várias vertentes da arte, evitando fixar-se e marcar um estilo em qualquer uma delas. Para acompanhar o ritmo e a cadência da personagem Pagu, vamos apresentá-la em fragmentos, a partir de cenas de sua vida, destacando a dimensão performática de suas atividades artístico-intelectuais, expandidas e desdobradas no seu comportamento de ativista radical, escritora de estilos os mais versáteis, e viajante astutamente observadora.

## **PAGU POETA**

A originalidade intrigante dos registros lúdicos de frases e desenhos deixados por Patrícia em papéis pessoais, como

o "Álbum de Pagu"<sup>3</sup> e o "Romance da época anarquista",<sup>4</sup> indicam possibilidades poéticas talvez só realizadas bem mais tarde, no fim dos anos 1940, com o surgimento de Solange Sohl e, na abertura dos anos 60, em poemas inéditos, encontrados por Geraldo Ferraz, depois de sua morte. Em "Natureza morta" (1948), que tanto atraiu Augusto de Campos, ela ressalta a força paradoxal de vida que flui das imagens desconcertantes de encarceramento, apatia e abandono:

Estou dependurada na parede feita um quadro / (...)  
Puseram um prego em meu coração para que eu  
não me mova / (...)  
As letras que eu poderia escrever  
espicharam-se em coágulos azuis.<sup>5</sup>

Nos rascunhos posteriores de poemas ("Canal" (1960), "Nothing" (1962)), é ainda mais evidente a impressão de que a esterilidade e a morbidez grafadas represam um impulso inevitável de ressurgência:

Canal  
Nada mais sou que um canal  
Seria verde se fosse o caso / (...) //

---

3 Cf. CAMPOS, Augusto de (org.). O Álbum de Pagu (1929). In: *Pagu, vida-obra*. São Paulo: Brasiliense, 1982 p. 45 – 59.

4 Idem. O romance da época anarquista ou O livro das horas de Pagu que são minhas (1929-1931). In: *op. cit.* p. 61-77.

5 Idem. Solange Sohl (1948). In: *op. cit.* p. 169.

Digamos que seria a lua nova  
Iluminando o canal (...) <sup>6</sup>

*Nothing*

Nada nada nada

Nada mais do que nada (...) //

Talvez o precipício queira dizer nada / (...)

Trouxeram-me camélias brancas e vermelhas / (...)

Pastorinhas entraram em meu caminho

Num samba morenamente cadenciado / (...) <sup>7</sup>

## JORNALISMO EMPENHADO

Entre março e abril de 1931, Pagu e Oswald, então encantados com a utopia marxista, editam o panfleto político *O homem do povo*. As lembranças que ela guarda minimizam a qualidade de sua estreia na produção jornalística: "Sem conhecimento de causa, atirei-me um pouco cegamente, no trabalho de *O homem do povo*. A previsão da Coisa Grande que deveria surgir. Intenção de procurar na causa dos oprimidos a finalidade para minha vida. Vontade de ser honesta e corajosa."<sup>8</sup>

Fica patente o desempenho inventivo da jornalista nas tarefas diversas que lhe couberam: além de coeditora, encarregou-se do design de títulos, legendas e charges, redigiu

---

6 Idem. Poemas (1960 - 1962). In: *op. cit.* p. 253.

7 Idem, *ibidem.* p. 258.

8 GALVÃO, Patrícia. *Paixão Pagu; uma autobiografia precoce de Patrícia Galvão*. Org. Geraldo Galvão Ferraz, Rio de Janeiro: Agir, 2005. p. 74.

artigos e deixou sua marca indiscutível na seção "A mulher do povo". Atenta aos traços burgueses do feminismo nascente, realizou uma denúncia caricatural, apontando, na coluna intitulada "Maltus Além", para a interseção entre gênero e classe:

Estas feministas de elite, que negam o voto aos operários e trabalhadores sem instrução porque não lhes sobra tempo do trabalho forçado a que se têm que entregar para a manutenção dos seus filhos, se esquecem que a limitação da natalidade quase que já existe mesmo nas classes mais pobres e que os problemas todos da vida econômica e social ainda estão para ser resolvidos.<sup>9</sup>

Os oito números de *O homem do povo* – publicados antes do empastelamento resultante do choque entre as posições do jornal e as dos alunos da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco – servem de provas da estreia promissora daquela que, pouco depois, se arriscaria romancista e, nas décadas da maturidade, integraria o corpo editorial de vários jornais.

## PIONEIRA DO ROMANCE PROLETÁRIO

Com pouco mais de 20 anos, Patrícia inaugura, nas letras brasileiras, o romance proletário, sob a assinatura de Mara Lobo. *Parque industrial* acompanha a vida de Corina, Otávia,

---

<sup>9</sup> CAMPOS, Augusto de (org.) *Pagu, vida-obra*. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 81.

Eleonora, Matilde e Rosinha Lituana no bairro operário do Brás, abordando tanto a vida nas fábricas e as reuniões do sindicato quanto a sexualidade e os dramas psicológicos das personagens mulheres. Escrito para provar o comprometimento de Pagu com o PCB, visava intervir no âmbito da política e da luta de classes muito mais do que no das artes e da literatura, o que não impediu Pagu de se provar escritora e de marcar o seu espaço na história literária. "Não tinha nenhuma confiança em meus dotes literários, mas como minha intenção não era nenhuma glória nesse sentido, comecei a trabalhar"<sup>10</sup>. *Parque industrial* jamais foi adaptado para o cinema, diferentemente de alguns livros modernistas, eleitos sobretudo a partir da década de 1970 para encorpar com narrativas literárias o imaginário cinematográfico – naquela época em expansão pela fundação da Embrafilme. Apesar de alguma repercussão no momento de sua publicação, não se tornou um clássico do modernismo, embora algo de sua linguagem reaparecesse, especialmente na chave oswaldiana. As cenas breves em justaposição, a montagem cubista, "o estilo telegráfico e a metáfora lancinante"<sup>11</sup> estão condensados em um de seus mais conhecidos fragmentos: "Brás do Brasil. Brás de todo o mundo."<sup>12</sup>

---

10 GALVÃO, Patrícia. *Paixão Pagu; uma autobiografia precoce de Patrícia Galvão*. Org. Geraldo Galvão Ferraz, Rio de Janeiro: Agir, 2005. p. 112.

11 ANDRADE, Oswald de. À guisa de prefácio. In: *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924). São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 18.

12 LOBO, Mara (Patrícia Galvão), *Parque industrial* (1933). São Paulo: Alternativa, s/d. p. III.

## CARTA AUTOBIOGRÁFICA

Na abertura da década seguinte, tendo vivido poucos anos com muita intensidade, Patrícia tece outro estilo e acumula material para uma "autobiografia precoce" – confissão, na forma de carta íntima, mas também desafio, rebeldia, desconstrução das palavras de ordem e dos bons sentimentos. As frases, lacônicas e firmes, não transmitem mais a expectativa entusiasmada de conscientizar as massas. A militante se desenha empenhada em seguir lutando, quase sempre cansada e desiludida, como aparece em seu relato do encontro com uma garotinha na Praça Vermelha do Kremlin, ao fim de sua missão pela Europa: "Tremia de frio, mas não parava com seus olhos enormes. Todas as conquistas da revolução paravam naquela mãozinha trêmula estendida para mim, para a comunista que queria, antes de tudo, a salvação de todas as crianças da Terra."<sup>13</sup> O espaço doméstico, afetivo, também é desanimador: "Só senti amadurecimento sexual depois da entrega de meu filho ao mundo, mas a grande plenitude foi apenas entrevista nessa época, por estar dissolvida no asco e na dor de mais uma decepção, a maior talvez, que Oswald me fez sofrer."<sup>14</sup> Tendo como destinatário o seu companheiro Geraldo Ferraz, esta carta autobiográfica em forma de diário é ao mesmo tempo uma tentativa de fazer o outro compreender a sua vida e de dar sentido à sua própria trajetória. Foi publicada postumamente, em 2005, por iniciativa de seu segundo filho, Geraldo Galvão Ferraz, como *Paixão Pagu*.

---

<sup>13</sup> GALVÃO, Patrícia. *Paixão Pagu; uma autobiografia precoce de Patrícia Galvão*. Org. Geraldo Galvão Ferraz, Rio de Janeiro: Agir, 2005. p. 150.

<sup>14</sup> Idem, p. 67.

## ROMANCE DE DISSIDÊNCIA

Tendo construído seu senso de liberdade – política, ética e estética – no momento de idealismo exacerbado da juventude, Patrícia Galvão excedeu-se nas tentativas de responder às expectativas do PCB, nos anos pesados do stalinismo. Certamente por isso, e por estar apegada a seu ideal de sociedade igualitária e marcada pela lembrança das prisões – tão frequentes quanto as decepções diante das experiências práticas do regime comunista – tornou-se, na maturidade, uma denunciadora insistente dos equívocos e excessos das atividades ligadas ao partido. *A famosa revista*, romance que escreveu em parceria com Geraldo Ferraz, seu segundo marido, apresenta-se como construção alegórica de uma instituição autoritária correspondente às práticas dos aparelhos marxistas brasileiros. O livro despertou pouca atenção em 1945, quando foi editado, e continua pouco conhecido, porque, embora atraente enquanto elaboração refinada de linguagem, é de difícil compreensão para quem não conheça a história do PCB.

## QUESTÕES DA CRÍTICA LITERÁRIA

Mais ou menos na mesma linha das restrições ácidas a trabalhos obedientes à vertente stalinista da esquerda, é que se desenvolvem as resenhas e artigos de crítica literária, produzidos pela antiga militante. Ficam evidentes seu conhecimento da arte de vanguarda e sua própria habilidade no uso das linguagens imaginativas, mas uma mistura de tom amargo e irritado perturba o equilíbrio sensato de suas opiniões.

Responsável pela seção "Crítica literária", nos anos de 1945 e 46, do Vanguarda Socialista, semanário de linhagem trotskista fundado por Mário Pedrosa e que reunia dissidentes do PCB, Patrícia faz um ataque caricatural e ríspido ao que nomeia como "Literatura oportunista":

É essa literatura que predominará, transformando pastoras em princesas, garotas das Lojas Brasileiras em noivas do 'haute gomme', com minuciosa descrição dos lençóis, nas páginas das revistas elegantes ou galantes da cidade. Os jovens operários também pompearão nas páginas apoteóticas da era da burguesia progressista, nadando tudo na inefável felicidade da cooperação de classes. Será uma beleza...<sup>15</sup>

A partir do final dos anos 1940, Patrícia Galvão vai deixando a função de comentarista de temas gerais para focar naquilo que, efetivamente, a interessava: a crítica de literatura e de artes. Colaborando na edição do Suplemento Dominical do *Diário de São Paulo*, traduzia trechos dos autores destacados do momento para a seção semanal "Antologia da literatura estrangeira". Em meio a dezenas de traduções, inaugurou, aí, a divulgação do *Ulysses* de Joyce em português, tendo vertido (da tradução francesa) um fragmento do romance, que nomeou "O enterro". Em seguida, no jornal *Fanfulla*, responsabilizou-se pela seção "De arte e de literatura". Como seu olhar estava, de preferência, voltado para a produção feminina, vale observar seu texto de

---

15 CAMPOS, Augusto de (org.) *Pagu, vida-obra*. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 128.

10/12/1950, "Tarsila do Amaral vai nos devolver alguma coisa nos dias idos e vividos, em sua mostra retrospectiva". Começa por afirmar que "desde o impressionismo, as mulheres têm participado da renovação da pintura, nesse centro dominador da cultura que tem sido Paris. Aqui repetimos; o primeiro pintor moderno que tivemos foi uma mulher: Anita Malfatti. A seguir, apareceu Tarsila."<sup>16</sup> Ressalta, em seguida, o que importa à sua perspectiva avaliadora:

Ela me parece ser o nosso primeiro caso de 'emancipação mental' entre as mulheres paulistas (...). (...) manteve seu sorriso bom e acolhedor, a sua compreensão superior, a sua inteligência sempre aberta à Pesquisa, e com tudo isto uma dose de infinita modéstia, de esquivança nobre, nunca deixando de ser a primeira, mas fazendo tudo por que não o percebessem ...<sup>17</sup>

## DE VOLTA À POLÍTICA

Em 1950, publica o panfleto político "Verdade e liberdade", para lançar-se candidata à Assembleia Legislativa de São Paulo pelo Partido Socialista Brasileiro. Ilustrado com um retrato que dela fizera o pintor Portinari nos tempos de Pagu, rememora os duros momentos de prisão, repudia o PC e dá

---

<sup>16</sup> Idem, p. 202.

<sup>17</sup> Idem, p. 203.

razões de sua candidatura, embalada pelo mote de "Por que aceitei voltar". Embora um documento de propósito político, o relato ganha contornos literários, ao narrar sua então resistência a obedecer às ordens do Partido. Pagu atacava a atitude dos companheiros de presídio político no Rio, "esses que possuíam pregos para fincar na minha cabeça, e na ponta de cada prego a palavra SIM. Ao que eu respondia: Não"<sup>18</sup>. Tendo como plataforma política a sua própria vida, "Verdade e liberdade" é mais um documento de denúncia das práticas stalinistas no interior do partido, e termina nos tons heroicos de uma sobrevivente: "Tenho várias cicatrizes, mas estou viva."<sup>19</sup>

## ÁLBUM DE RETRATOS

Sem reservas e sem medo, Pagu atravessou quase todas as camadas sociais e viajou pelo mundo, mas teve sempre de aturar incompreensões. Nunca conseguiu uma posição consistente na luta política, sentia-se maltratada e incompreendida nas relações sexuais e debateu-se, a cada período, entre a dedicação ao filho-bebê e as responsabilidades com a revolução impossível. Ainda assim, teria cultivado, em seu corpo e em sua verve de artista, o interesse pelo impacto de sua imagem. A longa galeria de seus retratos, destaca uma feminilidade ao mesmo tempo coquete e crítica. Expressa bastante amor a si mesma, como mulher bonita, mas faz questão de se lançar aos perigos e humilhações, despreocupada

---

18 Idem, p. 188.

19 Idem, p. 189.

em preservar-se. Despreza o amor romântico, mas não se desapega do ideal de salvação dos oprimidos. É prática e destemida, mas, no Brás como em Moscou, investe em gestos inconsistentes. Uma mulher sedutora, com uma trajetória exasperante.

A imagem de Pagu – refletida na coleção de fotografias – foi-se multiplicando em totens femininos. Entre pseudônimos, apelidos e nomes de guerra, foi Pagu, Léonie, Ariel, Pat, Gim, Mara Lobo, Pt., Solange Sohl... Da paixão combativa das colunas de "A mulher do povo" e de *Parque industrial* – aí, especialmente, quando chegou, de um salto, à vanguarda política pela invenção de uma linguagem literária consistente –, à sensibilidade do amadurecimento decepcionado, mas ainda expectante, da carta-registro de memória, Patrícia teria operado movimentos de transvaloração. Quebrava tabus sociais para fazer-se totem da revolução; descartava os totens mais preservados do comunismo, na tentativa de criar tabus antistalinistas.

A utopia do "matriarcado de Pindorama" ilumina o cenário do modernismo. O legado biográfico-literário de Oswald de Andrade vem sendo relido como um conjunto de propostas radicais; a linguagem experimental, que ele cunhou em verso-prosa, tem apontado para o gume especulativo de performances da escrita combinadas ao comportamento inusitado de artistas anticonvencionais. Para além desses dados já registrados, a perspectiva atual impõe o destaque de acervos heterogêneos, como os de Patrícia Galvão<sup>20</sup> e Flávio de Carvalho, de modo

---

20 A proposta, aqui sugerida, de inserção mais cuidadosa dos trabalhos de Patrícia Galvão na história da literatura e das artes no Brasil, deve ser entendida no contexto do resgate de outras obras assinadas por mulheres. Em relação ao modernismo, cabe destacar o aparecimento recente de *Dia garimpo*, coletânea de poemas de Julieta Bárbara.

a potencializar ainda mais a fortuna crítica do modernismo. Ultrapassando, ao mesmo tempo, as fronteiras da arte com a pesquisa, com a política e com a comunicação, essas personalidades – marginais aos padrões críticos – é que podem revitalizar o presente.

## PAGU NO CINEMA

Pagu chegou à grande tela por Norma Bengell, em seu primeiro filme como diretora, mais conhecida por sua atuação como atriz do Cinema Novo, inclusive em algumas produções de Ana Carolina, a cineasta mulher mais destacada do movimento. *Eternamente Pagu* (1988), estrelando Carla Camurati como personagem principal, é um filme biográfico que conta alguns pontos marcantes de uma vida, como vimos, absolutamente fascinante. Recorrendo a traços do estilo modernista – corte, montagem, velocidade –, o curta *Eh, Pagu, eh* (1982), de Ivo Branco, título apropriado do poema "Coco de Pagu", de Raul Bopp, também se organiza biograficamente, e dá mais destaque à militante do que à escritora-leitora crítica-tradutora-jornalista. Ambos se prendem à cronologia de sua vida breve e intensa; usam praticamente as mesmas imagens, porque é pequeno o acervo preservado por seus amigos e família. Se a personalidade e a existência exuberantes de Pagu são da ordem do incapturável, as produções audiovisuais são tentativas de apreender sua figura transbordante.



A tensão entre vida-obra ou obra-vida – dependendo do acento que se queira dar – é central para se pensar Pagu. A continuidade entre uma e outra parecem torná-las indiscerníveis na direção de uma experiência global, quase religiosa, que inclui perda de individualidade e autossacrifício. No entanto, se Pagu quis se dissolver em meio ao proletariado, uma entre as outras operárias no chão das fábricas do Brás; se ela assumiu identidades diversas em missões pela Rússia, China e França, como agente clandestina do PCB; se ela se misturou às presidiárias de toda sorte – ladras, prostitutas, assassinas – como inimiga frontal do governo varguista; se abdicou de um nome próprio para as suas produções literárias que visavam impactar outros campos, a sua figura sai do anonimato para se tornar tão distinta a ponto de ressurgir praticamente como mito<sup>21</sup>. Do tipo de mito produzido pelo revolucionário século 20 – a partir daqueles que abriram mão de posição social e privilégio para se empenharem no projeto de uma sociedade do comum e, não raro, se tornaram, mais tarde, ícones da cultura pop. Hoje, precisamos observar "com olhos livres"<sup>22</sup> essa integrante da vanguarda, preservando sua personalidade multifacetária. Intensa, impaciente e, às vezes, melodramática, Patrícia exige atenção como a escritora-crítica do movimento modernista. O que fazer com o legado de Pagu?

---

21 ROCHA, E. P. G.; LANA, L. C. de C. Imagens de Pagu: trajetória midiática e construção de um mito. *Cadernos Pagu*, Campinas, São Paulo, n. 54, p. e185416, 2018.

22 ANDRADE, Oswald de. Manifesto da poesia pau brasil". In: *Do pau brasil à antropofagia e às utopias; manifestos, teses de concursos e ensaios*. Intr. Benedito Nunes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970, p. 9.



**a curadoria  
indica:**

**EH PAGU, EH!**

Ivo Branco | 1985

**ETERNAMENTE PAGU**

Norma Bengell | 1988



# ANTROPOFAGIA E EUGENIA

POR TAINÁ CAVALIERI

No dia 26 de junho de 2021, o site do jornal Folha de S.Paulo trouxe uma matéria<sup>1</sup> sobre a “recém-descoberta” terceira fase da Revista de Antropofagia<sup>2</sup> (1928-1929), que viria a preencher muitas lacunas sobre a história do movimento modernista, podendo, inclusive, gerar algumas mudanças nas leituras sobre o movimento antropofágico. Escrita por Jason Tércio<sup>3</sup>, a reportagem comenta a falta de estudos a respeito do movimento literário feitos sob perspectivas históricas. O jornalista e biógrafo expõe que, embora muitos estudos tenham contribuído para a compreensão do modernismo em diversos aspectos, inclusive em relação aos tensionamentos políticos da época, a maioria desses estudos ainda tende ao aspecto teórico-literário. Tércio discute, em suma, como um material

---

1 “Recém-descoberta, terceira fase da Revista de Antropofagia revela lacunas da história do modernismo”. *Folha de S.Paulo*, 26 jun. 2021.

2 Uma das mais importantes revistas literárias que marcam a primeira fase do movimento modernista, junto com a Klaxon. Em seu primeiro volume foram publicados o *Manifesto antropófago*, de Oswald de Andrade, e o primeiro capítulo de *Macunaíma*, de Mário de Andrade.

3 Jason Tércio descobriu as páginas dessa terceira fase enquanto fazia pesquisas para sua biografia de Mário de Andrade, intitulada *Em busca da alma brasileira*.

como o da Revista de Antropofagia, se essa publicação for vista como um espaço de colaboração entre diferentes indivíduos em um contexto histórico, pode contribuir para estudos feitos sob novas perspectivas:

A inexistência de uma história do modernismo é, no fundo, sintoma da problemática relação dos brasileiros com seu passado e sua memória coletiva. Por isso, durante muito tempo cristalizou-se no imaginário nacional sermos um povo com “índole pacífica”, que vivíamos em uma democracia racial, entre outras mistificações.

A antropofagia marcou a história do modernismo brasileiro e o olhar sobre a cultura nacional. De modo geral, os esforços na revista consistiram em construir um discurso oficial sobre a nacionalidade (QUEIROZ, 2016), valorizando aspectos da cultura popular, em oposição ao eurocentrismo das elites. A ideia mais difundida sobre o sentido da antropofagia gira em torno da apropriação das referências europeias, deglutidas por aspectos culturais internos do Brasil.

No mesmo contexto do modernismo, na primeira metade do século XX, a eugenia – movimento interessado em um suposto aprimoramento racial, que visava controlar artificialmente a reprodução humana dos indivíduos considerados desejáveis e indesejáveis – era o que havia de mais moderno na ciência ocidental. Embora englobasse a preocupação com uma série de atributos, como saúde física e psicológica, a eugenia era calcada no determinismo biológico das hierarquias raciais difundidas no século XIX. No Brasil, a Sociedade Eugênica de

São Paulo foi criada em 1920 (STEPAN, 2004), apenas 2 anos antes da Semana de Arte Moderna (1922).

A deglutição antropofágica de modelos europeus, transformados a partir da realidade nacional, aconteceu também na ciência brasileira. Enquanto na Europa predominava um ideal de pureza racial, os intelectuais brasileiros em torno do movimento eugenista misturaram diferentes correntes teóricas para, em sua maioria, legitimar a miscigenação e o branqueamento (STEPAN, 2004). Se essa ideia por vezes era vista como um “mal necessário”, por outras era vista como promessa de uma superioridade racial futura, fruto da miscigenação.<sup>4</sup>

A antropofagia, originalmente, é a prática de devorar seres humanos. Segundo Raul Bopp (1977), em um jantar com Oswald de Andrade e alguns outros modernistas, eles começaram a discutir sobre a antropofagia. Pouco tempo depois, Andrade ganhou de Tarsila do Amaral uma pintura batizada como *Abaporu*, “homem que come gente” em tupi-guarani, e daí teriam surgido as ideias de Oswald de Andrade para redigir o *Manifesto antropófago*, lido na casa de Mário de Andrade e publicado no primeiro volume da Revista de Antropofagia – tudo isso em 1928. Tércio, no texto para a Folha, alega que a antropofagia não era exatamente um movimento, mas um novo rótulo da cultura brasileira, porque a experiência de apropriação que o manifesto descreve é milenar. O que Oswald fez foi a associação deste processo de formação de ideias com a prática antropofágica dos povos Tupis. Para alguns povos nativos das Américas, essa prática de comer gente tinha um

---

4 Ver EL-DINE (2019) sobre as referências do grupo verde amarelo a “raça cósmica”, um conceito de “supermestiço”.

significado especial: absorver as qualidades dos inimigos. A ideia de absorver “o outro” caiu nas graças da intelectualidade brasileira de muitas formas, inclusive em um sentido relacionado à miscigenação racial.<sup>5</sup>

A reportagem sobre a tal terceira fase, ou “terceira dentição”, também expõe que Renato Kehl, um famoso eugenista da época, publicou o texto “Antropofagia e eugenia” no último volume dessas páginas descobertas. A primeira frase do texto diz: “A antropofagia é o caminho mais curto para a eugenia”.<sup>6</sup> A contradição é que, ao contrário da maioria de seus colegas brasileiros, Kehl era contra a miscigenação (STEPAN, 2005). Tércio ainda revela que outras figuras inusitadas, como o ultraconservador Gustavo Barroso, publicaram nessas páginas, retornando ao aspecto diversificado dos primeiros tempos da revista.

A primeira fase da Revista de Antropofagia corresponde à maior parte do material antropofágico. Oito páginas mensais foram lançadas de forma independente entre maio de 1928 e fevereiro de 1929. A fase foi marcada por uma colaboração heterogênea de autores de diversas orientações. Como Tércio reitera na reportagem, dentre os primeiros antropófagos estão

---

5 Vale a pena fazer menção a um texto de fora da *Revista de Antropofagia*, de Medeiros e Albuquerque (da Academia Brasileira de Letras), publicado no jornal *A Gazeta* (SP), em 1931. Nele, o autor compara o modelo de relações raciais no Brasil com o dos Estados Unidos, onde o preconceito racial estaria aumentando, enquanto aqui nós estávamos “resolvendo o problema do negro, engolindo-o”, e seria como misturar tinta preta em água. Isso vai ao encontro da ideia de que a deglutição também é uma forma de progressiva diluição/destruição do outro.

6 *Revista O Q A*, 5 dez. 1929, p. 35.

os verde-amarelos, liderados pelo conservador Plínio Salgado.<sup>7</sup> Devido a essa pluralidade, Maria Eugenia Boaventura (1984) chamou a primeira fase da Revista de Antropofagia de “festa modernista”. Embora a maior parte dos colaboradores fosse de São Paulo, havia gente de todo o Brasil. Talvez esse tenha sido o espaço que melhor representou a rede modernista como um todo, depois da própria Semana de Arte Moderna, em 1922.

No entanto, em março de 1929, a antropofagia ganhou uma página no jornal Diário de São Paulo, batizada por Oswald de Andrade de “segunda dentição”. A mudança, feita sem o consentimento de muitos dos envolvidos, representou uma ruptura com diversos colaboradores da “primeira dentição” (QUEIROZ, 2017). A terceira fase foi publicada imediatamente após a última página no Diário de S. Paulo, entre agosto e dezembro de 1929, em um jornal carioca pouco conhecido: o O Q A. Poucos meses separam a primeira dentição da terceira, que – segundo Tércio na reportagem para a Folha – retomou a diversidade ideológica da primeira fase. Antônio de Alcântara Machado, diretor da “primeira dentição”, faz questão de desvencilhar a revista do *Manifesto antropófago*. O texto de Oswald de Andrade, de alto teor filosófico, foi canonizado pela crítica e pela historiografia como representante legítimo da antropofagia.<sup>8</sup> No entanto, a

---

7 Plínio Salgado foi líder do movimento verde-amarelo, considerado rival do grupo de Oswald de Andrade, e publicou na Revista de Antropofagia. Ele também fundou a Ação Integralista Brasileira – AIB (1932), movimento ultranacionalista e conservador.

8 O manifesto faz complexas referências a Freud e acena ao pensamento de Nietzsche. Muitos textos têm sido usados para estudar o manifesto – como *A Marcha das Utopias* (1953), onde o autor teria amadurecido sua proposta, e a coleção de textos de Oswald Andrade (entre 1920 e 1950) publicada em 1990 sob o título: *A utopia antropofágica*.

metáfora da antropofagia já nasceu devorada de muitas outras formas. O diretor da revista enfatiza no primeiro número (o mesmo em que foi publicado o manifesto):

NOTA INSISTENTE Neste rabinho do seu primeiro número, a *Revista de Antropofagia* faz questão de repetir o que ficou dito lá no princípio: — Ella está acima de quaesquer grupos ou tendências; — Ella aceita todos os manifestos mas não bota manifesto; (...) A *Revista de Antropofagia* não tem orientação ou pensamento de espécie alguma: só tem estômago.<sup>9</sup>

A metáfora da antropofagia também vem sendo usada pela geração atual de intelectuais, de forma crítica, para expor aspectos problemáticos da nossa formação cultural, desmistificando a chamada “democracia racial”. Marcelo Paixão (2005), por exemplo, associa a prática de absorver “o outro” destruindo-o (afinal, a devoração consiste também na prática de destruição) às teses de Oracy Nogueira (1997)<sup>10</sup> sobre as especificidades do racismo “à brasileira”, que partiria de uma ideologia miscigenacionista e assimilacionista.

A ideologia do branqueamento, vigente no Brasil, leva a uma diluição das características físicas da população negra dentro de um *continuum*, onde o mestiço é um símbolo nacional

---

9 Nota insistente, publicada por Antônio de Alcântara Machado no primeiro número da revista, o mesmo volume que publicou o *Manifesto antropófago*.

10 Oracy Nogueira formulou, em alguns trabalhos na década de 50, a tese de que o Brasil teria um “preconceito de marca” (baseado na fisionomia), enquanto nos Estados Unidos predomina o preconceito e a classificação racial baseada na origem dos indivíduos, mesmo que tenham apenas uma gota de sangue negro.

(NOGUEIRA, 1997). Paixão (2005) acrescenta que, do mesmo modo, a cultura do negro e do indígena é deglutida, absorvida, e transformada em “originalidade nacional” pelas elites. Esse sentido da antropofagia pode ser encontrado na revista, nas palavras do seu diretor:

O indianismo é para nós um prato de muita substância. Como qualquer outra escola ou movimento. De ontem, de hoje e de amanhã. Daqui e de fora. O antropófago come o índio e come o chamado civilizado: só ele fica lambendo os dedos.<sup>11</sup>

A metáfora da antropofagia é frequentemente lembrada pelo aspecto da devoração das referências estrangeiras. No entanto, vemos que elementos internos, da cultura de povos subalternizados, também faziam parte do banquete, e esses povos não estavam exatamente sentados à mesa, mas sim sobre o prato. Se tal constatação pode ser inferida pela aproximação da antropofagia com nossa formação cultural, tal como faz Marcelo Paixão (2005), vemos que ela também pode ser encontrada de forma direta no discurso intelectual dos primeiros canibais metafóricos. Dessa mesma ideologia, parte o ressentimento assimilacionista do brasileiro em relação ao imigrante. A cultura brasileira, com a incorporação de aspectos culturais dos povos subalternizados, deglutidos no estômago de um modelo ocidental de sociedade, impõe um abasileiramento aos estrangeiros. Os laços culturais de origem normalmente não ultrapassam a segunda geração nascida em solo

---

<sup>11</sup> “Abre-alas”, texto que inaugura a revista (o manifesto só viria na página 7), escrito pelo diretor Antônio de Alcântara Machado.

nacional (NOGUEIRA, 1997). A mestiçagem racial e a cultural estão intimamente interligadas no *ethos* da nossa cultura canibal, cuja forma peculiar de racismo (pela miscigenação branqueadora) e de xenofobia (pela imposição cultural ao estrangeiro) se dá com base no discurso da integração entre os povos (NOGUEIRA, 1997). Essa relação está muito bem representada em Sílvio Romero<sup>12</sup> – que defendia abertamente a miscigenação branqueadora através da imigração em massa de europeus, contanto que estivessem dispostos a se misturar e adotar nossos costumes.<sup>13</sup> A antropofagia também pode ser lida com esse sentido na própria revista, desde a primeira fase:

A estatística da Capital, Santos, Campinas e Ribeirão Preto constitue nesse ponto um puro madrigal à morena desta terra de mais homens que mulheres (...) 4144 casamentos entre brasileiros, 627 de brasileiros com estrangeiras, 1311 de estrangeiros com brasileiras (estão vendo?), 1629 entre estrangeiros. O pessoal da estranja se atirou feio na prata da casa. Mas êle é que é o comido. Antropofagia legítima. E para quando será o coroamento da rainha dos antropófagos?<sup>14</sup>

Marcelo Paixão (2005, p. 24) aponta que o projeto canibal raciológico “lograria ter a potencialidade moral e intelectual dos caucasianos e a resistência física indígena e negra”. No entanto,

---

12 Marcelo Paixão (2005) afirma que os maiores antropófagos brasileiros foram Sílvio Romero e Gilberto Freyre.

13 ROMERO – *História da Literatura Brasileira* (1902).

14 “A entrada dos mamalucos”. In: *Revista de Antropofagia*, n. 4.

quando falamos em miscigenação como um projeto no Brasil, é importante ter em mente que aqui predomina um modelo de classificação racial baseado em uma escala de prevalência de traços físicos de um grupo ou de outro (NOGUEIRA, 1997). Desse modo, o interesse não era apenas em supostas características raciais invisíveis.

Roquette-Pinto, por exemplo, era um eugenista entusiasta da miscigenação, que extrairia o melhor de cada raça. Ele defendia que o nariz era o traço fisionômico mais importante para a identificação de um povo. Preocupado com a formação de uma etnia nacional, apresentou uma tese no Congresso Brasileiro de Eugenia (1929) sobre as características físicas de diferentes grupos raciais brasileiros, com ênfase no índice nasal. Ele comemorava a prevalência de narizes mais próximos aos do tipo europeu, como indício de formação de uma característica brasileira entre os mestiços (ROQUETTE-PINTO, 1929).

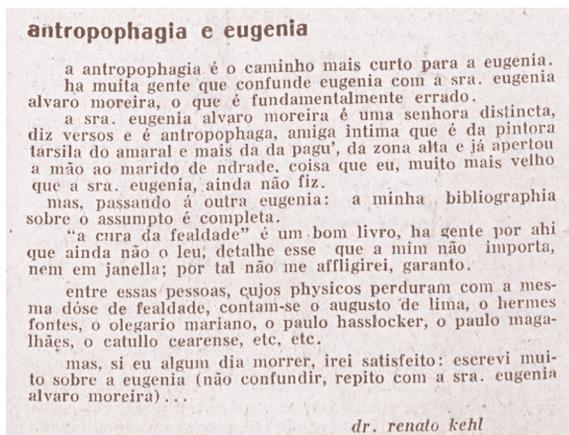
Tanto o movimento eugenista quanto o movimento modernista eram bastante heterogêneos internamente, mas compartilhavam, grosso modo, de um ideal que tinha a mestiçagem cultural e racial – através de diferentes formulações – como constituintes da originalidade nacional. A metáfora da antropofagia atravessa os múltiplos projetos de Brasil mestiço, e merece ser revisitada nos contextos aqui expostos, não somente através de uma associação por inferência, mas também – e em conjunto – através das referências diretas no discurso em que foi originalmente alçada a símbolo de brasilidade.

Seria a Revista de Antropofagia como um todo, e não somente sua fase recém-descoberta, um prato cheio para essa releitura? Em relação a Renato Kehl, o eugenista que *supostamente* escreveu no último volume, mencionado por Tércio na

reportagem da Folha, é importante enfatizar que não é surpreendente que um eugenista tenha publicado nas páginas da Revista de Antropofagia. Jorge de Lima, médico e poeta, presente em todas as fases da revista, apresentou uma tese no Primeiro Congresso Brasileiro de Eugenia, em 1929, sobre a determinação voluntária dos sexos de embriões (DE LIMA, 1929). A eugenia chegou a ser sinônimo de ciência da saúde no Brasil, abarcando grande parte dos médicos e sanitaristas, embora a questão racial e da miscigenação estivessem sempre muito presentes. No entanto, Renato Kehl tinha um projeto eugenista orientado pelas ideias de pureza racial predominantes nos países anglo-saxões, chegando a sugerir métodos radicais de controle da reprodução humana, como a esterilização compulsória. E, se tratando de Kehl falando sobre antropofagia, é preciso levar alguns fatores em consideração.

A Revista de Antropofagia é reconhecida pelo sarcasmo e por assinaturas (falsas) com pseudônimos. Por isso, todo o cuidado é pouco no uso deste material como fonte de conhecimento de fatos históricos. O artigo, supostamente assinado por Renato Kehl, faz trocadilhos entre a palavra eugenia e o nome de Eugênia Álvaro Moreira (artista ligada aos antropófagos), em um tom que sugere uma intimidade de Kehl com o grupo – informação que merece toda cautela. Certamente, a mera presença da frase “A antropofagia é o caminho mais curto para eugenia”, nessa revista (ou mesmo fora dela), já é algo digno de atenção, ainda que atribuída a uma figura contrária à miscigenação. Caso o texto fosse assinado por uma figura de orientação miscigenacionista, como Roquette-Pinto, a associação entre eugenia e antropofagia seria mais potente. Mas no caso de Renato Kehl, embora a contradição e a desconfiança

enfraqueçam as possíveis leituras, essa associação ainda é fator de grande curiosidade. Sendo a autoria verdadeira ou falsa, eis, para nós, “um prato de muita sustância”.



---

## REFERÊNCIAS

**Revista de Antropofagia:** 1a e 2a dentições. (fac-símile). São Paulo: Abril, Metal Leve, 1975.

**Antropofagia:** 3a dentição. O Q A. Rio de Janeiro.

TÉRCIO, Jason. **Recém-descoberta, terceira fase da revista de antropofagia revela lacunas da história do modernismo.** Folha de São Paulo. 26 de jun. de 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2021/06/rece-descoberta-terceira-fase-de-revista-de-antropofagia-revela-lacunas-da-historia-do-modernismo.shtml>. Acesso em: 20 de dezembro de 2021.

MEDEIROS E ALBUQUERQUE. **Pretos e brancos.** A Gazeta (SP), 10 set. 1931.

BOAVENTURA, Maria Eugênia da Gama Alves. **A vanguarda antropofágica**, f. 106. 1984. 211 p.

BOPP, Raul. **Vida e morte da Antropofagia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977.

DE LIMA, Jorge. **À procriação voluntaria do sexo de acordo com a epocha da cohabitação**. 1º Congresso Brasileiro de Eugenia – Actas e Trabalhos, FIOCRUZ – Rio de Janeiro, p. 277-292, 1929.

EL-DINE, Lorena Ribeiro Zen. **Ensaio e interpretação do Brasil no modernismo verde-amarelo (1926-1929)**. Estudos Históricos, v. 32, n. 67, p. 450-468, maio/ago 2019.

NOGUEIRA, Oracy. **Preconceito de marca: as relações raciais em Itapetininga**. EdUSP, v. 1, f. 123, 1997. 245 p.

PAIXÃO, Marcelo. **Antropofagia e racismo: uma crítica ao modelo brasileiro de relações raciais**. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2005. Coleção Segurança e Cidadania do

CESEC – Centro de Estudos de Segurança e Cidadania/UCAM.

QUEIROZ, Helaine Nolasco. **O estômago de um periódico: edição e circulação da Revista de Antropofagia**. Temporalidades – Revista de História, Temporalidades, Belo Horizonte, v. 8, n. 2, maio-agosto 2016.

QUEIROZ, Helaine Nolasco. **Caiu na rede é peixe: a Revista de Antropofagia devorando os modernistas**. In: XXIX SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. 2017.

ROMERO, Silvio. **História da Literatura Brasileira**. 1902. Digitalizado por: UNESP, Centro de Documentação e Memória (CEDEM) Rio de Janeiro, 2013.

ROQUETTE-PINTO, Edgard. **Nota sobre os typos anthropologicos do Brasil**. 1º Congresso Brasileiro de Eugenia - Actas e Trabalhos, FIOCRUZ – Rio de Janeiro, v. 1, p. 119-146, 1929.

SOUSA, Ricardo Alexandre Santos de. **A extinção dos brasileiros segundo o conde Gobineau**. Revista brasileira de história e ciência, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1. 21 a 34 p. jan/jun 2013. Disponível em: [https://www.sbhc.org.br/arquivo/download?ID\\_ARQUIVO=993](https://www.sbhc.org.br/arquivo/download?ID_ARQUIVO=993). Acesso em: 29 jun. 2021.

STEPAN, Nancy. **A hora da eugenia: raça, gênero e nação na América Latina**, f. 112. 2004. 224 p.

## **LADRÕES DE CINEMA**

**Fernando Coni Campos | 1977**

## **ALMA NO OLHO**

**Zózimo Bulbul | 1974**



**a curadoria  
indica:**

## **BRANCO SAI, PRETO FICA**

**Adirley Queirós | 2012**



# VOCÊ PRECISA DESOBEDECER ÀS DEIXAS DO YURUGU

POR LORRAINE MENDES

A frase que dá nome a este texto e que lhe serve como guia é um trecho de PRETOFAGIA, publicação ensaio-cena de Yhuri Cruz (1991), artista visual, escritor e dramaturgo carioca. “Você precisa desobedecer às deixas do Yurugu”, orienta a frase neste momento em que, olhando para a agência poética negra contemporânea, enxergamos sua insubmissão aos lugares criados para nós, negres, no que entendemos como Brasil. Tal poética, insubmissa e desobediente, utiliza-se do simbólico e de estratégias de autoinscrição para se voltar às maneiras de representar e, portanto, de definir o negro, presentes no arquivo que nomeamos “história das artes branco-brasileiras”. Ao se colocarem com suas poéticas diante de tais formas de representação, artistas negres coletivamente desafiam as lógicas da colonialidade e podem, assim, reorganizar mundos.

O trabalho de reorganizar mundos, ou os lugares à mesa onde o grande banquete é servido, demanda um diálogo (ou confronto) com aqueles que já se colocaram diante dessa questão anteriormente.

O termo PRETOFAGIA foi elaborado em 2018 por Yhuri Cruz na obra de título *Nenhuma direção a não ser o centro*, onde

Cruz investe na escrita e na linguagem teatral como ferramentas para revelar disputas de narrativa na história da arte moderna branco-brasileira. O manifesto-cena apresenta o conceito PRETOFAGIA como uma denúncia “contra uma branquitude etnocêntrica, devoradora e moderna”. Além da vocação de denúncia, é possível também compreender PRETOFAGIA como parte do processo de se entender e se tornar negro dentro do tempo-lógica-espço da colonialidade.

A colonialidade (MIGNOLO, 2008) pode ser definida como a colonização do imaginário e do saber através da manutenção do poder de uma elite branca em territórios marcados pela colonização imperialista europeia. A manutenção desse poder infringe imperativos de controle, ao instituir lógicas de significação que, no caso do Brasil, obedecem ao fundamento das noções de racialidade: na hierarquização da diferença, o eu-branco-sujeito projeta no outro-negro-objeto aquilo que não quer associar a si, criando a Outridade (KILOMBA, 2019, p.38) e encerrando as vidas, histórias e memórias negras na subserviência e na precariedade.

Nesse jogo de opostos, a criação visual, a crítica e todo o sistema de arte institucionalizado no Brasil reafirmam historicamente, de maneira sofisticada e múltipla, o imaginário ditado pela colonialidade. Seja pelas imagens dos escravizados bem nutridos de Debret, seja pela associação da negritude à vilania em personagens literários e cinematográficos, seja pela suposta docilidade da mãe preta nas mais variadas mídias, ou até mesmo pelo tom celebrativo e exotizante que elege o mulato, fruto da democracia racial, como o símbolo e ideal de brasilidade. Ou seja, lidamos com um regime racializado de representação que não nos exclui, mas que nos inclui apenas

parcialmente, partindo de concepções que enclausuram o negro em posições de objeto, serviço, submissão, sensualidade, docilidade e violência.

Em *Tornar-se negro* (2021, p. 45) Neusa Santos Souza afirma que “uma das formas de exercer autonomia é possuir um discurso sobre si mesmo”. A elaboração desse discurso nas artes passa pelo esforço de conhecer todas as estruturas da colonialidade que inventaram o negro, de escavar seus fundamentos, de se encontrar com aqueles que o discurso hegemônico tentou soterrar e de se construir, almejando a ruína de um sistema mundo que insiste em nos assombrar com suas imagens fantasmáticas.

Nesse sentido, na ação de escavação e de recusa, voltamos à PRETOFAGIA. Yhuri Cruz escreve que esse movimento de resgate de si e dos seus que é a PRETOFAGIA incorpora e encorpa saberes ancestrais, da mesma forma que destitui saberes coloniais. Ele ainda indica que

é também sobre a condição colonial e colonizante da apropriação e apagamento das práticas/vivências, intenções e tradições pretas, de origens africanas, afro-brasileiras, afro-indígenas e afro-latinas. Quem comeu quem? Que antropofagia é essa que se toma como boca universal? ANTROPO-FAGIA. Comer o humano. O branco brasileiro europeizado come o preto e o indígena, digere suas memórias assumindo como suas, violentando e incorporando narrativas. Por outro lado, PRETOFAGIA é também uma estratégia de vida. (CRUZ, 2020, p. 7-8)

A estratégia de vida, no caso da agência poética negra contemporânea que se coloca diante das imagens modernistas brasileiras, consiste na escavação e na busca e resgate de suas próprias memórias e referências, para renascer pretofagicamente.

Dentre as formas próprias da colonialidade de fixar a diferença através de imagens-discurso, podemos destacar a pintura *A negra* (1923) de Tarsila do Amaral. Embora não tenha participado da Semana de 1922, a artista é uma figura emblemática para o desenvolvimento das fases e dos ecos do Modernismo no Brasil e toda a sua busca pela brasilidade.

Sem subjetividade, identificação por nome ou características faciais reconhecíveis, a mulher negra ama de leite é frequentemente retratada nas artes branco-brasileiras como o meio pelo qual uma atividade laboral é realizada: a alimentação e o cuidado de crianças brancas. Em *A negra*, de Tarsila do Amaral, temos um tipo alegórico que é testemunho de uma infância feliz<sup>1</sup> vivida na fazenda da família da pintora. Tarsila do Amaral falava sobre suas memórias, sobre as peculiares características corporais de antigas escravizadas e sobre como tais lembranças se confundiam com as paisagens em suas pinturas. Tudo isso nos indica uma forma de organizar o mundo: a negra escravizada, ou não, como parte da paisagem distancia-se da agência daquele que é sujeito. Sem agência, inúmeras mulheres negras, incluindo a da lembrança da infância, podem ser amalgamadas no objeto da pintura.

---

1 “A pintura de uma infância feliz” é a forma pela qual o quadro é apresentado em entrevista concedida pela artista à revista *Veja*, publicada em 23 de fevereiro 1972 e realizada por Leo Gilson Ribeiro. Disponível em: <https://bit.ly/3m3GUuD>.

Ao buscar propor e definir sua visão de brasilidade na representação do corpo feminino negro nu, Tarsila compõe a pintura de tal maneira que a lógica colonial que moldava representações do negro na história da arte branco-brasileira ainda se faz presente.

Certamente, recorrendo à história que as imagens contam, nota-se que a incidência do corpo feminino escravo sentado no chão marca a visualidade da cultura patriarcal luso-brasileira. Ao escolher o corpo de uma negra nessa posição, Tarsila ativou, talvez sem percebê-lo, a latência de questões que atualmente suscitam inúmeras problematizações, tanto no campo sociológico quanto no antropológico, explicitando modos de dominação impostos por povos europeus a outras culturas. (HILL, 2017, p. 157)

Marcos Hill escreve que mesmo partindo de suas lembranças e afetividades em direção a um desejo de valorizar certas identidades para a constituição de uma brasilidade, *A negra* opera como veículo mantenedor da memória da escravidão e de uma gramática racializada de representação (HALL, 2016), típica da colonialidade. Sentada no chão, encerrada no retrato de seu corpo-trabalho, *A negra* reforçaria, portanto, a condição de submissão e docilidade esperada de mulheres negras e determinaria, assim, nossa história, existência e futuros.

A concepção e representação de mulata, doméstica e mãe preta estão presentes de maneira recorrente na história oficial do Brasil, sendo esse mesmo discurso promovido pelas instituições a ferramenta que organiza e aponta o que seria o lugar

da mulher negra no processo de formação cultural brasileiro, ao rejeitar e integrar parcialmente o seu papel (GONZALEZ, 2018, p. 194). Ao escavar as camadas de consciência que montam a história oficial podemos perceber, como nos diz Lélia Gonzalez, que é a mãe negra, nem dócil e nem submissa, quem vai determinar a linguagem no Brasil. A elite branca, responsável pela manutenção da colonialidade, sem perceber, se comunica em pretoguês (GONZALEZ, 2018, p. 204).

Na performance *Axexê da negra ou o descanso das mulheres que mereciam serem amadas* (2017), Renata Felinto, professora, artista e pesquisadora, desobedece às visualidades brancocêntricas, e exerce uma autonomia discursiva coletiva ao realizar um movimento-ação de autoinscrição e autodefinição, voltando-se ativamente para as imagens de amas de leite representadas em pinturas e fotografias no Brasil, como *A negra*.

Renata Felinto, assim como propõe Yhuri Cruz, move-se de forma autorreferencial através da memória por um passado-presente conjurando um presente-futuro.

Axexê é a cerimônia de enterro da espiritualidade da pessoa iniciada falecida, como se fosse um “desfazimento” da iniciação dentro do candomblé nagô. Utilizamos essa palavra como um conceito, não como uma representação da cerimônia. A partir disso, propõe-se o enterro da espiritualidade coletiva de mulheres negras que foram amas de leite no Brasil escravocrata a partir de reproduções impressas. Uma reprodução da pintura *A negra* (1923), cuja modelo foi a ama de leite da autora da obra, Tarsila do Amaral, também é enterrada juntamente com

um culto infinito aos modelos modernistas que carregam em si a gênese racista das elites escravocratas. (FELINTO, 2017)

Em seu movimento, a artista dá a oportunidade de descanso negado a essas mulheres e nos faz ver as suas sociabilidades e laços afetivos, que a visão brancocêntrica ocultou. O amor merecido que dá título à obra não existe em relação à função de alimentar e maternar o branco, mas sim nas agências, subjetividades e vidas dessas mulheres. Histórias que são simbolicamente revividas quando sua humanidade, que sempre esteve presente, é buscada e trazida à superfície: ao fazer a cova da pintura de Tarsila do Amaral, Renata Felinto escava entre as estruturas da representação eurocêntrica e rememora as vozes silenciadas pelo processo histórico.

Percebemos, pretofagicamente, a tensão e o incômodo que diferenciam as maneiras de representar o outro e a autorrepresentação. A vida, as memórias, histórias e a formação negra do território que chamamos de Brasil escapam da colonialidade e de sua intenção de arranjar os lugares à mesa, nos legando papéis subalternos, ao tratar o negro como temática, pelas lentes do exotismo e lhe oferecendo o lugar da outridade.

Primeiramente, não é sobre a luta, é sobre a recusa da luta. É sobre contradizer as lógicas do sucesso colonial, da cena colonial. É causar desordem e a própria fragmentação do espetáculo. E entender sua identidade, seu papel, a partir das relações de dor e prazer com seu próprio corpo preto. (CRUZ, 2020, p. 5)

Em sintonia com Renata Felinto, ou compartilhando do seu mesmo movimento de recusa, Yhuri Cruz realiza a obra *Túmulo antropofágico*. Gravação e pintura em Granito de 30 cm x 25 cm, a escultura em formato de lápide com a imagem de *A negra*, compôs, em um primeiro momento, a mostra Pretofagia: Uma Exposição-Cena (2019). Ainda trabalhando o granito preto e desenvolvendo o pensamento pretofágico, o artista desenvolve uma série de três máscaras que nomeia *Pretusi*. Nessa obra, vemos os desdobramentos e possíveis caminhos e estratégias de vida que a agência poética negra contemporânea encontra e constrói para lidar com as máscaras brancas,<sup>2</sup> a concepção do que é ser negro e a busca por sua própria subjetividade quando essa é constantemente assombrada por imagens fantasmagóricas da colonialidade.

Primeira produção audiovisual do artista a fazer parte do pensamento-movimento-pesquisa PRETOFAGIA, *O túmulo da terra* (2021), é um curta metragem que esteticamente se assemelha aos filmes expressionistas, como *O gabinete do Dr. Caligari* (1920), para contar a origem de uma das máscaras Pretusi. A história é contada através da jornada de um homem sem rosto e, portanto, manipulável e representável, que é constantemente perseguido e importunado por imagens fantasmagóricas de sua subjetividade.

Assim, pensar em modos de subjetivação da população negra no Brasil é ver-se diante do campo do simbólico, de um regime racializado de representação e dos traumas que essas imagens rememoram e reafirmam. A agência poética negra contemporânea abordada nesse texto volta, nesse sentido, aos

---

<sup>2</sup> Em referência ao livro *Peles negras, máscaras brancas*, de Frantz Fanon.

signos de representação do negro dentro da proposta modernista que tem como marco inicial a Semana de Arte Moderna de 1922, e se apropria desses signos para transcodificá-los, através do tempo, pela ação cênica.

É também a ação afrocêntrica, de corpo que produz significado, que respira e é presente, aquela que rompe com o jogo de pares de opostos que o concebe embrutecido. Quando a ação não é cênica, a percebemos em performances, pinturas, esculturas, fotografias, obras em audiovisual e outras mídias que, a partir da visualidade, reescrevem modos de ler e de significar a corporeidade negra. Partem da invenção e reinvenção do que é ser negro pelos processos históricos e culturais e da denominação negro para se autorreinscrever no sistema de arte, reajustar os modos de representar, de conceber a brasilidade e a modernidade.

Com escavação e descoberta, enterro e renascimento, a agência poética negra contemporânea realiza um sacudimento das estruturas sociais e torna-se propositora de futuros possíveis para novas e plurais modernidades.

## **REFERÊNCIAS**

<http://yhuricruz.com/>

<https://bailedemascaras.art/YHURI-CRUZ>

CRUZ, Yhuri. **PRETOFAGIA: um ensaio-cena em 4 atos**. Rio de Janeiro: Carrocinha Edições, 2020.

FELINTO, Renata. **Axexê da negra ou o descanso das mulheres que mereciam serem amadas**. Renata Felinto, São Paulo, 2017. Disponível em: [https:// bit.ly/3ANoguS](https://bit.ly/3ANoguS). Acesso em: 7 jan. 2022.

GONZALEZ, Lélia. **Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa**. São Paulo: Diáspora Africana, 2018.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HILL, M. “Mulatas” e negras pintadas por brancas: questões de etnia e gênero presentes na pintura modernista brasileira. Belo Horizonte: C/Arte, 2017.

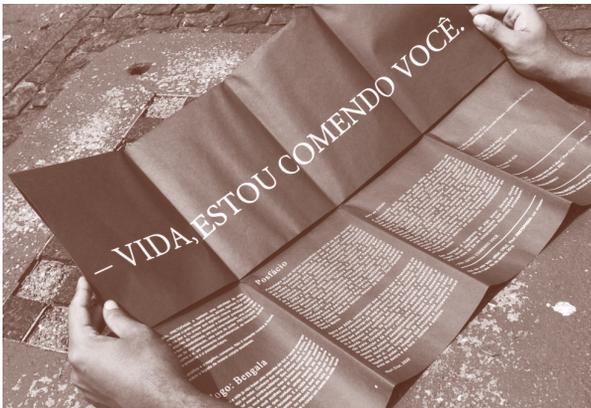
KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. In: **Cadernos de Letras da UFF**, Niterói, n. 34, p. 287-324, 2008.

PINHEIRO MENDES, Lorraine. Minha história é suada igual dança no ilê, ninguém vai me dizer o meu lugar. In: **Pol. Cult. Rev.**, Salvador, v. 14, n. 2, p. 122-141, jul./dez. 2021.

---

## IMAGENS



**Pretofagia: um ensaio-cena em 4 atos**

Fonte: <http://yhuricruz.com/2020/02/21/textos-do-artista-2/>



### **Axexê da negra ou o descanso das mulheres que mereciam serem amadas**

Fonte: <https://bit.ly/3ALW3ow>



### **O túmulo da terra**

Fonte: <http://yhuracruz.com/2021/04/09/o-tumulo-da-terra-filme/>

**ALMA NO OLHO**

Zózimo Bulbul | 1974

**BRANCO SAI, PRETO FICA**

Adirley Queirós | 2012



**TRAVESSIA**

Safira Moreira | 2017

**a curadoria  
indica:**

# MAKUNAIMA, O MEU AVÔ EM MIM!\*

POR JAIDER ESBELL

Eu aconteço, artisticamente falando, acredito, dentro de um processo que nos convida a pensar criticamente a decolonização, a apropriação cultural, o cristianismo, o monoteísmo, a monocultura e todos os dilemas do existir globalizado. Ou não? O meu surgimento vem junto com a expectativa que se cria em volta de outro termo, no Brasil ao menos: a arte indígena contemporânea. Não a moderna, a passada e extinta, nem a por vir, mas a deste início do século XXI.

Adianto que não ando só, que não falo só, que não apareço só. Faço saber que toda a visualidade que me comporta, todas as pistas já expostas do meu existir são meramente um passo para mais mistérios. Somos por nós mesmos o poço de todos os mistérios. Faço saber ainda que não temos definição, que viemos de um tempo contínuo, sem estacionar. Antes, faço saber que buscamos os sentidos mais abstratos, tratamos de outros tratos bem firmes nessa passagem. Antes mesmo, devo dizer que tanto meu avô Makunaima quanto eu mesmo, parte direta dele, somos artistas da transformação.

Surgimos junto com a arte todos os desafios do grande existir e suas mais claras urgências individuais e coletivas. Surgimos no aparente caos, como é mesmo descrito entre os grandes Xamãs do mundo e um quase consenso na ciência, em termos de rumos

para a humanidade tal qual. O prenúncio matemático do fim do mundo é também um cenário de nossa aparição. Como produto, também desse tempo, tenho a ideia de que a colonização foi um processo, embora saiba que se trata de um ato contínuo.

Assim, olhei para todos os lados e vi meu o avô no horizonte. No horizonte está claro também que não haverá cultura tampouco vida – e vida de qualidade, muito menos – para quem quer que seja em nada sendo feito. Não é possível, caso não rompamos alguma membrana extra do agora, pensar uma ideia de futuro em questões de nossa ligação espiritual com a terra e com o nosso lixo. Adianto: Makunaima não é só um guerreiro forte, másculo, macho e viril, distante de uma realidade possível – não, senhores. Ele é uma energia densa, forte, com fonte própria como uma bananeira.

A ideia inicial da construção deste texto me fez pensar profundamente os propósitos da ciência em fazer da arte um instrumento de estímulo ao pensamento. Visto que bem ocupo um lugar privilegiado de trabalho, não me furto em deixar pistas ou acessos para que todas as questões maiores estejam contempladas. Falamos em desconstrução? Gênero, sexualidade e o extrapolar de mundos serão temas recorrentes, pois fazem parte da vida, e para a arte tudo é mesmo substância. Ter a liberdade na escrita não quer dizer muito quando o mundo precisa de outros meios possíveis para se traduzir em si mesmo.

Há esse agenciamento na educação escolar? São questões que nos apeteçam. Empréstimos temos que fazer a todo o momento. Empréstimos que já vêm de longe descaracterizando as coisas, as energias e não queiramos nós ter a essência das coisas, pois estas coisas não estão para nós, a menos que elas mesmas nos sucedam.

Ensaio escrever para socializar um pouco o socializável da minha relação com meu avô, esse que não é gente exatamente para não o ser. Portanto, Makunaima é meu avô e o gênero, a forma e o conteúdo têm seus lugares de ação como vamos citar sempre, pois são fundamentais, mas é preciso ir além. Makunaima está além, e prova isso ao transformar-se continuamente. Não, ele não é transformista. Vamos dissociar aos poucos o existir-atuação de Makunaima dos efeitos cognitivos do gênero em nossas mentes. Sim, nas mentes.

Então Makunaima me aparece primeiro colonizado? Eu nem bem apresentei o meu avô e já lhe convido a ir além do gênero, além do tempo. É que vamos ter que visitar um outro mundo. Isso eu também devo lhe avisar. Devo lhe avisar que estas estórias são parte da minha vida e que realmente Makunaima é meu avô; isso é um fato. Makunaima e muitos outros vovôs são daqui do extremo norte da Amazônia. Nós temos uma história e uma geografia. Somos parentes diretos. É uma relação biológica, genética, material e uma parte substancial em espírito, ou energia.

Eu, quando assumo e reivindico o meu laço familiar com Makunaima, estou convidando a ir ao além no discutir decolonização ou colonização. Quando tomo isso como um argumento, quero dizer que é parte minha querer que em todas as partes esteja algum extrapolar dos discursos. Quando faço isso publicamente em um lugar estratégico, com arte, acredito estar sendo paradidático. Pois sou artista e enquanto pessoa aplico minha revelação, fruto de minha pesquisa, em minha vida plena, sendo essa também pesquisa de minha pesquisa.

Um sentido para a existência da Pan-Amazônia e seus povos passa nas mãos de Makunaima. Existe, onde me empenho

em levar, um pleno sentido para além dos factoides sobre a preguiça e a falta de carácter do Makunaima.

De fato, nem quero falar destas questões, embora tenham sido elas que nos trouxeram para este ponto. Existe todo um entremeio não de explicação, mas de possibilidade de entendimento. Sem adentrar as portas das cosmovisões dos povos originários, não há como discutir decolonização. Sem considerar as culturas mexidas e hoje abertas para a discussão com parte humana representada, não há como discutir fronteira alguma.

Desde antes das anotações de Theodor Koch-Grünberg<sup>1</sup> até o caso de Makunaíma estar na capa do livro<sup>2</sup> e ganhar o mundo também com o cinema,<sup>3</sup> caminhos para a decolonização podem ter sido deixados.

Acredito que haja outro momento para além do oriente e ocidente se juntando para tentar encapsular o pensamento. Ganham novas dimensões quando velhos termos são postos em outros contextos. O caso é que vivemos em estado de arte e o passeio em outros mundos é apenas uma forma de como podemos pensar e experimentar a tão falada decolonização.

---

1 Etnólogo alemão (1872-1924), pesquisador vinculado ao Museu de Etnologia de Berlim. Suas pesquisas no Brasil incluem o estudo da mitologia e etnologia de povos amazônicos. *Vom Roraima zum Orinoco* (1917) é fonte referida por Mário de Andrade na obra literária e modernista *Macunaíma: o herói sem nenhum carácter* (1928).

2 Apenas quatro anos após a morte de Theodor Koch-Grünberg, e onze anos após a publicação de *Vom Roraima zum Orinoco*, Mário de Andrade publica em São Paulo a obra *Macunaíma: o herói sem nenhum carácter*, com uma tiragem independente de apenas 800 exemplares, marco do modernismo brasileiro.

3 *Macunaíma: herói sem carácter*. Comédia. Brasil, 1969, 188min., COR. Direção: Miguel Joaquim Pedro de Andrade. Adaptação da obra literária de Mário de Andrade.

Makunaima e decolonização soam termos soltos no meio da multidão, ou seja, o povo, aquele a quem nós midiáticos buscamos. Ou não? Acontece que Makunaima expôs-se em Makunaíma para ser parte da cultura disponível. Uma vida inteira a esse propósito é anunciada para a contextualização mínima. A minha relação com meu avô será o nosso passeio. Makunaima no círculo que este texto alcança é, ou poderia ser minimamente conhecido por sua parte exposta antes na arte, no mundo. Tanto quanto outros ou todos os atores fantásticos colonizados com nossa gente, Makunaima deve ser retirado da ala dos folclores. Significativamente, Makunaima é envolvido nas leituras que são propostas por diversos influentes sobre o caráter duvidoso do brasileiro. Isso está relacionado também com a Semana de Arte Moderna de 1922, tempo de quase um século quando surgimos com mais essa demanda. O hoje e o futuro dessa gente-nação de identidade desafiadora, beirando o fantástico, de onde mesmo lhe é proposto com arte. Pena Mário não estar mais aqui para ver e sentir esses outros lados dos movimentos. Mas não tem problema, suas crias, que também o sou, estão por aqui.

Makunaima sabia sempre o que fazia; parto deste pressuposto. Ele expôs-se sozinho e em estratégia. Agora é outro tempo. O tempo que ele pensou que chegaria não levou nem um século. Onde me couber, vou. Vou além de minha relação direta com ele. Como artista, também dou um salto na colonização e vou antes do tempo disso tudo. Acredito e sinto que em determinado momento posso estar em um tempo anterior, em um tempo de nossas diversidades pré-colonialistas.

Aos leitores é requerido um vácuo total interior, um nu-  
dar-se por dentro para ter espaço. Em uma grande concepção,  
é requerido um esvaziamento total de um ser para outro ser

caber. O ser vem pleno e ele mesmo traz seu caber. O novo ser não fica, portanto, onde não lhe caiba pleno. Repito, não ando só, não falo só, não apareço só. Reitero, toda a visualidade que me comporta, todas as pistas já expostas do meu existir são meramente um passo para mais mistérios. Somos por nós mesmos o poço de todos os mistérios. Ressalto, não temos definição, viemos de um tempo contínuo, sem estacionar. Lembro, buscamos os sentidos mais abstratos, tratamos de outros tratos bem firmes nessa passagem. Reforço, tanto meu avô Makunaima quanto eu mesmo, parte direta dele, somos artistas da transformação.

Quando meu avô transforma algo em pedra, ele não destrói. E Makunaima passa, na volta, vem transformando o que transformou na ida. Ele vem sempre em outra forma. Quando Makunaima ao caminhar na savana deu de cara com uma pedra grande, branca, não hesitou, parou diante da pedra e transformou-a em um touro. Makunaima tinha poderes e decisão para transformar a pedra em touro, e assim o fez. Ao transformar a pedra em touro, o touro, ao ver Makunaima, lhe atacou. O touro atacou seu criador como a uma criatura. Makunaima lutou com o touro. A luta foi brava. Por fim, o touro passou a conhecer Makunaima e passou a amá-lo como seu paralelo, como algo parte de si mesmo. Ele cria as coisas com suas decisões. Tudo o que ele vê, tudo que toca, passa a receber um outro tipo de ação, um outro tipo de energia, algo que desencadeia um mover em seu ser, no ser que foi tocado.

Makunaima, como disse, dispensa uma forma, um gênero, uma gênese. É um estado de energia que se cria e recria em si mesmo, como uma bananeira que não precisa de par. São as cobranças mundanas de nossos humanos sentidos que nos

exigem uma referência lógica. Eis que Makunaima experimenta uma forma de materialidade, de sonoridade, de sensibilidade acessível aos seus descendentes, como uma ideia de gênero, por exemplo. Ele vem então em muitos estados transitórios, passa a aparecer além da oralidade, além do mito. Desce de seu estado supremo flechado por seu orgulho

superado; quando se enxerga além de seu orgulho e depois de todo o seu sofrer essencial. Ele rompe todos os limites, subverte todos os conselhos, deixa beijada a mão do seu avô, o jabuti, e vai ao encontro do pai de todos nós, o universo.

Do universo, Makunaima vê a Mãe Terra e, de lá, se entristece. Por lá Makunaima quer estar, mas a mãe lhe suplica, e ele não suporta o clamor de sua mãe, e ele volta. Desce para encontrar sua família. Vai ao lugar de origem e vê as flores em botão. Uma dessas floradas darão grandes poetas. Eis que Makunaima vai, uma a uma, para conferir. Alegre está, e ao passar perto de minha rede lhe puxo pelo dedo. Ele me vê. Seus olhos brilham e me absorvem. Fiz-me em meu avô, somos agora um só, de fato. Antes desse momento fotografia e dentro dela estamos eu e meu avô em constante movimento. Estamos em constante passagem e nossa origem comum é desconhecida para muitos, mas há o caminho vivo a que se quer chegar.

Entro em associação nesse texto como não podia ser diferente. Sou neto direto de Makunaima. É uma relação de família, algo íntimo e sagrado, que só mesmo o respeito pode aproximar. Então, sou artista assim como meu avô; sou meio como o meu avô. Seguro no dedo do meu avô e vamos seguindo. Com o tempo vou crescendo, e meu avô Makunaima vai diminuindo, e vamos indo até ele virar criança e eu me tornar

um velho e inverter a lógica da vida e da existência, seguindo assim para sempre. Eis que tudo então é só o instante e logo já estará passando a outra coisa.

Essa é a nossa linguagem, um ato contínuo em si mesmo, a transformação. Lá, antes de vir o outro, a conjuntura era a conjuntura de lá. Uma origem em si mesma, um recurso próprio do grande ato, a criatividade. Surgimos com o tudo, do nada. Trouxemos a origem do mundo e foi para todos que surgimos. Surgir é uma palavra emprestada. Quando agora emprestamos tudo para desencantar. Desencantar é um estado transitório diretamente relacionado ao ato de destruir o que logo foi associado ao meu avô em sua grande jornada pelo mundo; a falta de caráter e o desdém por tudo.

Antes de um século apenas nós estamos no rastro dele, sempre. Estou aqui para resgatar meu avô, levá-lo pra casa pra cuidar dele. O ser que sou, eu mesmo, é homem, um guerreiro pleno de 1,68 metros, 82 kg, 39 anos. É livre como deve ser. É livre como é meu avô Makunaima ao se lançar na capa do livro do Mário de Andrade. Ele se deixou ir; foi o que me disse em uma de nossas inúmeras conversas de avô e neto. Assim me diz ele:

Meu filho eu me grudei na capa daquele livro. Dizem que fui raptado, que fui lesado, roubado, injustiçado, que fui traído, enganado. Dizem que fui besta. Não! Fui eu mesmo que quis ir na capa daquele livro. Fui eu que quis acompanhar aqueles homens. Fui eu que quis ir fazer a nossa história. Vi ali todas as chances para a nossa eternidade. Vi ali toda a chance possível para que um dia vocês pudessem estar aqui junto com todos. Agora vocês

estão juntos com todos eles e somos de fato uma carência de unidade. Vi vocês no futuro. Vi e me lancei. Me lancei dormente, do transe da força da decisão, da cegueira de lucidez, do coração explodido da grande paixão. Estive na margem de todas as margens, cheguei aonde nunca antes nenhum de nós esteve. Não estive lá por acaso. Fui posto lá para nos trazer até aqui.

Foi o meu avô que contou tudo isso pra mim. Ele não tem segredo nenhum comigo e foi mesmo ele que mandou lhes falar. Foi mesmo ele que me autorizou a citá-lo, a reivindicá-lo, a cultivá-lo, vivê-lo, ressuscitá-lo.

Minha relação com meu avô Makunaima é muito forte por meio da arte e por meio do sangue. Sim, temos o mesmo sangue, a mesma astúcia, o mesmo caráter. Eis o grande artista Makunaima, o grande ser incompreendido. Eu mal nasci e fui alçado pelos pés com o pulo que meu avô deu para me alcançar.

Ele me disse:

- É você mesmo. É você que eu esperava para me acompanhar.

Então me mostrou o caminho. Mas eu era apenas uma criança e não sabia de fato o tamanho do meu avô, que logo me levou escanchado no ombro a cruzar os primeiros montes. Foi assim a minha introdução no mundo, meu avô foi me mostrando.

Só nesta vida já são mais de trinta anos de um caminhar diário em sua própria origem e trajetória. Meu avô me contou que provou a fruta proibida. Me contou que a fruta proibida nada mais é que a coragem. Me disse que o exemplo maior para nosso entendimento contemporâneo foi lançar-se na capa

do livro. Quando Makunaima decide lançar-se na capa do livro sabia o que estava fazendo. Meu avô sempre sabia o que estava fazendo. Não tinha escolha, era sua vida a acontecer. Makunaima deu o grande salto, comeu inteira a fruta proibida. Quando Makunaima decide se expor, faz estremecer o universo, algo novo realmente surge, algo urge latente no universo. Nada mais seria como antes, a decisão estava tomada.

Quando, de outro tempo, Makunaima precisa expor evidências de suas decisões universais, nos conta sobre o corte da grande árvore Wazak'á. Sim, outro ato grandioso, determinante para a pan-origem de todos seus filhos; e é dele a decisão. Ele cortou a grande árvore para o existir de todos esses que se espalham na vastidão da verde floresta de hoje. Cortou a árvore para dar vida também aos habitantes da savana, aqui nesta parte do mundo. Havia fome, escassez, quando a natureza mostrou para Makunaima e seus irmãos as grandes árvores. Foi o Deus maior, que é a Natureza maior, que por meio da cutia mostrou a Makunaima a grande árvore de todas as frutas e sementes. Não, não era apenas uma, mas, simbolicamente, ficamos com a maior, a mais imponente, a primeira.

A árvore do bem, que ao tombar levou ao chão também a árvore dos mistérios, a árvore dos outros seres, a árvore proibida que ainda hoje existe o tronco ao lado da árvore da vida derrubada por Makunaima. A natureza deixa, portanto, Makunaima diante da grande árvore. Deixa ele lá, com o pescoço virado para cima vendo e analisando se vai mesmo tomar a grande decisão. Makunaima está parado, medindo seu existir. Com o machado na mão, toca o tronco da árvore e recebe um choque. É um sinal para o corte. Ele teria a coragem. Makunaima dá os primeiros golpes e então seus irmãos,

convencidos do ato seguinte, o ajudam na jornada. Depois de muito tempo, a grande árvore vem ao chão e o mundo se recria, se re-transforma ainda mais.

O ato glorioso e transgressor de derrubar a árvore encantada é só mais um momento, mais uma decisão, uma atitude universal. É preciso fatiar o tempo para o mínimo entendimento. É preciso ouvir o silêncio-pensamento de Makunaima entre uma machadada e outra. Não era o mero ato de cortar; era pôr a vida em outra dimensão. Em todas as passagens que me conta meu avô sobre seu lançar-se sobre a vida é nesse sentido. O estar diante da possibilidade e o ato seguinte vêm com a grande decisão.

Quando Makunaima decide estar na capa do livro, sabia que a partir daquele momento sua vida ganharia outra dimensão. Sabia da grandiosidade do ato dessa representação de realidades ainda a vir a se extrapolar. Sabia da importância dos ícones na cultura que havia chegado. Sabia dos limites e da gana daquele povo. Sabia da sua missão, e foi. Foi para o livro, foi para o cinema, foi sujeito e entregue para o mundo. Foi por saber, por lucidez, foi por querer. Sabia que estar na capa do livro era estar em um outro ambiente. Sabia que, em um mundo carente de deuses e bondades, sua imagem estaria sendo associada a algo ainda não vivido, mas bem conhecido. Sabia de tudo, sabia de todas as etapas sentidas até seu pleno fazer que é o agora.

O endeusamento de Makunaima lhe permite viver ainda mais as amarguras necessárias para o triunfo que virá. O herói sem nenhum caráter estava pronto para abrir os braços bem abertos ao mundo e receber sua chuva de flechas, suas estocadas contínuas e esse projetar nos indígenas por todo o existir. Nos preservou se entregando, se fazendo caça ao caçador. O

surgimento, o encantamento, a máxima sucção e o abandono de meu avô como um inútil trapaceiro chega ao fim, aparentemente. O martírio, algo de mártir é sentido na vida de Makunaima, é mais sabedoria e prazer absoluto de um outro tipo de amor; não por ele.

Makunaima é um ser pleno de coragem. Aparece humanizado. É tido como homem e em parte da aparição é visto como sem qualquer compromisso com a vida e com o amor. É mostrado seco, mal, do tipo perverso, detentor de péssimas qualidades, mesmo como um reforço à ideia de machismo e patriarcado. E foi exatamente o que aconteceu, ao estar alçado ao topo da visibilidade, meu pequeno avô vai ao encontro do trovão, vai ao centro do fogo e chega mesmo a tomar chá com Deuses e Demônios. Makunaima foi ser sua jornada.

A máxima exposição de Makunaima reflete severamente para dentro da floresta a ideia leviana de um tipo curioso de monoteísmo. Vieram os ismos, o cristianismo especialmente. Reflexos de todos os tons de existência incidem em Makunaima que os recebe com contrarreflexos. Seria Makunaima o grande Deus, o maior e mais perverso, pois foi essa a tentativa imperativa de extrair-impondo por força tal identidade. Foi essa a proposta enviesada, que tanto se festejou, esse fracasso de sentimento que é a cara falida da cultura brasileira. Foi um fracasso humano, uma leitura mundana sem profundidade. Em lugar nenhum pode caber o não tem alma para caber. Não tem substância para caber os dilúvios de Makunaima em mais uma vez desconstruir e construir. É função atual de Makunaima, em sua nova vida, desmentir. É papel de Makunaima pelo poder que lhe foi atribuído, devolver. Devolver as visões que sua aura, luz superpoderosa, roubou por encantamento.

Meu avô vai devolver tudo; vai devolver o porquê de todas as histórias, a simplicidade da vida. Makunaima vai tirar de si os olhos penosos do mundo e direcioná-los para a natureza. Makunaima se volta em guerreiro do inconformismo, como unicamente é, e vai mostrar aos donos de cada coisa a alma-espírito de cada coisa. Voltamos a entrar pelas mesmas portas abertas, as veias abertas no mundo dos desconhecidos. Mais curiosidade para chamar à memória, mais movimento para ir além. Mais um tempo para novos olhares. Mais política e tecnologia, mais magia e outros espetáculos.

Vivemos em estado de arte e assumimos isso. Viemos de outras estruturas para nos fazer cabíveis aqui nessa ideia de tempo. Os caminhos deixados por meu avô se abrem para outros passeios, tempos de outras festas. Onde ele foi posto em desuso é o nosso destino ir além, mostrando novas frestas. Devo acompanhá-lo em seu revisitar,

atravessar de volta de onde fui alcançado para reaprender. Ouvir a vida no caminhar de meu avô e traduzir, vivendo como ele quiser e o que ele quiser, na dimensão que me couber. Estaremos em tom de universo, cor de terra verde de floresta em arte em seu estado máximo de fluidez.

Todas as visões são transitórias e há mais de um em mim. Nunca haverá uma conclusão, e minha passagem é tão temporária como essas aparentes demandas e suas urgências. Relembrar detalhes essenciais é fundamental, portanto. O fato de que saímos recentemente da plena oralidade, de um mundo mais de sentimento que de sentidos literais, pesa muito nessa equação. O fato de vivermos em estado de colonização permanente também tem seu fator obrigador a nos motivar a estar em um além das coisas. Caminhamos abertos junto com os

grandes temas do mundo, a fé, a educação, a cultura, o gênero. E também acreditamos, por nossa natureza fortemente espiritual, que nossa arte pode dar alcances. Alcances outros como a nós foi dado muito ou tão pouco tal qual seja ao menos compor ativamente a grande diversidade para sempre.

---

\*ESBELL, Jaider. "Makunaima, meu avô em mim!" In: *Iluminuras*, Porto Alegre, v. 19, n. 46, p. 11-19, jan/jul, 2018.

---

## **POR ONDE ANDA MAKUNAÍMA?**

Rodrigo Séllos | 2020

## **NÃO VIM NO MUNDO PARA SER PEDRA**

Fabio Rodrigues Filho | 2021



## **MACUNAÍMA**

Joaquim Pedro de Andrade | 1969

**a curadoria  
indica:**

# FICÇÕES COLONIAIS (OU FINJAM QUE NÃO ESTOU AQUI)\*

POR DENILSON BANIWA

A primeira vez que me lembro de ser fotografado por alguém que não conhecia foi para performar uma mentira: fingir que aquele senhor vestido como um cosplay de Indiana Jones não estava ali, com uma 50mm mirando nossos corpos como se fôssemos capas da próxima Vogue, pedindo várias poses “naturais”. Ajam naturalmente.

Vários cliques, várias poses. Muito obrigado, vocês são lindos.

Nunca mais ouvi falar do Indiana Jones com sotaque alemão, nunca soube o que foi feito daqueles registros. Talvez tenham ido parar numa página da National Geographic, com uma manchete: fotógrafo alemão se aventura pela Amazônia selvagem e registra tribos e animais maravilhosos. Alles klar!

Olha o passarinho.

Meu primeiro contato com fotografia foi com uma máquina Love, com filme acoplado e descartável. Foi amor à primeira vista, com quem pude assassinar toda a comunidade, clique

após clique, até acabar a munição. Falling in love. Foi um amigo da família em viagem para Manaus que levou a máquina para revelar e ampliar as fotografias. Meses depois, chegaram as tão esperadas fotos, e todos os fotografados estavam com suas cabeças cortadas nas fotografias. Erro de paralaxe. Engraçado e tétrico. Motivo de risos dos mais jovens e de ira dos mais velhos. Uma parte deles havia sido roubada, decapitação fotográfica. Registros descartáveis, como a Love.

- Ele está nos fotografando, está roubando nossa alma.

Esta frase, que conheci na cidade grande em forma de anedota, também é um erro de paralaxe, dessa vez colonial. Um erro de observação causado pelo desvio óptico a partir do ângulo de visão do observador estrangeiro. Do ponto de vista de quem está de fora, olhando por uma janela colonial, não é possível compreender o todo e, então, no meio disso tudo, alguma coisa se perde ou é amputada.

Anga ou Sangawa significa tanto medida de tempo, vestígio, índice, retrato, fotografia, quanto também o espírito ou a alma. Imagino que o roubo da alma então, talvez não se referisse ao espírito metafísico, mas à captura dos direitos à própria imagem e narrativa. Penso que ninguém assinou a autorização de uso de imagem, assim como eu não assinei quando fui fotografado. E, apesar de uma fotografia ser apenas um fantasma do que já fomos no momento do clique, ela ainda possui nossos corpos, aprisionados por uma ficção. E, após a morte, a fotografia é esse espectro que nos assombra na sala de estar, trazendo saudades ou alegrias.

Luz, câmera e ação!

O primeiro filme que me recordo foi Alien – o 8º passageiro. Não deve ter sido o primeiro, mas foi o que me marcou. Tive pesadelos, um medo irracional de uma coisa que eu nunca havia visto antes, alienígena assassino de pessoas inocentes.

Eu não assisti no cinema, longe disso, o filme é de 1979 e só fui ter contato em 1989, dez anos depois. Naquela época, eu mal havia sido apresentado a uma Philco em preto e branco de 12 polegadas, acho que eram essas as características daquele aparelho alienígena que pousara na comunidade. A mesma que me apresentou a Fernando Collor e a Lula. Assisti Alien num desses horários dedicados a filmes, logo após um dos debates políticos pela presidência do país. Toda a comunidade se reunia para ver o futuro do Brasil, em frente a uma televisão minúscula, em preto e branco, com mais fantasmas e ruídos que o filme e o país. O futuro chegou, e não é melhor que o passado.

Caixa mágica!

Não lembro quando descobri que cinema é fotografia, mas foi genial saber que cinema são fotos agrupadas em sequência e que, passadas uma por uma rapidamente, dão a ilusão de movimento.

Nossos olhos nos enganam e o cérebro ajuda. Isso me fascinou. Então é isso. É possível roubar a alma em várias fotos e depois juntar tudo e revivê-la, com movimentos e voz. Um poder de criação digno de um deus, poder criar do zero uma vida, uma história. E nela criar vilões, heróis, mocinhos e bandidos. Vilãs, heroínas, mocinhas, bandidas e qualquer coisa que desejássemos. Ao mesmo tempo, apagar a vida de quem serviria como modelo para esta criação. Não importa se alguém é pescador

ou professor, eu posso matá-lo com a câmera e depois dar-lhe outra vida novamente, onde ele pode ser um cirurgião plástico ou aviador, conforme o poder de quem editar as imagens. A fotografia é um homicídio doloso, quando há intenção de matar, e o álibi é a ressurreição a partir do ângulo de visão do observador por trás das lentes. Eu matei, mas ressuscitei.

A fotografia nos dá o direito de matar e, com o morto-vivo, construir uma narrativa que caiba nos nossos interesses. Um fantasma numa casca de saís de prata. *Ghost in the Shell*.

Cinema Paradiso!

Comecei a rever alguns filmes antigos. E, tão animado quanto Toto, de posse do projetor de películas, fui descobrindo a morte de alguns velhos conhecidos meus.

Agora já não acho que o xenomorfo Alien era o vilão, afinal ele estava lá na aldeia dele tranquilo, vivendo seu cotidiano, quando chegaram naves que eram alienígenas para ele e começaram a perturbar o modo de vida dele e seus parentes.

Assim como na metáfora da chegada de alienígenas que destroem o modo de vida humano, o progresso avança pelo que é natural e acaba revivendo um monstro que a humanidade não conhecia. É basicamente o processo de colonização que vivemos neste território. Nós, indígenas, somos aqueles que impedem a civilização de avançar para dentro dos lugares ainda não destruídos pela exploração.

Penso que o King Kong, retirado de suas terras para ser exibido como troféu e aberração, bem poderia ser os Tupinambás

enviados à Europa para exibição em praças públicas; O Godzilla, o Monstro do Lago e o Kraken bem poderiam ser representações do que acontece quando o progresso decide avançar para dentro das florestas, rios e ecossistemas. O mundo ocidental ficciona ataques alienígenas que destroem pessoas e cidades porque foi isso que ele fez ao longo dos tempos, e teme um revide histórico. Pois, para os diversos povos originários deste planeta, um dia os alienígenas foram o mundo ocidental.

Invenção da tradição!

E, ainda que a fotografia seja uma cópia da realidade, ainda assim é uma mentira. E é mentindo ou ocultando verdades que criamos tradições. São com erros de paralaxe e colagens de imagens que construímos a História, às vezes com boa vontade em ajudar e acidentalmente cortando vozes, e noutras propositalmente apontando a objetiva e enquadrando apenas o que nos atrai.

Neste lugar, imagino a arte indígena como direito de resposta e direito de ficcionar também uma História do Brasil, e venho trazer, pela colagem entre cinema, fotografia e reprodução em massa, metáforas rasuradas de ícones que nos acostumamos a ter em nossos lares, emoldurados por telas de televisão, salas de cinema e celular. Unir imagetivamente realidades tão distantes da compreensão colonizadora é provocar um debate sobre apropriação, direitos de imagem e reprodução, onde o guaraná é original Sateré Mawê, e a pipoca é Guarani.

Agora, finjam que não estou aqui e curtam o filme.

---

\*BANIWA, Denilson. In: <https://www.behance.net/gallery/114977861/Ficcoes-Coloniais-%28ou-finjam-que-nao-estou-aqui%29>

---

## **MATO ELES?**

Sergio Bianchi | 1983

## **GRIN**

Isael Maxakali, Roney Freitas e Sueli Maxakali | 2016

## **IRACEMA: UMA TRANSA AMAZÔNICA**

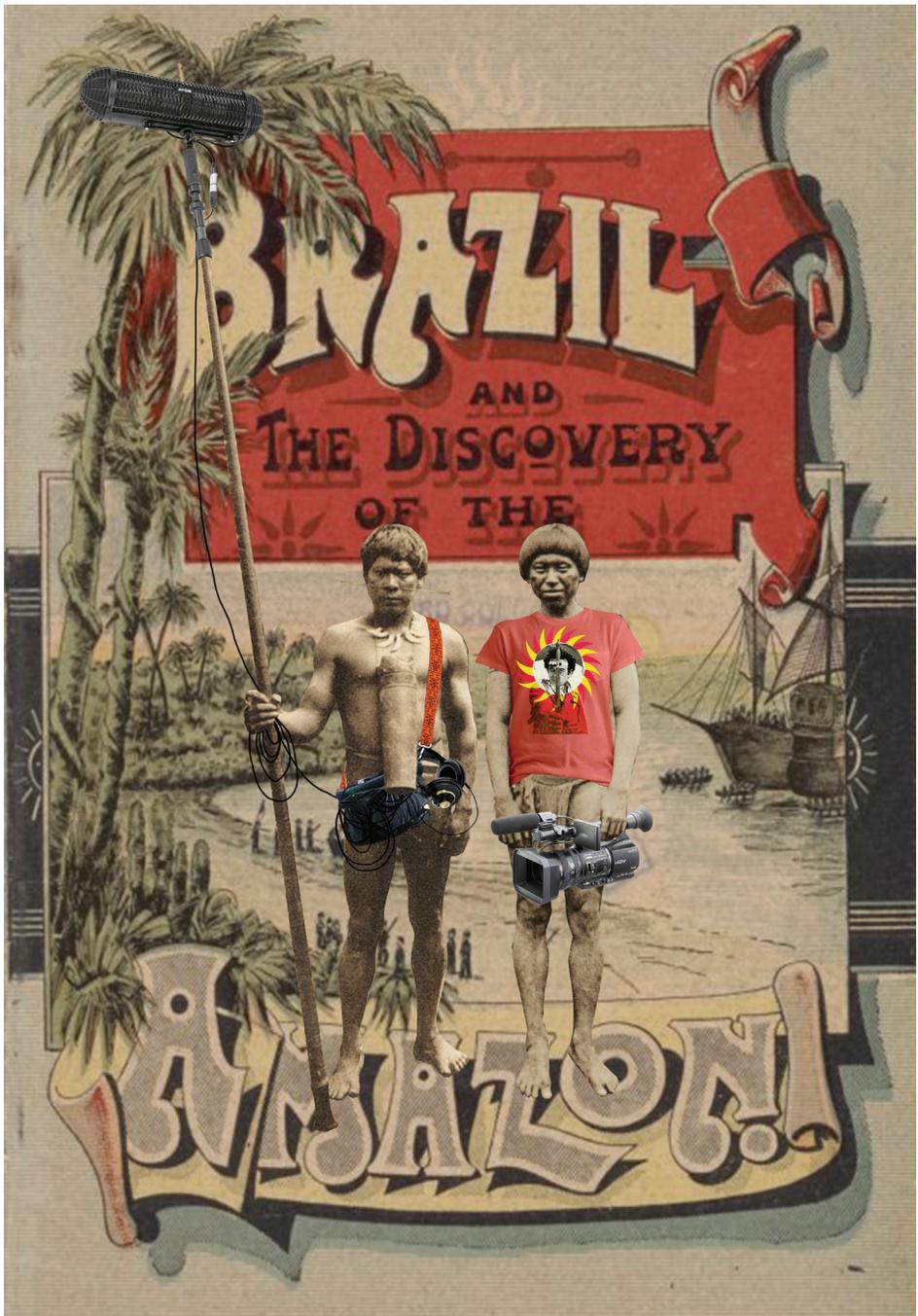
Jorge Bodanzky e Orlando Senna  
1974

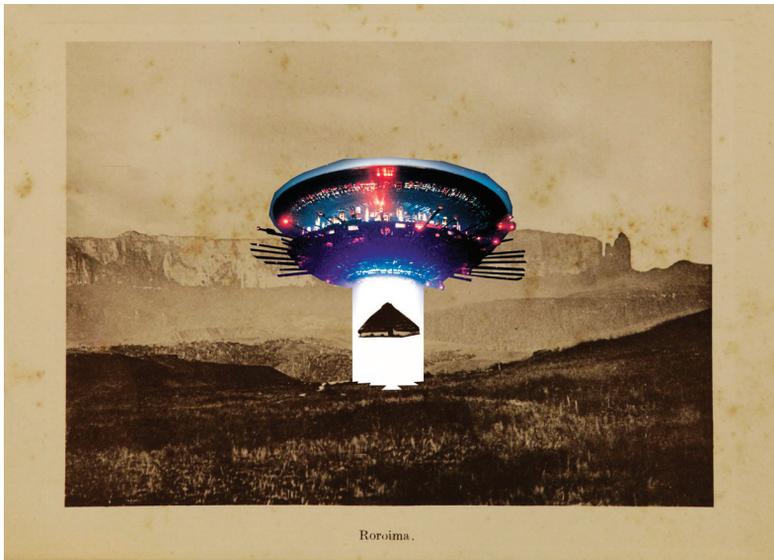


**a curadoria  
indica:**

à direita

| *Caçadores de ficções coloniais*  
| Denilson Baniwa , 2021



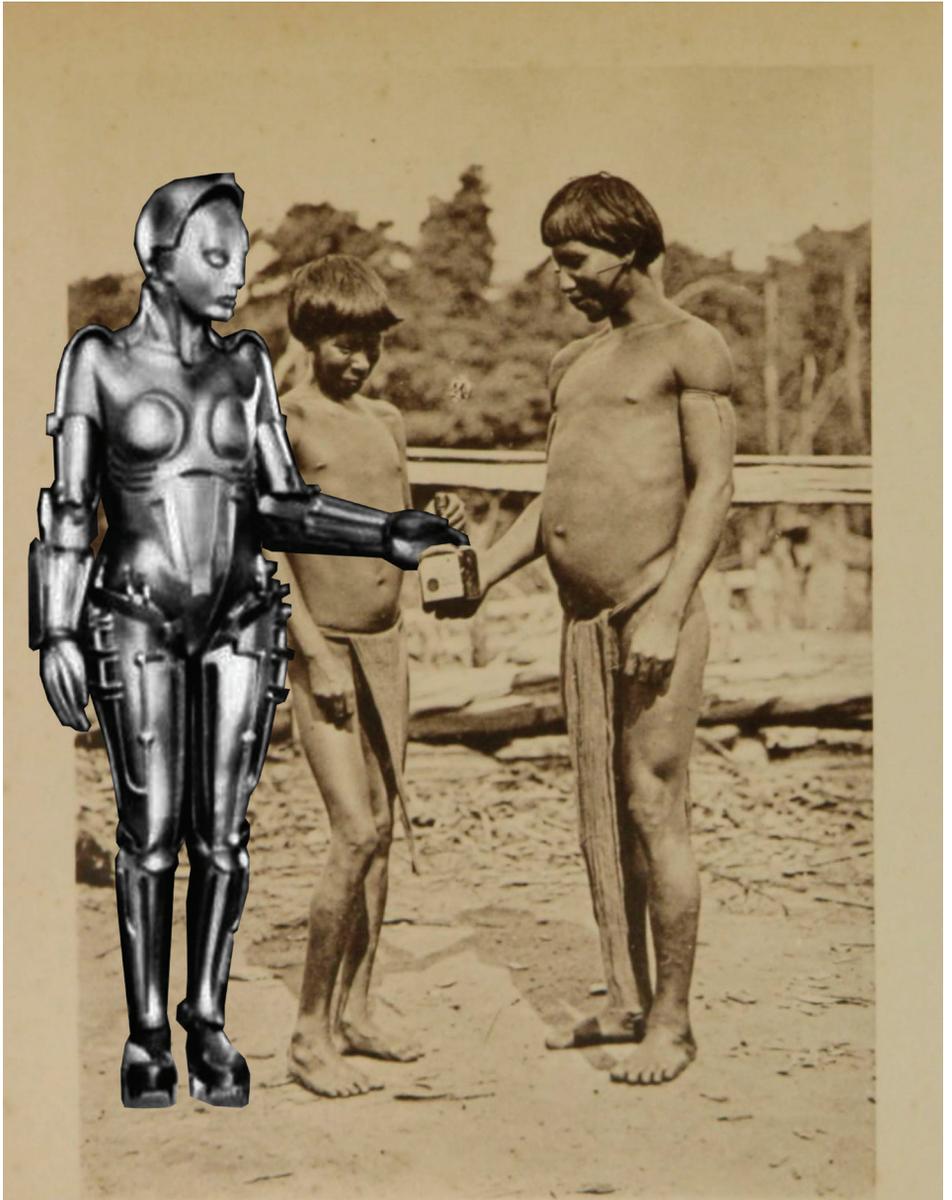


Roroima.

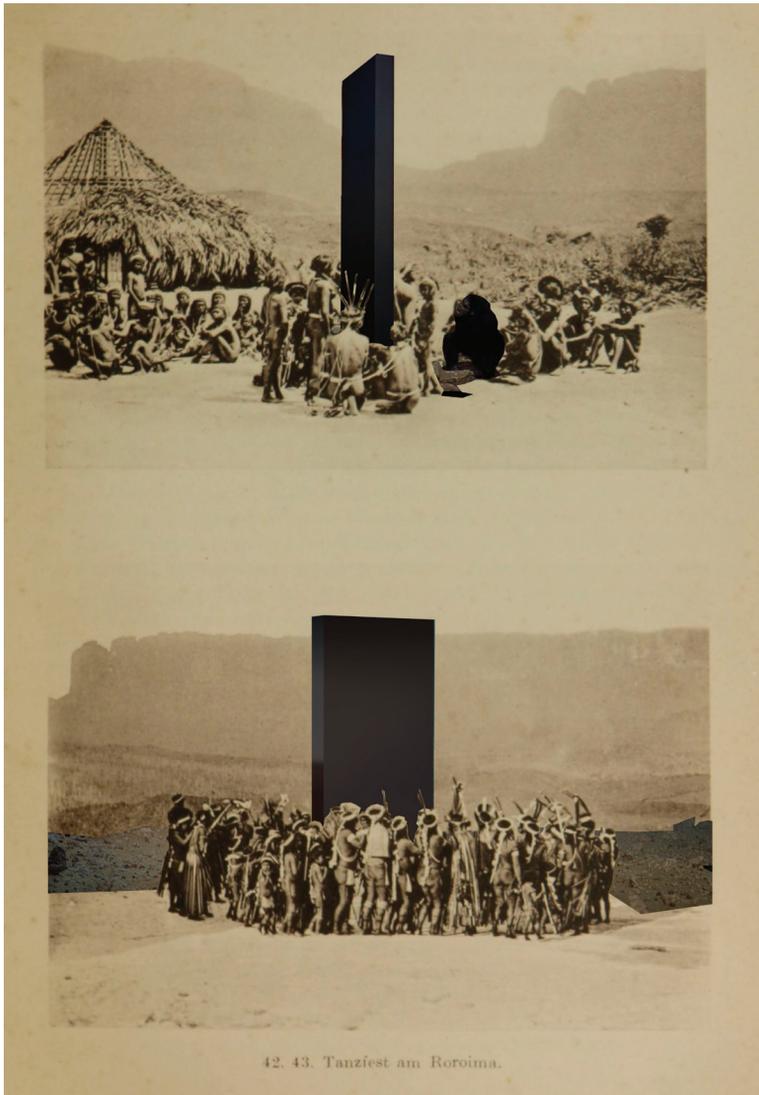


59. In der Stromschnelle von  
Karaiuamelu. Rio Uraricuera.

acima | **Contatos imediatos de terceiro grau**  
| **Os caça-fantasmas**  
à direita | **Metrópolis**



94. Die letzte Flasche „Mampes Bittere Tropfen“.



42. 43. Taniest am Roroima.

acima | **2001: uma odisséia no espaço**

à direita | **King Kong**



86. Motokurunya.

Tafel III.



Moromeli.

acima | ***Ataque dos titãs***

à direita | ***O monstro do Lago***



Am oberen Merewari.



acima | **Godzilla**

à direita | **E.T.**



Bearbeiten der Maniokwurzeln, Yekuaná, Rio Merewari: 1 Pflanzung. 2 Einbringen der Maniokwurzeln. 3 Reiben der Maniokwurzeln. 4 Auspressen der Maniokmasse mittels des Preßschlauches. 5 Sieben des Stärkemehls. 6 Backen der Manioktaden.



acima | ***Alien, o oitavo passageiro***

à direita | ***Star Wars***



Maismahlen, Taulipáng.



96. Die Hütten von Mauakunya.

acima | ***Guerra dos mundos***

à direita | ***De volta para o futuro***



82. Bewohner von Mawoinya betrachten  
Bilderbogen.

a seguir | ***MastigAção!***  
Rachel Pires, 2022





# CINEMA NOVO E SUA RELAÇÃO COM O MODERNISMO LITERÁRIO: REFLEXÕES SOBRE ASPECTOS SIMILARES\*

POR JULIERME MORAIS

O Modernismo literário e o Cinema Novo brasileiros, desde que se tornaram públicos, foram, indubitavelmente, os movimentos culturais nacionais mais debatidos e frutos das maiores controvérsias nos campos de abordagem que elegeram – literatura e cinema, respectivamente – como objeto privilegiado de pesquisa no Brasil. Em entrevista publicada no ano de 2003, o pesquisador Randal Johnson<sup>1</sup>, quando perguntado sobre as relações entre o movimento modernista de 1922 e o Cinema Novo brasileiro, teceu consideração valiosa, afirmando:

---

1 Johnson publicou um brilhante trabalho acerca das relações entre modernismo e Cinema Novo, tomando como objetos de análise o romance-rapsódia *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e a película homônima, de Joaquim Pedro de Andrade, lançada em 1968. Cf. (JOHNSON, 1982).

Pode-se pensar nesta relação em termos de analogia, e em termos de influência ou intertextualidade. Por analogia, o Cinema Novo representa no cinema brasileiro o que o movimento modernista representa na literatura. Os dois eram movimentos de vanguarda. Rejeitaram o tipo que produção que vinha antes e se engajaram na criação de novas formas de expressão artística e novos modos de pensar o Brasil. (JOHNSON, 2003, s/p.)

A asserção do estudioso norte-americano, por mais que à época não tenha sido novidade aos interessados na temática, possui seu valor porque pode ser tomada como chave de entrada no propósito fundamental do presente artigo. A saber: problematizar alguns aspectos estéticos e temáticos de congruência entre os movimentos culturais do Modernismo literário<sup>2</sup> e do Cinema Novo. Nossa proposta se justifica devido ao fato de que grande parte das investigações que fazem dialogar Modernismo literário e Cinema Novo enveredam-se na discussão da influência do primeiro sobre o segundo movimento, especialmente passando pela análise das transposições de obras literárias modernistas para a estética cinematográfica cinemanovista. Em vista disso, cabe ressaltar que o intuito aqui não é debater as influências do primeiro movimento sobre o segundo, mas efetivamente extrair alguns aspectos de congruência entre eles<sup>3</sup>.

---

2 A partir deste ponto, tomaremos modernismo literário somente por modernismo ou modernismo brasileiro.

3 Nesse intento, sem querer fazer um levantamento exaustivo que a economia desse texto não permite, nos ateremos às interconexões mais gerais, de modo a introduzir o tema e sua complexidade.

Para tanto, é necessário imediatamente adentrar no recorte temporal em que são enquadrados estes movimentos culturais. Sobre o Modernismo, Afrânio Coutinho propõe que foi dividido em uma primeira fase “heroica”, de 1922 a 1930, quando ocorreu um processo de desconstrução e experimentação cultural; uma segunda, de consolidação”, de 1930 a 1945, na qual o movimento se consolidou e se politizou; e uma terceira, “reflexiva”, de 1945 em diante, cuja reflexão e universalidade temática foram marcas fundamentais (COUTINHO, 1976, p. 277)<sup>4</sup>. Já o Cinema Novo pode ser dividido em um primeiro período, de meados de 1955 a 1964, cujas preocupações com a renovação da linguagem cinematográfica e aprofundamento na realidade política, social e econômica brasileira foram constantes; um segundo, de reavaliação, de 1965 a 1968, em que buscou-se ajustar minimamente à linguagem narrativa mais convencional<sup>5</sup>; e um terceiro, de radicalização, de 1969 a 1973, que deu origem ao “Cinema da Boca do Lixo”, pautado na anarquia como embate ao insucesso do projeto nacionalista e inovador<sup>6</sup>.

---

4 Há controvérsias acerca desse recorte, porém, não nos compete entrar em interpretações de diversas correntes que estudam o Modernismo, pois o intuito aqui é abordar um contexto mais geral para dele extrair as similaridades com o Cinema Novo.

5 Haja vista *Macunaíma* (1968), de Joaquim Pedro de Andrade, que obteve sucesso de público devido à incorporação de elementos estéticos do cinema mais popular da chanchada.

6 Cumpre ressaltar que esta periodização geralmente ganha diversas interpretações. Alguns, como Ismail Xavier, buscam na segunda metade do decênio de 1950 as origens do movimento cinemanovista, com as películas de Nelson Pereira dos Santos. Apesar de acatarmos essa primeira perspectiva, refutamos a ideia de unidade defendida pelo historiador e crítico, que estabelece um recorte que vai até 1984, período de abertura política. (Cf. XAVIER, 2001)

Em face das vicissitudes e da extensão temporal desses processos culturais, nosso recorte dará ênfase às respectivas primeiras fases dos movimentos em tela, pois acreditamos que, ao problematizá-las com base em nossa preocupação fundamental, será possível deixar mais clarividentes os aspectos de intersecção entre as perspectivas estéticas e temáticas modernista e cinemanovista. Para tanto, nos deteremos em dois pontos dessa intersecção entre estas primeiras fases: a adoção das conquistas artísticas de vanguarda, acompanhada da desintegração da linguagem artística tradicional, e a busca da “legítima” expressão artística nacional. Enfim, passemos à reflexão pretendida.

## **1. MODERNISMO E CINEMA NOVO: VANGUARDISMO E REFUTA DO TRADICIONAL**

Tanto o Modernismo de primeira hora (1922-1930) quanto o Cinema Novo em sua fase inicial (1955-1964), se constituíram com base no procedimento de adoção das conquistas artísticas de vanguarda europeia e, ao mesmo tempo, refutaram as linguagens artísticas tradicionalmente constituídas em seus momentos de eclosão. Fustigados pela intenção de construir uma “nova” linguagem com parâmetros nacionais, os intelectuais dos respectivos movimentos se inseriram na criação e reflexão dessa mesma criação à luz da aceleração do mundo moderno, concomitantemente antenados com as produções mundiais e os parâmetros estabelecidos no sentido de novidade estética.

No caso do modernismo, Antonio Candido nos dá mostras da importância da adesão às vanguardas, quando enfatiza: “Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos” (CANDIDO, 2006, p. 117). Naturalmente, o teor de cosmopolitismo pode ser atribuído, em parte, ao seu débito estético para com as conquistas das vanguardas europeias. No contexto europeu dos três primeiros decênios do século XX, surgem Futurismo (1909), Cubismo (1913), Dadaísmo (1918) e Surrealismo (1924). Conforme expressa Antonio Candido, no período supracitado, aos modernistas,

(...) colocava-se de modo indissolúvel o problema da sua expressão literária. No campo da pesquisa formal os modernistas vão inspirar-se em parte, de maneira algo desordenada, nas correntes literárias de vanguarda na França e na Itália. (...) alguns estímulos da vanguarda artística europeia agiam também sobre nós: a velocidade, a mecanização crescente da vida nos impressionava em virtude do brusco surto industrial de 1914-1918, que rompeu nos maiores centros o ritmo tradicional. É impressionante a concordância com que um Apollinaire e um Cendrars ressurgem, por exemplo, em Oswald de Andrade. Desrecalque localista; assimilação da vanguarda europeia. (CANDIDO, 2006, p. 128-129)

O Futurismo italiano foi o primeiro movimento de vanguarda a ditar as tendências modernistas. Seus principais

princípios foram os de higiene mental, na busca de uma definição de identidade nacional; de antimuseu, na rejeição ao passado; de anticultura, sinalizando uma necessidade de retorno às origens; de antilógica, enfatizando o irracionalismo; de culto ao moderno, evidenciando o enquadramento artístico ao processo de mecanização e velocidade do mundo moderno; e de destruição da sintaxe, propugnando a necessidade de liberdade linguística. Por seu turno, o cubismo literário francês trabalhou com a questão da *destruição* e da *construção*, pois destruir os ideais de exotismo esnobe, da harmonia tipográfica, do sublime artístico e do tédio, todas características formais de um ideal de arte considerado ultrapassado, consistia, ao mesmo tempo, em construir o ilogismo, a simultaneidade, o instantaneísmo e o humor, e significava adquirir nuances através do pensamento e da visão e não do sentimento antiquado. Já o Dadaísmo procurou ressaltar o caráter acidental, casual e lúdico da arte. Desse modo, repudiar o bom-senso fazendo uso do humor consistia em uma oposição frontal a qualquer hierarquização, bem como ao equilíbrio da forma e do conteúdo. Por fim, o Surrealismo pretendeu aprofundar-se em conteúdos ainda não explorados pelos movimentos artísticos que o antecederam, trabalhando a questão do inconsciente, do maravilhoso, do sonho, da loucura e dos estados alucinatórios. De modo geral, todos os conteúdos que vinham a contragosto da tradição lógica e racionalista (HELENA, 1986).

Em vista disso, todos esses movimentos de vanguarda, com seus manifestos inovadores dos códigos estéticos e a contrapelo dos moldes acadêmicos e conservadores de uma arte considerada envelhecida, serviram, de algum modo, como fontes de inspiração formal que ditaram uma renovação da

linguagem artística brasileira proposta pelos nossos modernistas. Nesta medida, romper com o passado *pari passu* à exaltação das formas geométricas e mecânicas do mundo moderno, desfrutando de maior liberdade de expressão artística na busca de uma definição da identidade nacional e utilizando de humor e irracionalidade, consiste na grande influência das vanguardas europeias nos modernistas brasileiros da primeira fase. Tal fase, de destruição dos modelos passadistas e construção de novos códigos estéticos, também sinalizava um corte abrupto na tradição europeizada acadêmica, cujos códigos artísticos davam ênfase ao academicismo, ao romantismo e ao parnasianismo literário.

Com efeito, este processo de rompimento com a “tradição” também significava que os modernistas tinham como ponto prioritário uma renovação da linguagem estética. O passado servia de exemplo daquilo que não deveria ser a expressão artística nacional, pois, por um lado, era considerado cerceador da liberdade criadora e, por outro, não permitia uma relação mais direta entre a arte e o cotidiano de seus interlocutores, promovendo assim uma “cópia” da realidade. Por exemplo, foi embebido desta atmosfera que Manuel Bandeira parodiou, com “Os sapos” (BANDEIRA, 1976, p. 24), a “Profissão de fé” (BILAC, 1922, pp. 5-10), de Olavo Bilac, símbolo do parnasianismo literário, de profunda preocupação com a forma; e Mário e Oswald de Andrade contribuíram na revista Klaxon, trazendo ao público a concepção de que a arte não é uma “cópia da realidade” e o culto ao progresso (HELENA, 1986).

Em suma, como argumenta Antonio Candido, o movimento modernista no Brasil constituiu-se em um processo de retomada, no entanto aparece especialmente como ruptura (CANDIDO,

2006), cujo viés de despreocupação linguística, de inovação da tradição academicista vigente, de experimentalismo e individualismo vinha a contrapelo da linguagem formal e preocupada. Nesse passo, as vanguardas artísticas europeias contribuíram sensivelmente para uma libertação dos modelos de expressão vigentes e, ao mesmo tempo, moldaram as possibilidades de sua articulação com um novo considerado nacional.

De modo similar ao que ocorrera com os modernistas, obviamente resguardando sua historicidade, os cinemanovistas receberam profunda influência das vanguardas europeias. Por um lado, o Neorrealismo (1943) italiano<sup>7</sup> e, por outro, a Nouvelle Vague (1958) francesa<sup>8</sup> sensivelmente ditaram os rumos da

---

7 Surgido no contexto da Segunda Guerra, tendo como marco o filme *Obsessão*, de Luchino Visconti, de 1942, o Neorrealismo italiano se diferenciava por inovar as técnicas do processo cinematográfico consagrados pelo cinema hollywoodiano. Suas principais características inovadoras foram: a utilização frequente dos planos de conjunto e dos planos médios e um enquadramento semelhante ao utilizado nos filmes de atualidades; a recusa dos efeitos visuais; a predileção por uma imagem acinzentada, seguindo a tradição dos documentários; uma montagem sem efeitos particulares; a filmagem em cenários reais; certa flexibilidade na decupagem, implicando um recurso frequente à improvisação; a utilização de atores não profissionais; a preocupação com diálogos simples e realistas; a filmagem de cenas sem gravação e a utilização de orçamentos modestos. Do ponto de vista ideológico, a cinematografia neorrealista se ocupou de denunciar o fascismo, as mazelas sociais italianas, tanto no campo como na cidade, e a discriminação de gênero. (HENNEBELLE, 1978)

8 Surgida na década de 1950, a Nouvelle Vague francesa constituiu-se em um movimento intrinsecamente ligado à revista Cahiers du Cinéma, pois críticos como Jean-Luc Godard e François Truffaut se transformaram nos principais articulistas e diretores do movimento cinematográfico francês. Do ponto de vista estético, a concepção da Nouvelle Vague colocou em prática a teoria do “cinema de autor” elaborada e defendida pelo crítico André Bazin, que já era propugnada no Cahiers du Cinéma, enfatizando que o estilo de filme de um cineasta é atestado por uma visão de mundo particular, que leva em

produção cinematográfica proposta pelos cineastas do Cinema Novo em sua primeira fase. Em um contexto de conscientização e debate acerca do caráter de transplante mimético das formas

---

consideração a unidade e coerência interna. Essa perspectiva possibilitou a valorização de cineastas inseridos no modo de produção hollywoodiano e outros que trabalhavam na indústria cinematográfica mundo afora, porém, ao salientar a ideia de autenticidade do diretor, tomado como “autor”, valorizava um momento chave de criação: a *mise-en-scène*. Em outros termos, o diretor agiria como um autor, utilizando códigos estéticos em suas películas no sentido de criar um estilo. Guy Hennebelle, através das considerações de Claire Clouzot, resume as contribuições da Nouvelle Vague acerca da inovação do estilo: “Até 1958, o cinema francês se caracterizou tecnicamente por um cuidadoso trabalho de profissionais desprovidos de imaginação e a serviço de uma concepção muitas vezes teatral do cinema, o que significava utilização maciça de estúdios, câmara-parada, abuso do campo e contracampo, utilização de procedimentos cinematográficos (flashbacks, transparências, encadeamentos etc.), prioridade da interpretação e dos atores, ao invés de prioridade da *mise-en-scène*... Esteticamente, isso se traduziu por um novo estilo de imagens, uma gramática fílmica muito flexível (montagem, movimentos de câmara e uma direção de atores rejuvenescida...). A montagem não é para a Nouvelle Vague um meio de demonstração (ideológica ou de outro tipo) ou de explicação (psicológica, por exemplo). Obcecados pela noção de tempo, que haviam estudado e criticado nos filmes de outros diretores, os membros do Cahiers fabricaram um ritmo rápido de montagem narrativa, composto de numerosos cortes, o que acresce o número de planos nos filmes. Essa novidade é seguida pela supressão da obrigatória continuidade entre dois planos e das truagens da montagem objetiva: véus, fusões etc. Os diretores jogam ao mesmo tempo com a duração do plano... De modo geral, a montagem acelerada típica da Nouvelle Vague confere leveza à narrativa e tende a uma autenticidade maior que a montagem paralela ou em contraponto, que caracterizava o cinema tradicional. Ela assume, definitivamente, uma função semelhante à da reportagem televisada e se torna pura e simplesmente um meio de desenrolar a intriga. Os movimentos de câmara também denotam uma vontade de romper como o vocabulário do passado. O zoom, o “congelamento” da imagem, os *travellings* e as panorâmicas prolongadas, os reenquadramentos visíveis, o tremular da câmara, estão entre as novas formas da sintaxe cinematográfica”. (HENNEBELLE, 1978, p. 84)

cinematográficas estrangeiras no país, sobretudo a hollywoodiana, assim como de malogro da tentativa paulista de industrializar o cinema brasileiro, o Neorrealismo italiano e a Nouvelle Vague francesa constituíram-se em modelos de renovação da linguagem vigente, desgarrada dos padrões industriais, que introduziam formas de expressão cinematográfica consideradas “alienadas”, dado à crença em nossa conjuntura subdesenvolvida.

O Neorrealismo trouxe uma inovação na linguagem cinematográfica que implicava um enfoque humanista e realista do ambiente circundante, com maiores preocupações acerca das mazelas sociais e despreocupação com o profissionalismo dos atores. Filmes como *Obsessão*, de Luchino Visconti, *Roma, cidade aberta* (1945) e *Paisà* (1946), de Roberto Rossellini; e *Ladrões de bicicleta* (1948), de Vittorio De Sica, transformaram-se em uma fonte propulsora do enfoque cotidiano e da desnecessidade de grandes orçamentos das grandes produções de até então. Por sua vez, a Nouvelle Vague repeliu o chamado “cinema de qualidade”, comercial e acadêmico, promovendo um ideal de “cinema de autor”, cuja maior liberdade de câmera e do diretor para realizar a *mise-en-scène*, bem como a profunda dose de existencialismo, se contrapunham ao ideal de cinema previsível, de narração rigorosa com relação ao fluxo temporal. Filmes como *Le beau Serge* (1958), de Claude Chabrol, *Acossado* (1959), de Jean-Luc Godard, e *Os incompreendidos* (1959), de François Truffaut, rejeitavam o cinema de estúdio e o rigor narrativo, voltando-se para o descompasso e os conflitos internos das personagens, que poderiam ser identificadas no cotidiano francês.

Em uma visão de conjunto, as experiências neorrealista e francesa apontavam para a necessidade de experimentações cinematográficas novas, desvinculadas do ideal de “qualidade

artística e formal” estabelecido pelos grandes estúdios, que cerceava a liberdade do diretor (autor para as novas tendências), assim como impunham a desnecessidade de utilização de estúdios, atores profissionais, fluxo narrativo e enquadramentos rigorosos. Desse modo, romper com um passado cinematográfico recente sinalizava ao mesmo tempo se impor com um novo estilo, ou seja, revolucionar a linguagem cinematográfica vigente, e romper com os padrões impostos por uma indústria que estava se sobrepondo ao ideal de arte. O “espírito” renovador neorrealista influenciou Nelson Pereira dos Santos a filmar *Rio, 40 graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1955) — considerados filmes dos quais se ramificou o Cinema Novo —, uma vez que a fuga do artístico facilitado pelos estúdios, acompanhada da predileção por ambientes, personagens e situações de uma realidade mais imediata são marcas profundas dessas películas. Como próprio cineasta assinalou com muita ênfase, “(...) a maior lição do Neorrealismo aos cineastas do Terceiro Mundo foi provar que o cinema pode existir com poucos recursos, esquecendo os estúdios, as grandes estrelas e a cenografia. A ideia é ir para a rua e filmar o próprio povo” (SANTOS, 2007, pp. 236-237). Um pouco mais tarde, o Neorrealismo ganhou companhia da Nouvelle Vague no débito de influências cinemanovistas.

Para não ser exaustivo, dessa junção surgiram *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, cuja ação menos compacta e escassa de som atribuíram dosagens de originalidade à obra; *Deus e diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, no qual o cinema reflexivo de câmera tensa e móvel “na mão”, com montagens de rupturas, desequilíbrios e contrastes foi consagrado nos meios intelectuais; e *Os fuzis* (1964), de Ruy Guerra, de estrutura dramática estranha ao naturalismo conservador (XAVIER, 2001).

Ao cabo dessa análise atinente às influências do Neorrealismo e da Nouvelle Vague nos cinemanovistas, podemos recorrer a Ismail Xavier e sua concepção de “cinema de autor”, especialmente em relação aos filmes de Glauber Rocha, ícone do Cinema Novo. De acordo com Xavier,

“Cinema de autor” significa, ao mesmo tempo, independência frente aos mecanismos burocráticos da produção, independência frente às convenções do filme narrativo usual e independência ideológica frente à censura ideológica da indústria. O autor (...) monta seus próprios esquemas de financiamento, via de regra torna-se produtor e, na base dos baixos orçamentos, tenta dar viabilidade ao projeto, dentro de condições em geral adversas, por diferentes motivos. (XAVIER, 1983, p. 62)

Em última instância, convém ressaltar que a adesão de vanguardas artísticas nitidamente logrou resultados tanto nos modernistas como nos cinemanovistas. Do mesmo modo que a concepção segundo a qual, do ponto de vista formal, os passados literários (para modernistas) e cinematográfico (para cinemanovistas), respectivamente, eram considerados desserviços às linguagens artísticas nacionais, a concepção de que a refuta desses passados sinalizava a necessidade de descarte, para a construção de um novo código estético para se expressar. Nesse sentido, um novo “legitimamente” nacional surgiu no horizonte de expectativas dos agentes culturais dos movimentos.

## 2. MODERNISMO E CINEMA NOVO: A “LEGÍTIMA” EXPRESSÃO ARTÍSTICA NACIONAL

Como já dito, se a adesão às vanguardas engendra um fundo preciso de refutação do passado, por outro lado ela também congrega a necessidade de um “novo legitimamente nacional”. Esse é o outro ponto de intersecção entre modernismo e Cinema Novo a ser abordado, pois a busca da “legítima” expressão artística nacional constitui-se em um movimento em que o universal serviria de parâmetro, porém deveria ser “deglutido” e transformado em uma expressão artística considerada “verdadeiramente” brasileira. Vejamos esse aspecto no caso modernista.

O fato de o Modernismo se propor a uma retomada do passado como ruptura, como dito por Antonio Candido, é emblemático para nossa análise. Em um país colonizado, a adesão às vanguardas possibilitou uma leitura peculiar da realidade brasileira, logrando um profundo mergulho no nacionalismo. Como expressou Lúcia Helena, tal fato se deve ao contexto brasileiro profundamente marcado pelo grande latifúndio, pela incipiente industrialização e pela desigualdade social promotora de um perene hibridismo cultural (HELENA, 1986). Concordando com Candido, pode-se asseverar que:

Os nossos modernistas se informaram pois rapidamente da arte Europeia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a

influência europeia por um mergulho no detalhe brasileiro. (CANDIDO, 2006, pp. 128-129)

Nesta medida, surgiram diversas correntes representativas desse mergulho no detalhe brasileiro. De revistas como *Klaxon*, *Antropofagia* e *Terras Roxas e Outras Terras*, de São Paulo, *Estética e Festa*, do Rio, e *Revista*, de Minas, surgiram os movimentos Pau-Brasil, Verde Amarelo e Antropofágico, bem como as correntes regionalista e espiritualista. Vale a pena destacar os movimentos Pau-Brasil e Antropofágico, que tiveram como arauto Oswald de Andrade, uma vez que a poesia Pau-Brasil e a Antropofagia exprimiram a atitude de devoração em face dos valores europeus (CANDIDO, 2006).

O Manifesto Pau-Brasil foi divulgado por Oswald nas páginas do jornal *Comércio da Manhã*, em 1924. De modo geral, três temas formaram seu núcleo gerador: a valorização dos estados brutos da cultura coletiva, a decomposição irônico-paródica dos suportes intelectuais da cultura brasileira e a conciliação da cultura nativa brasileira com uma cultura intelectualizada (HELENA, 1986), ou seja, a renovação do modo de olhar a “legítima cultura nacional”. Como bem aponta Lúcia Helena, no Manifesto Pau-Brasil, Oswald de Andrade

(...) se propõe a sintetizar uma concepção da cultura brasileira: uma cultura de tradição europeia, mas que possui originalidade nativa outrora marginalizada. Seu projeto é libertar esta originalidade — matéria-prima da poesia pau-brasil — através de novos recursos, digerindo o produto final,

o que significava tentar alcançar um equilíbrio entre a tradição original e a arte contemporânea. (HELENA, 1986, pp. 73-74)

Em outros termos, a nacionalidade aparece na forma de resgate primitivo da cultura original do brasileiro. Oswald de Andrade, desse modo, pretendia criar uma linguagem poética que expressasse nossa história e fosse desgarrada de qualquer artificialidade literária.

Já o “Manifesto Antropófago” foi publicado por Oswald no primeiro número da Revista Antropofagia, 1928. Em linhas gerais, o ideal de nacionalidade se opunha a uma estrutura política, econômica e cultural implantada pelo colonizador e sob a qual se formara a sociedade brasileira, questionando a sociedade patriarcal com seus repressivos padrões de conduta, refutando sensivelmente a imitação “não digerida” das influências da metrópole colonizadora e constringendo o indianismo ufanista e romântico encabeçado pelas elites conservadoras (HELENA, 1986). Na esteira dessas pretensões, Oswald criou uma metáfora da História e do Brasil, onde a sociedade de “Pindorama” conheceu dois regimes: o precedente “Matriarcado” (positivo) e o sucessório “Patriarcado” (negativo). Nessa metáfora, as origens primitivas matriarcais cederam lugar ao regime patriarcal. No entanto, o processo de gênese matriarcal tende a voltar no fluxo histórico de maneira renovada, liberto do ufanismo conservador e do mimetismo de padrões culturais que regem as condutas no “Patriarcado”. Salta aos olhos uma intenção crítica diante do processo cultural brasileiro, no qual os padrões culturais do “Patriarcado” impostos pelo colonizador tendem a ficar obsoletos no processo utópico

de retorno à matriz matriarcal. Essa, por sua vez, quando re-posta, apresentar-se-ia de maneira renovada, assimilando o progresso técnico e político do “Patriarcado”, porém evidenciando, sem ufanismo, a “legítima” identidade nacional, de origens matriarcais.

Como o próprio Oswald a definiu, a antropofagia seria o culto à estética instintiva da terra nova. Neste sentido, conforme argumenta Lúcia Helena, a antropofagia é uma metáfora, porque demonstra o que deveríamos repudiar, assimilar e superar em benefício de nossa independência cultural; um diagnóstico, à medida que aponta a repressão imposta pela colonização predatória na sociedade brasileira; e uma medida terapêutica, porque era encarada como modelo eficaz contra a violência social, política, econômica e cultural praticada pelo processo colonizador (HELENA, 1986). Desse modo, Oswald recuperou as origens primitivas nacionais, articulando-as com uma reflexão anarquista e contestadora para estabelecer a necessidade utópica de recuperação da “verdadeira” brasilidade. Como expressou Antonio Candido,

O nosso Modernismo importa essencialmente, em sua fase heroica, na libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária. (...) As nossas de ciências, supostas ou reais, são reinterpretadas como superioridades. (...) Não se precisaria mais dizer e escrever, como no tempo de Bilac ou do conde Afonso Celso, que tudo é aqui belo e risonho: acentuam-se a rudeza, os perigos, os obstáculos da natureza tropical. O mulato e o negro

são definitivamente incorporados como temas de estudo, inspiração, exemplo. O primitivismo é agora fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura. (CANDIDO, 2006, pp. 126-127)

Em suma, corroborando com a assertiva acima, Roberto Schwarz apontou:

Foi profunda, portanto, a viravolta valorativa operada pelo Modernismo (...) Em lugar de embaçamento, Oswald propunha uma postura cultural irreverente e sem sentimento de inferioridade, metaforizado na deglutição do alheio: cópia sim, mas regeneradora. (SCHWARZ, 1987, pp. 37-38)

No caso do Cinema Novo, também não há como negar que a influência do Neorrealismo e da Nouvelle Vague ensejou uma proposta estética contrária ao ideal “tradicional de cinema convencional”, considerado expressão dominadora e cerceadora da “legítima expressão nacional”. Por esse motivo, se propunha um rompimento formal que se desdobrava no próprio rompimento com os conteúdos da linguagem artística anterior ao cinemanovismo. Tal rompimento era tomado por Glauber Rocha e pelos demais cineastas cinemanovistas como uma “revolução”. O cineasta afirmava com veemência:

Os valores da cultura monárquica e burguesa do mundo desenvolvido devem ser criticados em seu próprio contexto e em seguida transportar em instrumentos de aplicação úteis à compreensão do

subdesenvolvimento. A cultura colonial informa o colonizado sobre sua própria condição. O autoconhecimento total deve provocar em seguida uma atitude anticolonial, isto é, negação da cultura colonial e do elemento inconsciente da cultura nacional, erradamente considerados valores pela tradição nacionalista. (...) A revolução elevará a sociedade subdesenvolvida à categoria desenvolvida e aí surgirá uma nova necessidade: a ação desmistificadora dos nacionalismos culturais, a ação civilizadora contra mitos e tradições conservadoras; a ação substituta de valores integrais de colaboração humana, que se limita pelas reminiscências do falho significado burguês da individualidade. (ROCHA, 1981, pp. 66-68)

Em poucas palavras, romper com o “subdesenvolvimento”, desmitificando uma imagem maculada do homem brasileiro passada por uma cultura colonizadora, ensejava um aprofundamento na “legítima” identidade nacional. Nesse sentido, a arte revolucionária cinemanovista passava diretamente pelo ideal nacional-popular, pois os cineastas afirmaram mergulhar em nossa nacionalidade, na expressão “legítima” do homem brasileiro, articulando, num só tempo, questões políticas, sociais, econômicas e culturais nacionais.

Com efeito, o homem brasileiro, o “verdadeiro” homem brasileiro, agora era exposto em suas contradições, inquietudes e precariedades, em sintonia com a necessidade de transformação política e social. Como salientou Ismail Xavier, isso se constituiu em um movimento de totalização da experiência, no qual:

(...) a ideia de experiência assume uma conotação particular, identificando-se com a ideia de “realidade brasileira”. A contestação do universal abstrato (convencional vigente) traduz-se num projeto cultural anticolonialista porque a particularidade vivida a que se quer dar expressão mais autêntica é a do “subdesenvolvimento”, e o lugar dessa autenticidade é a ideologia da “revolução brasileira”, por oposição à “mentira” do cinema colonizador (XAVIER, 1993, p. 63).

Ou seja, de acordo com o pesquisador, tal autenticidade não se traduziu essencialmente naquilo que era mostrado em nossas telas até o surgimento do Cinema Novo. Nessa medida, o ambiente urbano de classe média, tomado como exemplo de colonização em todos os sentidos, cedeu lugar às favelas e subúrbios, e o sertão, tão explorado e pobre, também ganhou ênfase na estética cinemanovista. Mostrar o autêntico homem brasileiro, em suas lutas, vicissitudes, miséria, exploração, em suma, em seu flagelo, seria expor as vísceras de uma sociedade desigual, inconsciente e passiva, que precisa se voltar contra o *status quo*. Nessa medida precisa, em sua “estética da fome”, Glauber Rocha deixava isso muito claro, ao enfatizar:

Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora (...). (ROCHA, 1981, pp. 31-32)

Num contexto político populista de expectativa pelas reformas de base, o influxo neorrealista e do “cinema de autor” foi absorvido sob a perspectiva nacional-popular, cuja linguagem estética revolucionária definiu o embate contra os conservadores-colonizadores. Exatamente nesse sentido, *Barravento* (1961) e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber, *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e *Os fuzis* (1964), de Ruy Guerra, sinalizavam, no mínimo, a necessidade de revolução social, política, econômica e cultural. Do mesmo modo, o norte e o nordeste brasileiros passaram a ser, concomitantemente, locação cinematográfica e mais alta representação simbólica da realidade nacional, cujo regime de latifúndio e exploração camponesa se demonstrava perene.

De modo geral, por mais que pese sua passionalidade com o movimento cinema novista, Ismail Xavier colabora bem ao cabo dessa análise, enfatizando:

Assumindo uma forte tônica de recusa do cinema industrial — terreno do colonizador, espaço de censura ideológica e estética —, o Cinema Novo foi a versão brasileira de uma política de autor [e do Neorrealismo] que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da vida, da atualidade e da criação. Aqui, atualidade era a realidade brasileira, vida era engajamento ideológico, criação era buscar uma linguagem adequada às condições precárias e capaz de exprimir uma visão desalienadora, crítica, da experiência social. (XAVIER, 2001, p. 57)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo o pesquisador José Carlos Avelar, o que uniu o Modernismo e o Cinema Novo brasileiro pode ser pensado pelo sentimento da vontade de inventar, de discutir o brasileiro, isto é, na vontade de inventar um instrumental capaz de nos revelar melhor para nós mesmos, pois:

É como se parte da inquietude e criatividade de 22, abafada depois de 30 e especialmente depois de 37, tivesse renascido em forma de cinema em 60. É como se a expressão dilacerada por uma intervenção de forças tivesse se rearmado. E ao nascer de novo indicou caminhos semelhantes. (AVELAR, 1986, p. 224)

Tomados neste sentido, pode-se asseverar que o movimento cultural do Cinema Novo representou para o cinema nacional aquilo que os modernistas de 1922 representaram para a literatura brasileira. Dessa forma, parece não ter sido inócuo o posicionamento de Glauber Rocha ao avaliar que a Bienal de São Paulo, de 1961, teve para o movimento cinemanovista a mesma carga de importância que a Semana de Arte Moderna, de 1922, teve para o modernismo brasileiro (ROCHA, 1981).

Em face disso, não há como passar ao largo dos aspectos similares existentes nas primeiras fases dos respectivos movimentos culturais – a adoção das conquistas artísticas de vanguarda, acompanhada da desintegração da linguagem artística tradicional, e a busca da “legítima” expressão artística nacional –, pois, a partir deles, tanto para o Modernismo

quanto para o Cinema Novo, se tornou possível a problematização e a prática de uma legítima expressão cultural nacional, cuja forma moderna e o conteúdo “legitimamente” brasileiro compusessem uma totalidade significativa de profundo valor artístico nacional, bem como fossem representados, respectivamente, em nossa linguagem poética escrita e nas telas de nossas salas de cinema.

Em linhas conclusivas, cabe ressaltar que a problematização da intersecção de perspectivas estéticas e temáticas existente entre modernismo e cinemanovismo, como se percebe, não foi esgotada no presente texto. Todavia, acreditamos que ele lança os indícios de um problema mais profundo, que merece ser pesquisado com maior fôlego. Em suma, agora a ponta do iceberg está à vista, restando mergulhos mais profundos para entender como é o funcionamento de sua base.

---

## REFERÊNCIAS

AVELLAR, José Carlos. **O cinema dilacerado**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.

BANDEIRA, Manuel. **Antologia Poética**. 8ª. Ed. Rio de Janeiro: J. Olympo, 1976.

BILAC, Olavo. **Poesias**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1922, pp. 5-10.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9ª. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. 8ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

HELENA, Lúcia. **Modernismo brasileiro e vanguarda**. Rio de Janeiro: Ática, 1986.

HENNEBELLE, Guy. **Os cinemas nacionais contra Hollywood**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

JOHNSON, Randal. Entrevista — Randal Johnson. Rio de Janeiro: **Diagrama – Revista acadêmica de cinema**, ano 1, nº 1, primeiro semestre de 2003. Entrevista concedida à Angélica Coutinho. Disponível em: <http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama>.

\_\_\_\_\_. **Literatura e cinema**. Macunaíma: do modernismo na literatura ao Cinema Novo. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo**. Ivana Bentes (Org). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

SANTOS, Nelson Pereira dos. **Nelson Pereira dos Santos: resistência e esperança de um cinema**. Estudos Avançados, 21 (59), 2007, pp. 236-237. Entrevista concedida a Paulo Roberto Ramos.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são? Ensaios**. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. 2ª. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

\_\_\_\_\_. **Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

---

\* MORAIS, Julierme. “Cinema novo e sua relação com o Modernismo literário: reflexões sobre aspectos similares”. In: Revista História em Reflexão - Revista Eletrônica , v. 11, p. 80-91, 2017.

---

**CHICO ANTÔNIO, O HERÓI COM  
CARÁTER**

Eduardo Escorel | 1983

**MIRAMAR**

Júlio Bressane | 1997



**a curadoria  
indica:**

**O HOMEM DO PAU-BRASIL**

Joaquim Pedro de Andrade | 1980

# MACUNAÍMA\*

POR PAULO ANTONIO PARANAGUÁ

Em *Macunaíma*, Joaquim Pedro de Andrade fez a opção inversa daquela do amigo Eduardo Escorel em *Lição de amor*, ao trazer o “herói sem nenhum caráter” para o universo de 1968, ano da filmagem. Naquela ocasião, na França, no Brasil e no México, os movimentos estudantis reabilitaram as utopias, fizeram da juventude o novo sujeito da história. A adaptação da “rapsódia” de Mário de Andrade adquiriu, então, uma dimensão política que o original de 1928 não tinha.

O filme simplifica o enredo, ensombrece a índole do protagonista (interpretado sucessivamente por Grande Otelo e Paulo José), substitui o mundo mágico do romance por uma mistura de fantasia e realismo: o gigante Venceslau Pietro Pietra (Jardel Filho), *self-made man* típico da burguesia ítalo-brasileira, é apresentado primeiro numa paisagem industrial, rodeado de repórteres, e depois na sua delirante mansão de sobrecarregado mau gosto.

A primeira parte do filme parece situada num espaço intemporal. Somente um espectador muito detalhista percebe que a indumentária da jovem Sofará (Joana Fomm) foi feita com retalhos de sacos com a marca da USAID. Esse tempo indeterminado torna a irrupção da contemporaneidade mais surpreendente, quando Macunaíma e os dois irmãos viajam do fundo da mata virgem para a selva de pedra. A passagem abrupta de uma canoa para um caminhão cheio de paus de

arara é a primeira chamada sociológica, que destoa da narrativa anterior. A paisagem suburbana, os *outdoors* e as ruas do centro da cidade atestadas de gente despejam qualquer dúvida: os personagens descobrem o mundo compartilhado pelo público que assistia ao filme durante o seu lançamento (1969).

Para marcar a diferença entre os dois universos, o da mata virgem e o da cidade, o herói entra num compasso de reflexão, até perceber a novidade: ali, as máquinas eram os homens e os homens eram as máquinas. Não existe deslumbramento com o maquinismo, como na época dos futuristas e modernistas, apenas perplexidade. O mundo é outro: a agitação urbana, o consumo, a indústria cultural, mudaram de patamar. O filme desmistifica tanto o primitivismo quanto o futurismo, duas fontes do Modernismo.

A segunda irrupção do contemporâneo é mais brutal ainda, pois se trata da aparição de Ci, a Amazona transformada em guerrilheira urbana (Dina Sfat). Sua estonteante entrada em cena é sublinhada pela voz de Roberto Carlos exaltando a “garota papo firme”. Depois de arrasar com os policiais que a perseguiram, ela encontra Macunaíma numa sequência de *mise-en-scène* antológica, pela utilização dos elevadores de uma garagem em constante movimento. Naquele edifício deserto, desumanizado, o faro e as artimanhas do herói não ajudam, e ele acaba dominado pela fêmea, que o transforma em homem-objeto sexual, à sua inteira disposição. A inversão dos papéis encerra uma crítica irônica do machismo e do feminismo.

A presença da guerrilha urbana, absolutamente atual durante a filmagem, a apresentação à censura e a distribuição do filme, foram apostas arriscadas. Ernesto Che Guevara tinha sido executado na Bolívia em outubro de 1967. No Brasil,

os partidários da luta armada contra a ditadura militar continuavam ativos nas cidades e no campo. Em *Macunaíma*, Ci e o filho que ela teve do herói morrem, vítimas da bomba-relógio que ela mesma fabricou. Fica difícil interpretar esse desenlace como complacência ou ambiguidade face ao terrorismo. Ci não parece uma idealização feminina do “guerrilheiro heroico”.

Depois de curtir a fossa e de viver sem rumo, na pachorra de antes, Macunaíma assume finalmente uma missão digna de um herói: tirar do gigante o muiraquitã, o amuleto da boa sorte que não salvou Ci. Venceslau Pietro Pietra torna-se, assim, o mau da fita. O duelo vai ter vários *rounds*. Um deles é o da sedução, com Macunaíma travestido em francesa (com acompanhamento de tango e “*chanson française*”). Outro *round* acontece em ausência do malvado, e acaba com a captura do herói pela mulher e as filhas do Venceslau. O lance decisivo e final tem como cenário a monumental feijoada onde os convivas que perdem no jogo do bicho vão engrossar o caldo (em lugar da macarronada imaginada por Mário de Andrade).

As sequências urbanas retomam, portanto, a dimensão mitológica do início, mesmo que temperadas com pitadas de realismo ou naturalismo. Uma segunda referência à ditadura militar advém durante o passeio dos três irmãos numa praça pública. Um pregador repete chavões da época que lembram as Marchas com Deus pela família... e a propriedade privada. Ora, Macunaíma resolve contradizer o discursante, com argumentos igualmente passadistas sobre as doenças da lavoura e a famosa fórmula: “Os males do Brasil são muita saúva e pouca saúde.” É o suficiente para ser chamado de “subversivo” e “comunista”.

A vitória do herói sobre o gigante não é o esperado *happy end*. Os três irmãos voltam para a sua antiga querência, carregados de eletrodomésticos, inúteis na maloca transformada em ruína. Macunaíma regressa como um brega americanizado, com chapéu, casaco de caubói e guitarra elétrica, mas a saudade de Ci precipita sua decadência e sua solidão. Desdentado, contando suas velhas glórias para um papagaio, ele acaba devorado, em lugar de virar uma constelação no céu do Brasil, como o herói de Mário de Andrade. O sangue que se mistura ao seu casaco verde-oliva, com a marcha épica e patriótica de Heitor Villa-Lobos como pano de fundo, remete ainda ao regime militar.

Até então, a música do principal compositor modernista tinha sido usada pela sua grandiosidade e lirismo, para conferir uma dimensão operística a *Deus e o diabo na terra do sol* ou a *Terra em transe*, de Glauber Rocha. Ora, Joaquim Pedro critica como quem não quer nada a monumentalidade nacionalista do músico getulista.

O Macunaíma do filme não é um arquétipo do brasileiro à procura da sua identidade, como o do romance de 1928, é uma alegoria do Brasil de 1968, às voltas com seus arcaísmos e suas pulsões de modernidade. Tudo é excessivo, tudo é superficial, como a profusão psicodélica de cores, graças ao trabalho combinado do fotógrafo, do figurinista e do decorador, sintonizados com a cultura pop internacional e com o barroco nacional.

A extravagância de certas locações, como o restaurante Assirius do Teatro Municipal e o Parque Lage (ambos no Rio), é reforçada por uma acumulação insólita de objetos bizarros, que inclui estátuas animadas na mansão do gigante. Até o “aparelho” de Ci está atulhado de engenhocas: televisão, radioamador, mimeógrafo, telefone, ventilador, metralhadora e alvo na parede, sem esquecer uma rede em cima da cama de casal. As cenas

do mato virgem acabam parecendo despojadas, em comparação ao delírio dos cenários urbanos. Nas ruas, as roupas exuberantes do herói e dos seus irmãos estabelecem um contraste imediato com as dos figurantes, que usam figurinos realistas.

A comicidade e os vários comediantes vindos da chanchada estabelecem logo uma representação do “popular” que difere da típica visão idealizada do CPC (Centro Popular de Cultura). Grande Otelo era o balizador, a referência para a interpretação, disse Paulo José. No filme, os populares acreditam em qualquer coisa, querem linchar os três irmãos – isso quando um não rouba o outro. É a guerra dos pobres contra os pobres, encenada no episódio do engraxate. Nem idealização de cima pra baixo, nem populismo. O pastelão e o folclore coexistem na sequência da macumba. A feijoada antropofágica e carnavalesca é embalada por uma valsa de Strauss.

O herói é um malandro, um egoísta, um preguiçoso e um inútil, um espertalhão burro, um trouxa que cai no conto do vigário, um chantagista sentimental e um mentiroso incontinente. O personagem é capaz de suscitar a simpatia do público, mas é ao mesmo tempo desmistificado e derrotado, uma e outra vez. Sucessivas metamorfoses e travestismos comprovam sua versatilidade e inconsistência, e dificultam uma identificação completa. Preto, Grande Otelo vira o branco Paulo José e fica com a cara da mãe, interpretada pelo segundo, que, por sua vez, vai ter um filho com os rasgos do Otelo. Quando termina desaparecendo, Macunaíma não deve arrancar lágrimas de nenhum espectador. O herói “sem caráter brasileiro” de Mário de Andrade virou o “herói sem nenhum caráter” ou mesmo “mau caráter” de Joaquim Pedro.

Menção especial merece a representação da sexualidade pródiga do protagonista, sempre disposto a pôr os cornos no

irmão. O diretor transforma certas expressões em cenas literais: Macunaíma “trepá” nas costas de Sofará, ela “come” literalmente um dedo do herói, iniciando, assim, um jogo sadomasoquista que vai se repetir nas cenas com Ci, a dominadora com roupa de couro. O sexo é, no melhor dos casos, uma relação de forças, ou então puro jogo de cena quando se trata de enganar o outro, de obter um favor, ou, ainda, o obscuro objeto do desejo, o muiiraquitã. As *gags* visam a provocar o riso, mas não deixa de haver por trás delas uma visão pessimista, que vai explodir em outro filme de Joaquim Pedro, *Guerra conjugal* (1974). Mais descontraído, *Vereda tropical* (1977) elogia o prazer solitário, em lugar do prazer solidário. O conflito dos sexos encontra, afinal, uma solução puramente utópica em *O homem do pau-brasil* (1981).

A “leitura” de *Macunaíma* feita por Joaquim Pedro estava filtrada pelas suas leituras de Oswald de Andrade. A adaptação foi um processo de apropriação e reconstrução, dizia o crítico Ronald F. Monteiro, as quais vêm a ser operações tipicamente modernistas. Pelo visto, nem todos os exegetas da obra de Mário de Andrade apreciaram. No entanto, o filme mostrou a absoluta atualidade da sua mitologia sincrética, além de sua pertinência no debate cultural, mesmo na conjuntura específica dos anos de chumbo.<sup>1</sup>

---

1 Sobre *Macunaíma*, Ismail Xavier, *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. Brasiliense: São Paulo, 1993, p.138-158.

---

\* PARANAGUÁ, Paulo Antonio. “Macunaíma”. In: *A invenção do cinema brasileiro: modernismo em três tempos*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014, pp. 144-148.

---

# O HOMEM DO PAU-BRASIL\*

POR PAULO ANTONIO PARANAGUÁ

Visto na época por dois milhões de brasileiros, o filme *Macunaíma* (1969) estabeleceu um diálogo – excepcional até então no Cinema Novo – com o público nacional e ao mesmo tempo com os atores da nossa cultura, que encontraram inspiração ou confirmação para embarcar no tumulto do Tropicalismo. Lançado em plena abertura, *O homem do pau-brasil* (1981) não conseguiu repetir a dupla façanha. Sua recepção na imprensa foi muito desigual, a ponto de provocar uma reação de defesa do diretor, Joaquim Pedro de Andrade, magoado. Três décadas depois, o filme ainda é um objeto voador não identificado no firmamento audiovisual.

Em lugar de uma biografia tradicional, com psicologia e dramaturgia convencionais (um *biopic*), trata-se de uma evocação dos temas e preocupações que agitaram a vida de Oswald de Andrade. Biografia intelectual também não é o termo adequado. Primeiro, porque se trata de um retrato de grupo. Segundo, porque a encarnação de boa parte das figuras do Modernismo é feita num tom de comédia, inclusive de farsa bufa, com uma sucessão de *gags* e invenções que conjuram qualquer didatismo e que fazem do filme uma pura curtição de cenas surpreendentes, personagens insólitas, proclamações irreverentes ou utópicas.

Oswald é interpretado simultaneamente por Itala Nandi e Flávio Galvão. A dupla funciona às vezes como um dueto e outras vezes é dissociada, como se o lado macho e fêmea do escritor tomassem rumos diferentes. De certa maneira, é o que ocorre no desfecho, quando a segunda proclama o matriarcado de Pindorama e tira de cena o primeiro.

Poetas e escritores declamam, enquanto burgueses e revolucionários pontificam. Mas a abundância de palavras e diálogos não interrompe a carnavalização, como se a avacalhação fosse uma vocação nacional. Nesse desfile, alguns personagens famosos comparecem sem nome ou com o seu nome verdadeiro, outros com nome trocado (Tarsila do Amaral, Pagu), outros com trocadilhos (o poeta francês Blaise Sans-Bras – sem braço –, em lugar de Blaise Cendrars, mutilado de guerra).

A identificação dos personagens não é indispensável, ela acrescenta apenas um eventual comentário ou apreciação, da mesma maneira que não é preciso conhecer a evolução de Oswald para acompanhar o enredo. A comicidade é imediata, não precisa de mediações, mas nem por isso elimina a perplexidade, ou pelo menos a curiosidade. Talvez esse fosse um dos objetivos de Joaquim Pedro, descrente da pedagogia e da instrumentalização do cinema.

A trajetória libidinoso, debochada e contraditória de Oswald parece corresponder ao ceticismo do cineasta a respeito de qualquer sistema de pensamento. Assim mesmo, a evolução do profeta da Antropofagia tem no filme uma certa coerência dialética, talvez por necessidade dramatúrgica. Da mesma maneira que a fita *Macunaíma* era oswaldiana, *O homem do pau-brasil* é uma versão racionalizada, articulada, quase mario-andradina do Oswald. Mário aparece no filme como um dos

principais organizadores da Semana de Arte Moderna, sem a menor sombra de caricatura – imposta a praticamente todos os demais personagens, muitas vezes em altas doses.

O sarcasmo talvez seja uma resposta à tensão vivida pelo próprio Joaquim Pedro entre razão e imaginação, ciência e arte, aspiração individual e coletiva, cultura e messianismo. Seu projeto seguinte, *O imponderável Bento contra o crioulo voador*, mostrava a mesma disposição para a fabulação e a jocosidade. É o seu roteiro mais buñueliano. A proliferação de anacoretas no Planalto Central, por exemplo, é uma referência explícita a *Simón del desierto* (Luis Buñuel, México, 1964). Sagrado e profano estão ligados nesse retrato de Brasília na época da ditadura, onde o frenesi da modernidade convive com a miséria humana da alta sociedade. Infelizmente, não foi filmado.<sup>2</sup>

Em *O homem do pau-brasil*, filme-testamento de Joaquim Pedro, a família modernista é interpretada por atores e atrizes que tinham trabalhado em filmes anteriores do diretor, alguns tão emblemáticos quanto *Macunaíma* (Dina Sfat, Grande Otelo, Paulo José). O cineasta convocou sua trupe de comediantes para representar e renovar o repertório do Modernismo. O *gran finale* é uma revolução contra o patriarcado, a possibilidade de uma afetividade e de uma sociabilidade mais abertas, menos preconceituosas. A família eletiva que rodeia o cineasta se superpõe, assim, à utopia da família reconstituída representada na tela, capaz de reconciliar os tumultuados afetos de Oswald. No entanto, *O homem do pau-brasil* é de um otimismo quase forçado.

---

2 Joaquim Pedro de Andrade, *O imponderável Bento contra o crioulo voador*, Marco Zero-Cinemateca Brasileira, São Paulo, 1990.

O sincretismo mitológico e paródico do *Macunaíma* de Mário de Andrade tinha adquirido um tom mais desesperado na versão oswaldiana de Joaquim Pedro. O “herói sem nenhum caráter” não merecia, a seus olhos, a mínima condescendência – ainda mais levando em conta a dramática história recente dos brasileiros. Macunaíma preto e branco, Oswald homem e mulher, as contradições e divisões do Brasil contemporâneo encontraram memoráveis encarnações na figuração modernista do cineasta. Na sua visão, alimentada pelo diálogo constante em torno da cultura nacional, esses impasses remontam às origens da civilização brasileira, que ele pretendia plasmar no filme *Casa grande, senzala & cia.*, livremente inspirado pelo clássico de Gilberto Freyre.

A Antropofagia oswaldiana tinha inspirado outros filmes do Cinema Novo, a começar por *Como era gostoso o meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1971). Nesta fita de uma ironia sutil, o canibalismo tranquilo e assumido substitui a antiga idealização romântica do Índio, destinada a conjurar o estigma da escravidão do Negro. O diretor encena os indígenas Tupiniquins e Tupinambás, em conflito entre si, como uma reportagem com câmara na mão: esse falso “cinema verdade” desmente os relatos mentirosos legados pelos colonizadores, citados na introdução e nos intertítulos. Apesar da aparente simplicidade do dispositivo, o filme funciona também como uma alegoria dos brasileiros manipulados pelos estrangeiros durante a ditadura militar “entreguista”.

Oswald de Andrade comparece ainda num encontro imaginário com o compositor Lamartine Babo, organizado pelo cronista João do Rio, no filme *Tabu*, de Júlio Bressane (1982). Interpretado pelo tropicalista Caetano Veloso e por

comediantes vindos da chanchada, como José Lewgoy, Colé e Norma Bengell, *Tabu* assinala uma inflexão na obra de Bressane. O antigo realizador do Udigrudi ou Cinema Marginal estabelece um diálogo fértil com a tradição cultural, com destaque para o Modernismo: *Quem seria o feliz conviva de Isadora Duncan?* é um episódio das *Oswaldianas* filmado para o centenário de Oswald (1992), e seu filme *Miramar* (1997) é livremente inspirado nas *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald.

---

\* PARANAGUÁ, Paulo Antonio. "O homem do pau-brasil". In: *A invenção do cinema brasileiro: modernismo em três tempos*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014, p. 149-153.

---

## O HOMEM DO PAU-BRASIL

Joaquim Pedro de Andrade | 1980



## MACUNAÍMA

Joaquim Pedro de Andrade | 1969

**a curadoria  
indica:**



# TROPICALISMO, ANTROPOLOGIA, MITO, IDEOGRAMA\*

POR GLAUBER ROCHA

Consideramos como o início de uma revolução cultural no Brasil, o ano de 1922. Naquele ano existiu forte movimento cultural de reação à cultura acadêmica e oficial. Deste período, o expoente foi Oswald de Andrade. Seu trabalho cultural, sua obra, que é verdadeiramente genial, ele definiu como antropofágica, referindo-se à tradição dos índios canibais. Como esses comiam os homens brancos, ele dizia de haver comido toda a cultura brasileira e aquela colonial. Morreu com pouquíssimos textos publicados.

José Celso Martinez Corrêa, que dirige o grupo de Teatro Oficina, o mais importante grupo de vanguarda teatral, descobriu o texto de O rei da vela, e montou o espetáculo. Foi uma verdadeira revolução: a antropofagia (ou o tropicalismo, também chamado assim) apresentada pela primeira vez ao público brasileiro provocou grande abertura cultural em todos setores.

O tropicalismo, a antropofagia e seu desenvolvimento são a coisa mais importante hoje na cultura brasileira.

A história do Brasil é pequena, reduzida. Temos uma tradição nacional-fascista, que depois se transformou em nacional-democrática, mas quando o país descobriu o subdesenvolvimento,

o nacionalismo utópico entrou em crise e caiu. Primeiro se descobriu, se bem que em forma bastante esquemática, por que no Brasil as Ciências Sociais são primitivas, o subdesenvolvimento econômico; depois veio a descoberta de que o subdesenvolvimento era integral.

O cinema brasileiro partiu da constatação desta totalidade, de seu conhecimento e da consciência da necessidade de superá-la de maneira também total, em sentido estético, filosófico, econômico: superar o subdesenvolvimento com os meios do subdesenvolvimento. O tropicalismo, a descoberta antropofágica, foi uma revelação: provocou consciência, uma atitude diante da cultura colonial que não é uma rejeição à cultura ocidental como era no início (e era loucura, por que não temos metodologia): aceitamos a *ricezione* (recepção) integral, a ingestão dos métodos fundamentais de uma cultura completa e complexa mas também a transformação mediante os *nostris succhi* (sucos, substâncias) e através da utilização e elaboração da política correta. É a partir deste momento que nasce uma procura estética nova, e é um fato recente.

Agora, “tropicalismo” é um nome que não significa nada, como *cinema novo*. Aquilo que é significante é o *apporto* dos artistas nesta direção.

Tropicalismo é aceitação, ascensão do subdesenvolvimento; por isto existe um cinema antes e depois do tropicalismo. Agora nós não temos mais medo de afrontar a realidade brasileira, a nossa realidade, em todos os sentidos e a todas as profundidades. Eis por que em *Antônio das Mortes* existe uma relação antropofágica entre os personagens: o professor come Antônio, Antônio come o cangaceiro, Laura come o comissário, o professor come Cláudia, os assassinos comem o povo, o professor come o cangaceiro.

Esta relação antropofágica é de liberdade.

Já antes eu devia ter feito assim, já em *Deus e o diabo* mas o relacionamento entre os personagens era um relacionamento fechado, com censuras entre eles; eram mais burgueses porque eu era mais burguês. Ao invés em *Antônio das Mortes* houve uma abertura total, assim para os filmes dos outros autores: esta liberdade, nova para nós, criou a possibilidade de uma relação nova com o público.

Ultimamente não temos feito nem filmes americanos, nem filmes populistas: eu acho que um cinema assim é menos conceitual (e por isto mesmo, esquemático) e penetra mais profundo em um público colonizado como o nosso. Com o sistema imperialista não se pode fazer concorrência, mas se se faz um filme que chega diretamente ao inconsciente coletivo, à disposição mais verdadeira e profunda de um povo, então se pode até vencer.

Por outro lado, não foi um fato programado este, chegar a vencer, foi um fato de crescimento. E ainda faremos filmes feios. Mas aquilo que conta é o público, e o público é diferenciado.

É uma procura estético-política que se move debaixo do signo da individualização do inconsciente coletivo, e para isto existe o aproveitamento de elementos típicos da cultura popular utilizados criticamente.

Nos dias passados falei com Godard sobre a colocação do cinema Godard sustenta que nós no Brasil estamos na situação ideal para fazer um cinema revolucionário, e ao invés disso, fazemos ainda um cinema revisionista, isto é, dando importância ao drama, ao desenvolvimento do espetáculo, em suma.

Na sua concepção, existe hoje um cinema para quatro mil pessoas, de militante a militante. Eu entendo Godard. Um

cineasta europeu, francês, é lógico que se ponha o problema de destruir o cinema. Mas nós não podemos destruir aquilo que não existe. E colocar nestes termos o problema sectário é, portanto, errado. Nós estamos em uma fase de liberação nacional que passa também pelo cinema, e o relacionamento com o público popular é fundamental. Nós não temos o que destruir, mas construir. Cinemas, Casas, Estradas, Escolas etc.

De resto, por fim Godard compreendeu também, e cheguei a filmar como ator, um plano para seu filme, no qual tenho muita fé 23 Uma inversão estrutural do gênero *western* pode ser muito interessante e útil para nós diretamente. É importante o *western*, não somente para mim. Nós somos um povo ligado historicamente à saga, à épica. Nós temos uma grande tradição filosófica; e é um mal. Mas seria um mal maior uma filosofia de importação que não corresponde à história. Por isto a antropofagia é mais importante.

Podemos criar as tradições de uma indústria na qual o produtor é o autor. Hoje, entre nós a figura do produtor é de um técnico que estuda o mercado para encontrar formas e soluções objetivamente econômicas, até chegar a tipos de planificação.

Existe o cinema brasileiro que antes não existia, e no seu interior existem muitas diferenças.

Tínhamos de construir as estruturas e descobrir os cineastas. Isto foi feito. Agora existe uma mudança de tática, com um trabalho enorme (mas planejado, organizado) para difundir as possibilidades do cinema.

Falar de mito e linguagem é fundamental. É o centro do nosso problema. Se tendemos para uma revolução global, total, a linguagem deve ser compreendida no sentido *marxista*, como expressão da consciência.

Para nós o problema é de mais imediata compreensão, porque o analfabetismo leva a um tipo de percepção complexa e nós queremos desenvolver nosso cinema em uma dialética histórica permanente com a situação em movimento.

Existiram várias fases. O momento da denúncia social, influenciado pelo *neo-realismo* e pelo cinema social americano. O momento da euforia revolucionária, que tinha já limitadas e esquemáticas características populares. O momento, finalmente, da reflexão, da meditação, da procura em profundidade.

Nestes três momentos se encontram grandes diferenças de linguagem, mesmo em um só autor. Eu por exemplo neste momento estou menos influenciado. *Antônio das Mortes* tem menos detritos. As influências são mais subjetivas, mais íntimas.

*O cinema do futuro é ideogramático.* É uma difícil pesquisa sobre os signos (símbolos). Para isto não basta uma ciência mas é necessário um processo de conhecimento e de autoconhecimento que investe toda a existência e sua integração com a realidade.

O mito é o ideograma primário e nos serve, temos necessidade dele para conhecermo-nos e conhecer. A mitologia, qualquer mitologia, é ideogramática e as formas fundamentais de expressão cultural e artística a elas se referem continuamente. Depois poderemos desenvolver outras coisas, mas, este é um passo fundamental. O surrealismo para os povos latino-americanos é o tropicalismo.

Existe um surrealismo francês e um outro que não o é. Entre Breton e Salvador Dali tem um abismo. E o surrealismo é coisa latina. Lautréamont era uruguaio e o primeiro surrealista foi Cervantes. Neruda fala de *surrealismo concreto*. É o discurso das relações entre fome e misticismo. O nosso não é o surrealismo

do sonho, mas da realidade. Buñuel é um surrealista e seus filmes mexicanos são os primeiros filmes do tropicalismo e da antropofagia.

A função histórica do surrealismo no mundo hispano-americano oprimido foi aquela de ser instrumento para o pensamento em direção a uma liberação anárquica, a única possível. Hoje utilizada dialeticamente, em sentido profundamente político, em direção ao esclarecimento e à agitação.

O cinema ideogramático quer dizer isto: forma desenvolvida e aprofundada da consciência, a própria consciência, em relação direta com a construção das condições revolucionárias. A inteligência da crítica francesa, se bem que esnobe e por vezes acadêmica, tem salvo o cinema de uma mediocridade maior. O que esculhambou o cinema italiano foi a crítica pseudomarxista. Bazin é muito mais inteligente do que Guido Aristarco, embora Rossellini, Visconti, Fellini, Antonioni sejam italianos. A excelente crítica de Bazin formou apenas Godard — embora Truffaut pudesse ser um grande cineasta se fizesse psicanálise. Dois cineastas franceses que acompanho com atenção: Resnais e Jacques Rivette. Mas enquanto o cinema francês permanecer no domínio da razão ele estará limitado. E o pior é que esta razão é antidialética. Godard é suíço — um subdesenvolvido esmagado pelo país vizinho. E é protestante — um moralista tímido que se auto-explode para não morrer de medo.

---

\* ROCHA, Glauber. "Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma 69" In: *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 150-154.

---

**TERRA EM TRANSE**

Glauber Rocha | 1967

**CARMEN MIRANDA: BANANAS IS  
MY BUSINESS**

Helena Solberg | 1995



**a curadoria  
indica:**



# MAURO E DOIS OUTROS GRANDES\*

POR PAULO EMÍLIO SALES GOMES

Contam-se nos dedos de uma mão os brasileiros que conhecem bem a obra de Humberto Mauro, e eu não estou incluído entre estes. Não existe, entretanto, diretor cinematográfico brasileiro que me interesse tanto quanto ele. Conheço mal seus filmes, porque durante muito tempo me distanciei da cinematografia brasileira, não só geograficamente, mas também intelectualmente. Quando adquiri o gosto pela problemática social, econômica e estética do cinema do meu país, os filmes de Mauro tinham se tornado dificilmente acessíveis. Felizmente, eles não estão perdidos; existem negativos ou cópias de quase todos, e sei que um dia surgirá a oportunidade de vê-los e estudá-los.<sup>1</sup>

Se os contatos com sua obra foram parcos, em compensação estive com o autor muitas vezes, poderia dizer que somos amigos e tenho a tentação de escrever que o conheço bem. Um segundo momento de reflexão, porém, me faz voltar atrás. Então, me pergunto se a sua personalidade é tão

---

1 O interesse de Paulo Emílio por Humberto Mauro e sua obra levou-o a dedicar a este cineasta a sua tese de doutoramento, apresentada ao Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, e publicada sob o título *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1974.

simples como parece à primeira vista. Talvez a sua maneira de ser bonacheirona, de homem do interior satisfeito em afirmar-se como tal, constitua uma máscara atrás da qual se escondem sentimentos complexos e atormentados. De qualquer maneira, o método mais adequado para se abordar Humberto Mauro é certamente o da dúvida sistemática quanto à sua simplicidade como artista e homem.

Como muitos de seus colegas estrangeiros, as três figuras mais célebres do cinema brasileiro — Mário Peixoto, Humberto Mauro e Lima Barreto —, sofrem todos de mania de grandeza. Esse traço se manifesta de maneira diversa em cada um deles, e a de Mauro é de longe a mais sutil.

Peixoto é o autor de *Limite*, filme famosíssimo e de muito prestígio, mas ao qual pouca gente assistiu. Eu me incluo entre os privilegiados, pois há cerca de vinte anos vi o filme uma vez e, aliás, gostei. A impossibilidade de revê-lo estava, porém, esfumando os seus contornos na minha memória. Ultimamente, ao acaso de uma visita à Faculdade Nacional de Filosofia, no Rio de Janeiro, assisti à projeção de meia dúzia de tomadas de *Limite*, talvez variantes que não tenham sido utilizadas na montagem da versão original. Seja qual for o caso, algumas dessas filmagens de Peixoto me deram a impressão de algo muito poderoso. Por maior, contudo, que seja a grandeza da fita, acho pouco provável que possa justificar a mania do seu autor.

A posição de Mário Peixoto diante do seu único filme possui tonalidades de delírio. A única cópia positiva existente está mutilada, e sobraram apenas fragmentos do negativo original. Independentemente da exata estatura artística da obra, *Limite* é um acontecimento de enorme importância no panorama histórico modesto do cinema brasileiro. É normal que se promova

imediatamente a contratipagem e restauração do que resta da fita, e isso já poderia ter sido feito, não fossem as dificuldades de toda ordem que Peixoto opõe à concretização do empreendimento. Provavelmente nunca compreenderei a natureza exata de suas renovadas negativas e constantes reticências. Às vezes, tenho a impressão de que um tortuoso orgulho o leva a desejar para sua obra uma lenta agonia, acompanhada ansiosamente por um número sempre crescente de jovens admiradores em confiança.

O mito da obra-prima perdida é uma constante na vida literária do Brasil colonial e dos primeiros tempos da Independência, e não é impossível que, na nação moderna, a fita *Limite* se integre a esse mecanismo compensatório, a partir do momento que sua última cópia entre na fase final da desintegração química.<sup>2</sup> Daí por diante, não terá mais sentido verificar historicamente a asserção a respeito do entusiasmo de Eisenstein pelo filme, ou de outros fatos controvertidos sobre a impressão que teria causado no Brasil e no estrangeiro, por ocasião de seu lançamento, trinta anos atrás. O universo de *Limite* não será mais da história, da estética e do cinema. A fita se integrará plenamente à legenda e ao mito, e a herança que Mário Peixoto deixará para a posteridade será não sua obra, mas o seu delírio difusamente comunicado a alguns milhares de pessoas.

---

2 Por iniciativa de Plínio Sussekind Rocha, o filme foi restaurado por Saulo Pereira de Mello, em 1971. A propósito, ver Saulo Pereira de Mello, *Limite, filme de Mário Peixoto*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. Em 2015, The Film Foundation, em associação com a Cinemateca Brasileira e a Cinemateca de Bolonha, patrocinou a restauração digital da obra, em versão sonorizada.

Lima Barreto também delira, mas diversamente. Sua mania de grandeza é um fato, mas ao mesmo tempo Barreto, que possui um tino publicitário muito agudo, utiliza deliberadamente esse traço de sua personalidade em exibições calculadas. Julgar que Lima Barreto perdeu a cabeça devido ao gigantesco sucesso internacional de *O cangaceiro* seria um erro. Ele sempre foi assim. Tenho certeza de que a glória não o surpreendeu. Ele teria estranhado se ela não tivesse ocorrido.

Depois de *O cangaceiro*, Barreto preparou “O sertanejo” e a propósito desse projeto sem efetivação eu não hesito em mergulhar de certa forma no mito da obra-prima perdida. Há muitos anos, assisti à leitura pública do roteiro de “O sertanejo”, feita pelo próprio Barreto. Leitura não dá ideia do que foi este extraordinário espetáculo. O autor, que quando interpreta pequenos papéis em filmes (o que fez pelo menos duas vezes) é em geral mau ator, representou todos os personagens da fita planejada com um brilho e um vigor histriônico invulgares.

Lima Barreto tem muito fôlego, a vulgaridade não o assusta, mas no roteiro de “O sertanejo” ele se salvava sempre por uma constante inspiração. Não era só nos momentos épicos que revelava o seu pulso. Nas cenas íntimas, aflorava um lirismo do cotidiano que o cinema brasileiro não conseguiu exprimir e que só encontramos em alguns versos de nossa poesia moderna. Nunca li o roteiro de “O sertanejo” e a impressão duradoura que o projeto me causou deve ser atribuída em parte à presença estimulante e desafiadora de Lima Barreto. É, porém, indiscutível que estávamos diante de uma explosão de energia e imaginação, que foram deploravelmente sufocadas pela conjuntura adversa em que entrou, naqueles anos, a cinematografia brasileira. Só agora, depois de tantos anos, Lima Barreto

realizou seu segundo filme de longa-metragem, *A primeira missa*, obra provavelmente de circunstância e dedicada a suscitar vocações sacerdotais. Barreto possui uma capacidade múltipla em acreditar, mas é difícil dizer se ele se sentiu verdadeiramente à vontade ao filmar essa anedota moral, exemplar e convencional. A fita, entretanto, se situa num vilarejo, e boa parte da ação se passa no Brasil de antes de 1930 e é possível que Barreto tenha conseguido exprimir a sua adesão afetiva aos valores antigos de um país agrário e subdesenvolvido.

E, assim, voltamos a Humberto Mauro. Se Peixoto, em trinta anos, só realizou um filme, e se Barreto acabou agora o seu segundo, a situação de Mauro é bem outra. Comparativamente, a sua produção é abundante: uma dúzia de fitas realizadas em 35 anos, às quais se acrescentam os documentários — certamente mais de uma centena — que realizou para o Instituto Nacional do Cinema Educativo.

Conheci Mauro há vinte anos, já no Rio de Janeiro, e no Instituto. Ele falava de suas fitas num tom destacado e impregnado de modéstia. Em determinado momento, a propósito de não sei mais qual recurso técnico que empregara numa das suas fitas, ele comentou num tom negligente: “Dizem que um americano, um tal Griffith, também fez isso em um dos seus filmes. Precisaríamos verificar se foi antes, depois, ou ao mesmo tempo que eu”. Até então, eu, que naquele tempo não tinha o menor interesse por cinema brasileiro, seguia a conversa distraidamente, mas a observação provocou minha curiosidade. Observei então que Mauro, que evidentemente conhecia muito bem as fitas do “tal Griffith”, procurava manhosamente pós-datá-las, a fim de melhor se insinuar como um pioneiro de classe internacional. Quando, ultimamente, eu soube da existência de um obscuro

poeta brasileiro, Salomé,<sup>3</sup> que antedatava as suas poesias inspiradas em Victor Hugo na vã esperança de despistar a sua fonte, eu me lembrei do Humberto Mauro daqueles tempos. Hoje, ele percebe que o encantamento que suas fitas provocam repousa em valores mais permanentes do que as proezas técnicas, mas aquela preocupação antiga será certamente útil para orientar os estudiosos quando estes procurarem entender o que levou o jovem Mauro a começar a filmar, em 1925, na cidadezinha de Cataguases, no interior do estado de Minas Gerais.

A Cataguases daquele tempo precisa um dia ser examinada de perto. Não foi só produzindo Humberto Mauro que o vilarejo se salientou. Naqueles anos, o Brasil vivia o período heroico do movimento modernista nas letras e nas artes, iniciado em São Paulo poucos anos antes. Surpreendentemente, foi no mundo isolado e perdido de Cataguases que surgiu o primeiro grupo, que editava inclusive uma revista chamada *Verde*, solidário dos jovens escritores e artistas paulistas, cuja rebelião deveria marcar indelevelmente a evolução da vida cultural brasileira. É impossível imaginar que, numa cidadezinha como Cataguases, não houvesse contato entre Humberto Mauro e o grupo Verde, mas não há absolutamente nada que indique que o futuro cineasta tenha sido tocado, de alguma forma, pelo espírito modernista.

---

3 João Salomé Queiroga (1809-78), poeta, escritor, juiz de direito nas comarcas de Diamantina, Jequitinhonha, Campanha, Serro e Ouro Preto, publicou *Maricota e o padre Chico*, *Canhenho*, *Arremedos*, *Cantigas populares*. Sílvio Romero, ao comparar textos do Canhenho com outros das *Contemplations*, de Victor Hugo, desvela o expediente de Queiroga que antedatava “os seus poematos para disfarçar o furto”. Ver “João Salomé Queiroga, folclorista”. In: Alexandre Eulalio, Livro involuntário. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

Não foi por ser intelectualmente moderno — pois não o era — que Mauro começou a fazer cinema, mas sim porque possuía o gosto e o talento da mecânica. Inicialmente, o que o conquistou para o cinema foi o fato de a câmera ser uma máquina. Isso não quer dizer que ele fosse destituído de sensibilidade. O gosto e as ideias de Mauro eram, porém, bastante convencionais, apesar da vivacidade e do sabor de sua indiscutível inteligência. É bastante provável que se ele tivesse escolhido outro meio de expressão, que não o cinema, sua contribuição não teria ultrapassado o limite estreito da curiosidade regional. As imagens enquadradas e encadeadas com gosto por Mauro em suas fitas seriam, transportadas a outro terreno artístico, exemplos do mais aflitivo conformismo. O que permitiu a Mauro superar-se intelectualmente foi a alegria criadora em manejar uma mecânica.

A vocação técnica intuitiva de Humberto Mauro permitiu-lhe absorver bem o que realizavam os autores das fitas estrangeiras às quais assistia, e seguir-lhes as pegadas, tentando repetir suas audácias de linguagem. É o que dá a alguns de seus filmes — notadamente *Ganga bruta* — um tom às vezes clássico e outras vanguardístico, que chamou a atenção dos críticos que ultimamente têm se interessado pela obra de Mauro. A introdução de *Ganga bruta* é um modelo de articulação e contenção de linguagem, de uma precisão que nada fica a dever aos mestres estrangeiros. Através do filme, como, por exemplo, na sequência do andar titubeante de um personagem embriagado, encontram-se ecos dos anseios da vanguarda internacional para fazer da câmera um elemento dramático diretamente participante.

Se os valores do filme se limitassem exclusivamente a esses aspectos, *Ganga bruta* não teria um interesse maior. O que o torna atraente e saboroso é o fato de ser, ao mesmo tempo, muito

brasileiro e pessoal. Se a heroína evoca a visão cinematográfica norte-americana do encanto feminino em curso até aproximadamente 1920, e decorrente da concepção griffithiana da beleza da mulher, o herói de *Ganga bruta*, com seus impulsos, sua melancolia, sua noção de honra, seus bigodes — característica latino-americana em geral e brasileira em particular —, é indiscutivelmente uma expressão nacional. O universo dos personagens secundários é uma expressão da realidade brasileira, acentuada e deformada por um obscuro pessimismo que Mauro partilha com muitos outros realizadores cinematográficos nacionais, antigos e modernos. O povo brasileiro era e ainda é feio. Dir-se-ia, porém, que Mauro deliberadamente escolheu a dedo os seus extras, segundo um critério de anatomia ingrata. Tal sequência de briga num bar assume a forma de um balé grotesco e penoso. Como boa parte do cinema dramático brasileiro, *Ganga bruta* é impregnada de um relento de estagnação e decadência. Nada disso, porém, impede que se manifeste nessa fita, como, aliás, de maneira ainda mais acentuada em fitas anteriores e posteriores do autor, o lirismo que a vida da província inspira a Humberto Mauro.

Faz tempo que não o vejo. Imagino que depois que Georges Sadoul o descobriu, ele se tornou impossível. Mas sempre dentro de sua maneira característica, a de um caipirão que aparentemente não quer nada, mas que na realidade exige tudo, numa sede insaciável de reconhecimento.

Humberto Mauro, Mário Peixoto e Lima Barreto são, até segunda ordem, as personalidades mais fascinantes da história da cinematografia brasileira. A mania de grandeza de que participam não constitui um traço negativo de caráter. É uma arma de luta contra a frustração a que têm sido condenados até

hoje todos os artistas e artesãos do cinema brasileiro. A mania de grandeza é, na realidade, um grito de protesto.

[1961]

---

\*GOMES, Paulo Emílio Sales. "Mauro e dois outros grandes". In: *Uma situação colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, p. 236-243, 2016.

---

## LIMITE

Mario Peixoto | 1931

## BRASILIANAS Nº.2: CANÇÕES POPULARES - "AZULÃO" E "O PINHAL"

Humberto Mauro | 1948

## BRASILIANAS Nº.4: ENGENHOS E USINAS

Humberto Mauro | 1955



**a curadoria  
indica:**



# CINEMANGUEAR

POR MATEUS SANCHES DUARTE

*Manque aqui no Rio de Janeiro, Brasil, quer dizer puteiro,  
zona do baixo meretrício, red light district.  
Vivências fronteiriças em termos éticos sociais transmutam-se em  
invenções de novas estruturas artísticas.*

Waly Salomão

No ano de 2006, o pesquisador Frederico Coelho, enquanto se debruçava nos arquivos de Hélio Oiticica, encontrou na cinemateca do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (*The Museum of Modern Art - MoMA*) uma cópia de *Manque-bangue* (1971), de Neville d'Almeida, cujo argumento e roteiro foi coescrito por Oiticica. O filme havia se transformado em uma lenda entre os pesquisadores, pois desde uma sessão no MoMA no ano de 1973, não se tinha tido mais notícias de *Manque-bangue*, que se encontrava no acervo de filmes não listados do Museu.<sup>1</sup> Realizada uma nova cópia em negativo, ampliado de 16mm para 35mm e telecinado para versão digital, o filme permaneceu no acervo do MoMA, e o público pôde finalmente ter acesso a uma das experiências cinematográficas mais inventivas da cinematografia brasileira, após mais de 30 anos de sua completa desapareição.

---

<sup>1</sup> COELHO, Frederico. "A redescoberta de *Manque-bangue*". In: D'ALMEIDA, Neville. *Além cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

Retomando o desejo comum de realizar um filme na conhecida área de prostituição da Zona do Mangue do Rio de Janeiro, os amigos Neville d'Almeida e Hélio Oiticica começaram a esboçar *Mangue-banque*, um filme experimental que, com recursos de produção limitados, expressou a coxia daquele cenário de trabalhadoras sexuais, transgêneras, *hippies* e um corretor da bolsa-de-valores em fuga num ambiente de drogas, sujeira, tristezas e alegrias, com participações marcantes de atores como Maria Gladys, Paulo Villaça e do próprio Neville d'Almeida. Um filme experimental, uma sinfonia brasileira, uma *experiência-limite* no seio da Zona do Mangue do Rio de Janeiro, uma encruzilhada decisiva para a história cultural brasileira. Interessados na produção do Mangue a partir da *experiência-limite* de *Mangue-banque*, iremos explorar neste ensaio a postura cinematográfica anunciada no filme de Neville d'Almeida.

## I.

Nascido em Belo Horizonte, em 1941, o cineasta e artista plástico Neville d'Almeida escolheu a cidade do Rio de Janeiro para habitar e produzir seus filmes, realizando obras de diferentes expressões, que atravessaram a história do cinema brasileiro, desde seus filmes mais políticos e experimentais como *O Bem-aventurado* (1966), *Jardim de guerra* (1968) e *Mangue-banque* (1971), até seus filmes mais convencionais, como *A Dama do Lotação* (1978), *Rio Babilônia* (1982) e *Matou a família e foi ao cinema* (1991).

Nutrindo-se de Jorge Mautner, Nelson Rodrigues e Plínio Marcos, das aspirações e subversões de Hélio Oiticica e do Cinema Marginal, os filmes de Neville d’Almeida são uma espécie de radiografia dos vícios e virtudes da constante situação *tragicômica* do país, possuindo uma das maiores bilheterias do cinema nacional (6,5 milhões de espectadores com *A Dama do Lotação*) e, ao mesmo tempo, alguns dos filmes mais censurados na história brasileira (*Jardim de guerra* e *Rio Babilônia*).<sup>2</sup> Ácida, ousada e livre, sua filmografia chamou atenção não só da crítica especializada e dos espectadores, como também dos censores subservientes ao Regime Militar que assaltou a democracia brasileira por 21 anos (1964–1985).

Logo no início de sua carreira, Neville teve um de seus primeiros longas-metragens interditados, proibidos e cortados pelo Conselho Superior de Censura.<sup>3</sup> *Jardim de guerra*, após sua primeira aparição no Festival de Brasília de 1968, teve sua segunda exibição interdita pela Polícia Federal e levada aos censores, que operaram 48 cortes no material do longa-metragem, tornando-se o filme mais censurado do cinema brasileiro até o presente momento.

---

2 No documentário *Neville D’Almeida – Cronista da Beleza e do Caos* (2018), Mario Abbade resgata uma série de arquivos e depoimentos, inserindo Neville d’Almeida num espaço destacado na história do cinema brasileiro. Uma das cenas marcantes do documentário é uma reunião filmada em Brasília, em que os censores discutem com a produção e elenco de *Rio Babilônia* (1982) sobre o corte de 18 minutos requerido pelo conselho para lançamento do filme, respaldado na defesa da pretensa moralidade familiar e dos bons costumes.

3 O Conselho Superior de Censura foi criado no Brasil através da Lei da Censura (Lei 5.536, de 21 de novembro de 1968) determinando novas regras de censura e proibição para obras teatrais e cinematográficas que atentassem “contra a segurança nacional”. O Conselho só foi extinto em 30 de setembro de 1988.

Se hoje temos acesso a esta obra, isto se deve a uma cópia sem cortes enviada clandestinamente à primeira edição da *Quinzaine des Réalisateur*s,<sup>4</sup> em 1969 – só recentemente recuperada e, agora, preservada na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio). Inspirado no livro *Kaos* (1962), de Jorge Mautner – que também assinou o roteiro do filme –, *Jardim de guerra* traz a história de Edson (Joel Barcellos), que passa a frequentar os círculos sociais progressistas de uma jovem cineasta por quem se apaixona, e que acaba por se envolver em situações de terror, tortura e violações inesperadas. Com um elenco de importantes atores e atrizes do cinema brasileiro – como Zózimo Bulbul, Hugo Carvana e Antônio Pitanga –, o filme se une a outras realizações deste período que se refugiam nas imagens, tendo em vista o cenário amargo de uma vida interrompida e sem perspectivas no Brasil.

Depois do revoltante episódio nacional envolvendo *Jardim de guerra* e, posteriormente, *Piranhas do asfalto* (1971),<sup>5</sup> Neville decide por não submeter seu filme de forte conteúdo subversivo e anárquico, realizado na Zona do Mangue do Rio de Janeiro, ao crivo da censura. Levando clandestinamente

---

4 A *Quinzaine des Réalisateur*s é uma sessão paralela ao Festival de Cannes e à *Semaine de la Critique* organizada desde 1969 pela *Société des Réalisateur*s de Films e que tem contribuído para ampliar e enriquecer a proposta geral do Festival, apresentando tendências do cinema mundial contemporâneo para a imprensa internacional e para profissionais da área. A *Quinzaine des Réalisateur*s foi criada em um contexto de profundas convulsões sociais e políticas da década de 1960 ao redor do mundo, transformando-se num lugar receptível a exibição sem restrições, impedimentos ou censuras, recebendo nesta primeira edição a denominação de “*Cinéma en Liberté*”.

5 *Piranhas do asfalto*, seu longa-metragem seguinte, jamais pode ser exibido por interdição, censura e até por “perda” do material filmico no laboratório.

os negativos de *Mangue-banque* até a Inglaterra para ser montado por Geraldo Veloso, o cineasta finalmente o finaliza e leva até Hélio Oiticica em Nova Iorque que, muito feliz com o resultado, contatou o MoMA para a organização da fatídica sessão de 1973. Com o decreto do Ato Institucional nº 5 (AI-5), a ditadura militar no Brasil adensou as perseguições e restrições políticas ao trabalho artístico, que teve muitos de seus representantes presos, torturados e exilados do país. Neste contexto de exílio e de dispersão daqueles que aqui ficaram, como afirmou Theo Costa Duarte,

novamente Oiticica foi um dos principais responsáveis pela aglutinação do grupo de artistas marginais, entre remanescentes do Tropicalismo, como Torquato Neto, Rogério Duarte e artistas e produtores culturais de uma nova geração. Intensificava-se em 1970 uma rede de relações, alianças e parcerias criativas entre artistas da poesia, música, artes plásticas, literatura e cinema (Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, Neville d’Almeida, Ivan Cardoso) na cidade do Rio de Janeiro, que persistiu no início da década nos “núcleos” de criação coletiva no exílio de parte desses artistas em Londres e Nova York. Esse processo ocorre em contexto fraturado, de barreiras quase intransponíveis para a prática artística livre e sua circulação, existindo à margem dos ambientes artísticos estabelecidos. Restam persistentes experiências coletivas realizadas subterraneamente, no exílio ou clandestinamente, como em *Mangue-banque*. (DUARTE, 2019, p. 148)

## II.

Muito diferente do que pode ser visto nos seus filmes anteriores, como *O Bem-aventurado* e *Jardim de guerra*, *Mangue-bangue* é uma experimentação filmica que opta por elementos muito menos narrativos, mas muito abertos ao universo da Zona do Mangue, ou, como podemos acompanhar nas empolgadas anotações de Hélio Oiticica, um filme que busca *cinemanguear*.<sup>6</sup> Apesar do entusiasmo do artista carioca com a oportunidade cinematográfica no Mangue, ele não pôde participar da produção do filme, já que em 1970 recebeu uma bolsa da Fundação Guggenheim em Nova Iorque, cabendo a Neville seguir o argumento e roteiro elaborado em parceria com o amigo. Hélio, como podemos acompanhar no texto “Suadouro Teatro, Sexo e Roubo”, de Waly Salomão<sup>7</sup>, era um frequentador de Rose e Pepa, na Zona do Baixo Meretrício no Mangue e, certa vez, levou Neville até a região, revelando-se aos dois uma aspiração de filmar o local.

A Zona do Baixo Meretrício do Rio de Janeiro era uma conhecida área de prostituição que, desde 1920, passou a ocupar as ruas transversais do canal do Mangue nas redondezas da Cidade Nova, Estácio e Praça Onze. No compasso das transformações urbanas do começo da década 1920, as profissionais do sexo, que

---

6 Em suas notas sobre o filme *Mangue-bangue*, Oiticica aproxima o termo *cinemanguear* de *Santeiro do Mangue* (1950) de Oswald de Andrade e até mesmo de seu *Parangolé de não narração*, destacando o filme de Neville da busca do cinema brasileiro por uma verdade e afirmando que o “o CINEMA É A VERDADE, e não representação da verdade”. Ver em: OITICICA, Hélio. *Surf Special Composition Book*. Nova Iorque: Projeto Hélio Oiticica 0314/73 - 10/15, 1973.

7 SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé?* São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

antes se distribuíam pelo centro da cidade, foram sendo cada vez mais empurradas, pelas “picaretas do progresso” e pelas ações policiais, para áreas mais distantes do Rio Antigo.<sup>8</sup> Lugar de moradia de diversas etnias africanas, judeus asquenazes, ciganos e imigrantes de áreas rurais brasileiras, o Mangue ofereceu a essas mulheres uma efervescente vida cultural de sambistas, intelectuais, marinheiros, poetas e malandros, que ajudaram a criar a cultura do samba e do carnaval, duas das expressões mais decisivas para a construção da identidade nacional nas décadas seguintes<sup>9</sup> – como a celebração da mistura e de uma “harmonia sociorracial” no plano da cultura nos idos do Estado Novo varguista.

Ocupada tradicionalmente por mulheres negras e pobres, com o começo do século XX as casas de prostituição começaram a abrigar mulheres de origem judaica oriundas do Leste Europeu, fugidas de suas terras natais para construir uma outra vida nas Américas. Seja pela difícil situação de pobreza, pela guerra ou perseguição religiosa, seja por terem sido aliadas criminosamente por organizações criminosas, tal qual a *Zwi Migdal*<sup>10</sup>, elas se deslocavam para cidades como Rio de

---

8 RAGO, M. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar e a resistência anarquista*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

9 CARVALHO, B. *Cidade porosa: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro*. São Paulo: Objetiva, 2019.

10 Com sede em Buenos Aires, a *Zwi Migdal* foi uma máfia judaica que organizou uma grande rede de tráfico de mulheres judias por toda América. Só em 1913, por exemplo, cerca de 431 casas de prostituição eram controladas pelo *Zwi Migdal* na Zona do Mangue do Rio de Janeiro. O declínio da máfia judaica ocorreu nos anos 1940, tanto por conta da Segunda Guerra Mundial e de todos os impeditivos que isso acometia aos judeus, como também por conta de Raquel Liberman, que os denunciou na Argentina, fazendo com que 108 de seus membros fossem presos.

Janeiro, Buenos Aires e Nova Iorque. Sem formação para trabalho e sem fluência nas línguas faladas nessas cidades, elas eram perseguidas caso conseguissem enveredar para um outro tipo de trabalho. Valorizadas por serem brancas, estas mulheres, chamadas de “polacas”, formaram, junto a outros personagens, um rico complexo de saberes que ressoam até hoje expressões e filosofias populares brasileiras.<sup>11</sup>

Constituindo-se como um elemento também civilizatório, setores da elite carioca acreditavam que o contato com essas mulheres era oportuno para aproximar a clientela masculina dos costumes, práticas e visões de mundo europeias, o que poderia ajudar no processo de “embranquecimento social” e “sofisticação” da sociedade brasileira – quando não raramente a vida sexual dos homens dessa elite era iniciada nas “casas de tolerância”. O Mangue era uma área residencial que, aos poucos, se transformou numa área da boemia carioca e num distrito de prostituição das classes populares – em paralelo aos “requintados” cabarés da Lapa, cuja reputação era de *Montmartre tropical* – tornando-se um lugar importante para sensibilidade artística carioca, graças às suas características cosmopolitas –,

---

11 Um dos exemplos apresentados por Rafael Haddock-Lobo no capítulo “Encrenca à vista, nas janelas do Mangue” do livro *Arruaças, uma filosofia popular brasileira* (2020) é o termo encrenca. Muito presente em nosso cotidiano, o termo remonta a uma estratégia das “polacas” em anunciar às demais prostitutas quando suspeitavam que um cliente poderia ter alguma doença venérea, anunciando em suas janelas *ein Krenke*, em ídiche “um doente”: “Daí, todas ficavam sabendo que aquele cidadão era encrenca, e a palavra acabou ganhando o sentido de confusão, problema e tudo aquilo que a gente precisa evitar.” HADDOCK-LOBO, Rafael. Encrenca à vista, nas janelas do Mangue. In: SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz; HADDOCK-LOBO, Rafael. *Arruaças - uma filosofia popular brasileira*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 175.

muito embora tenha sido negligenciada pelas reformas urbanas que desmantelaram a região ao longo das décadas seguintes. A Zona do Baixo Meretrício povoou os poemas de Vinícius de Moraes e Manuel Bandeira, os quadros de Di Cavalcanti, as gravuras de Lasar Segall, a prosa de Oswald de Andrade, além dos sambas de Moreira da Silva e Noel Rosa, que, no eixo de suas imaginações, retrataram paisagens humanas até então vistas como obstáculos ao progresso.

Em 1943, toda a região passou por alterações profundas, já que o projeto urbanístico do interventor Henrique Dodsworth removeu a Praça Onze,<sup>12</sup> além de mais de 500 edifícios da Cidade Nova, desconfigurando completamente a região para construção da larga e moderna Avenida Presidente Vargas. O *bota-abaixo* de quarteirões entre as ruas Senador Euzébio e Visconde de Itaúna fez com que a área de prostituição fosse cada vez mais reduzida. Até que, em 1954, se estabeleceu, na região, a chamada República do Mangue. Nesse novo “regime representativo”, sob o controle médico da Fundação Gaffrée e Guinle e sob o controle policial do 13º Distrito Policial, as mulheres passaram a deliberar quem administraria as “casas de tolerância”. O “regime representativo” foi instituído tanto por motivos de higienização das casas de prostituição, a fim de reduzir doenças venéreas, quanto por discriminação dos espaços públicos que deveriam ou não ser frequentados por estas mulheres. A experiência durou até 1974.

---

12 A Praça Onze foi uma vibrante praça pública localizada no coração do Mangue, que funcionou como ponto de encontro dos primeiros blocos de carnaval, ficando conhecida como o “berço do samba”.

Na mesma década de 1970, com as obras da estação do metrô e, mais tarde, com a implementação do Projeto CASS (Centro Administrativo São Sebastião), sede da administração municipal da cidade do Rio de Janeiro, toda a área de prostituição foi reduzida à Vila Mimosa – transferida no final dos anos 1990 para os galpões da Praça da Bandeira, onde se mantém até os dias de hoje. Porém, há de se considerar que, mesmo com as frequentes intervenções urbanísticas, a Zona do Baixo Meretrício conseguiu resistir por muito tempo, cumprindo um papel muito indeterminado neste imaginário social, como uma área ao mesmo tempo malquista, escondida e desejada, de grande interesse público.

Tendo em vista os caminhos da história cultural brasileira encruzilhados em torno do Mangue, mas também o interesse de Oiticica e Neville em incorporar as práticas populares ao seu inconformismo estético-político, *Mangue-bangue* conseguiu expressar uma *experiência-limite*, clandestina, exilada e precária, em negação ao circuito industrial, mas também a violência, a tortura e a estupidez no período mais severo da ditadura militar brasileira. Neste sentido, como afirma Hélio Oiticica em seu pequeno texto introdutório na circunstância de inscrição do filme para *Quinzaine des Réalisateurs* de 1974, *Mangue-bangue* é uma *experiência-limite*, justamente por:

não encontramos nele o anseio de construir uma ‘nova forma de cinema’, nem de justificar a já existente como um fim em si mesma: é como se houvesse indiferença no que concerne “aos destinos do cinema”: seu tratamento é tão franco, que traz à mente algo como um filme caseiro, sem sua

gratuidade ou falta de objetividade, obviamente: resiste também a classificações como ‘cinema artístico’ (no mesmo sentido que temos a ‘fotografia artística’), ou ‘documentário’, ‘*cinéma vérité*’, etc. (OITICICA, 1974)



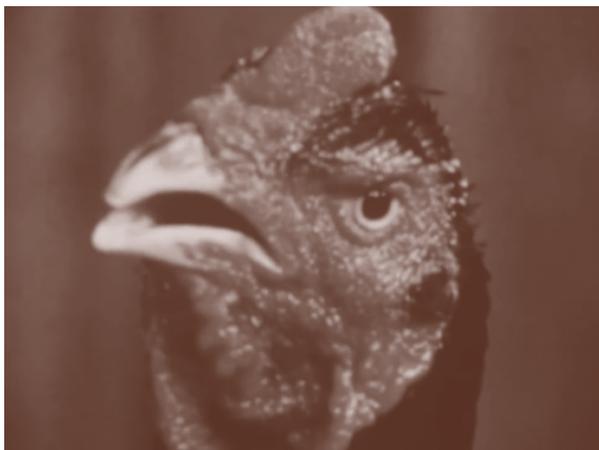
*Mangue-bangue* (1971), Neville d'Almeida, Brasil.

Não se atendo “à forma cinema/função anterior, e ao mesmo tempo por não propor novas formas ou soluções para o cinema”,<sup>13</sup> Oiticica acreditava que o filme se dispunha a uma experimentação aberta aos espectadores, como um “instrumento” não linear ou não narrativo-convencional. O filme funciona como um dispositivo que, constituído por uma precariedade restritiva/produziva, é organizado por *episódio-blocos* sem diálogos ou som direto, composto por uma trilha sonora extradiegética. Sua unidade se dá a partir tomadas, curtas e longas, da vida cotidiana do baixo meretrício: mulheres que dançam, homens que tocam seus instrumentos, perus, botecos, rinhas de galo, *trottoir*, o cigarro de maconha que sai do emaranhado dos cabelos, o vertiginoso universo da bolsa de valores – valorizados por um plano em que a câmera vagueia de um lado para o outro de maneira caótica – à uma cena longuíssima de manipulação de seringas e comprimidos para o uso de anfetamina. Como um “signo de resistência passiva dos marginalizados diante das convenções burguesas”, tal como afirma Theo Costa Duarte, o uso de drogas no filme surge “como prática ativante de lazer não repressiva, em contraposição ao trabalho alienado.”<sup>14</sup> Despindo-se de suas roupas, a nudez dos personagens se impregnam na imagem como um elemento naturalizante que, de maneira provocadora, penetra com seus olhares frente aos ditos bons costumes, perceptível nos planos que enquadram Maria Gladys e seus gestos irônicos para câmera, que se adequam à singularidade do Manguê.

---

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> DUARTE, Theo. Costa. Op. cit., p. 157.



*Mangue-bangue* (1971), Neville d'Almeida, Brasil.

Sem a intenção de “construir complexos profundos de significações”<sup>15</sup>, mas ao mesmo tempo alimentando e sendo alimentado de toda sorte de fantasia imaginativa do Mangue, o filme de Neville d’Almeida é um mergulho no corpo

---

<sup>15</sup> OITICICA, Hélio. Op. cit. 1974.

marginalizado, e como um corpo marginalizado, um registro da própria história brasileira. Tal como conclui Theo Costa Duarte ao entender *Mangue-bangue* como um *filme-limite* porque inova e experimenta na precariedade de meios técnicos e políticos, a expressão filmica de Neville d’Almeida volta-se à construção de uma necessária “sucessão temporal de blocos de imagens fixos – mesmo que fragmentados, descontínuos – que, por sua vez, apresentam-se como registros de signos indiciais, como captação ‘direta’ de eventos vividos e que também importam por sua plasticidade cromática, arranjo espacial e temporal, expressividade etc.”<sup>16</sup>

### III.

Sem ser um “documento naturalista vida-como-ela-é ou busca de poeta artista nos puteiros da vida: é sim a perfeita medida de frestas-fragmentos, filme-som de elementos concretos” escreve Hélio Oiticica<sup>17</sup>, ainda assim são algumas das poucas imagens-movimentos que sobreviveram – ou às quais ao menos temos acesso – sobre a região naquele período. Porém, a composição dessas imagens em *Mangue-bangue* expressa uma postura cinematográfica e um instrumento de experimentação aberta no seio de um território limítrofe tensionado por negociações e disputas políticas, morais e éticas, que se transmutaram em inovações estéticas num campo expandido da imagem, possivelmente num dos poucos lugares do

---

<sup>16</sup> DUARTE, Theo. Costa. Op. cit., p. 159.

<sup>17</sup> OITICICA, Hélio. Op. cit. 1973.

Rio de Janeiro que poderia abrigar tal despojamento criativo. Realizadas por um “experimentador preciso-aventureiro”, que “parodia o dia a dia sedimento de humor não-sentimental sem ‘culto da imagem”<sup>18</sup>, Neville expõe *imagens-mangue*, que, em sua própria marginalidade, potencializam inconformismos, revoltas e a expansão dos sentidos frente ao cinema narrativo-representativo-industrial e à estrutura repressora em voga no Brasil daquele período.

---

## REFERÊNCIAS

CARVALHO, Bruno. **Cidade porosa: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro**. São Paulo: Objetiva, 2019.

COELHO, Frederico. A redescoberta de Manguê-banguê. In: D’ALMEIDA, Neville. **Além cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

DUARTE, Theo. C. **Manguê-banguê, filme-limite**. ARS (São Paulo), [S. l.], v. 17, n. 36, p. 145 - 173, 2019. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2019.146134. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/146134>.

HADDOCK-LOBO, Rafael. “Encrenca à vista, nas janelas do Manguê”. In: SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz; HADDOCK-LOBO, Rafael. **Arruaças - uma filosofia popular brasileira**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

OITICICA, Hélio. **Surf Special Composition Book**. Acervo Projeto Hélio Oiticica 0314/73 - 10/15, 1973.

\_\_\_\_\_. For the “Quinzaine des Réalisateurs”, Cannes Festival 1974, a short introductory text on NEVILLE D’ALMEIDA’s Manguê-banguê. Acervo Projeto Hélio Oiticica 0164/74, 1974.

---

<sup>18</sup> OITICICA, Hélio. Op. Cit. 1973.

RAGO, Margareth. **Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar e a resistência anarquista.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: Qual é o parangolé?** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

---

## FILMOGRAFIA

*O Bem-aventurado* (1966, Neville d’Almeida)

*Jardim de guerra* (1968, Neville d’Almeida)

*Piranhas do asfalto* (1971, Neville d’Almeida)

*Mangue-banque* (1971, Neville d’Almeida)

*A Dama do Lotação* (1978 Neville d’Almeida)

*Rio Babilônia* (1982, Neville d’Almeida)

*Matou a família e foi ao cinema* (1991, Neville d’Almeida).

*Neville D’Almeida – cronista da beleza e do caos* (2018, Mario Abbade)

## REPÚBLICA DO MANGUE

Julia Chacur, Mateus Sanches Duarte  
e Priscila Serejo | 2020

## A\$\$UNTINA DAS AMÉRIKAS

Luiz Rosemberg | 1976



**a curadoria  
indica:**

## SEM ESSA, ARANHA

Rogério Sganzerla | 1970

# PARA CANNES ⇒ APRESENTAÇÃO SUCINTA DE MANGUE- BANGUE, DE NEVILLE D'ALMEIDA

POR HÉLIO OITICICA

**Nota dos organizadores:** Transcrição de rascunho manuscrito de Hélio Oiticica, datado de 30 de março de 1974 e redigido nas circunstâncias de inscrição do filme *Mangue-bangue* (1971), de Neville d'Almeida, na *Quinzaine des Réalisateurs* do Festival de Cannes, em março de 1974, programado na época por Pierre-Henri Deleau. O filme foi realizado no ano de 1971 com argumento e roteiro escrito por Hélio Oiticica e Neville d'Almeida, mas dirigido somente por Neville, já que, no ano anterior, Oiticica recebeu uma bolsa da Fundação Guggenheim e passou a morar em Nova York, endereço a partir do qual o artista realizou a inscrição e envio da cópia ao Festival. *Mangue-bangue* (1971) não chegou a ser selecionado para esta sessão independente do Festival de Cannes, tendo representado o Brasil os filmes *Vai trabalhar vagabundo* (1974) de Hugo Carvanna, *Uirá, um índio em busca de Deus* (1974) de Gustavo Dahl e *A noite do espantinho* (1974) de Sérgio Ricardo. A versão dita oficial deste texto foi escrita em inglês.

30 de março de 1974

MANGUE-BANGUE é o quarto filme de NEVILLE D'ALMEIDA e deveria ser apreciado lado a lado com os outros [sic]: Sua obra, desde o início banida de qualquer possibilidade viável no BRASIL, é **exilada** por excelência: esta seja talvez uma das razões pela sua imunidade quanto às “obrigações culturalistas” q parecem perseguir os jovens cineastas brasileiros. Eu chamaria MANGUE-BANGUE de experiência-limite: não se vê nele nenhuma ânsia de erigir uma ‘nova linguagem de cinema’ nem tão pouco de justificar linguagem-cinema existente como um fim em si: há como q uma indiferença quanto aos “destinos do cinema”: ele é tratado tão diretamente quanto um ‘home movie’ o seria, só q sem a gratuidade doméstica e sem o sentido deste: resiste ao mesmo tempo a qualquer insinuação de ‘filme artístico’ (assim como existe ‘fotografia artística’) ou de ‘documentário’ ou ‘cinéma vérité’ etc.: na verdade, mostra a inaplicabilidade e a falsidade de tais conceitos: MANGUE-BANGUE é limite justamente porque, em não se fixando na forma-função/cinema anterior, e em não mostrando novo caminho ou solução para o cinema, apresenta-o como instrumento, semelhante ao q faz a TV: a plasticidade visual em S8 e a montagem como se foram [sic] blocos geométricos, estruturam numa espécie de ‘moto perpétuo’ os devaneios curtidos dos takes: a gratuidade q se revela como prazer de filmar é gratuidade inventiva e rica, jamais omissão do autor: há uma permanente intenção voltada ao visual e ao plástico cinematográfico, como se, em vez de questionar (-se) conceitos e destino de uma linguagem em crise, o cineasta se concentrasse em blocos-episódios direto [sic] e completos em si mesmos, e montados como

q por uma espécie de chance operativa: não há intenção de ‘criar significados profundos’ pela sequência montada: nem de questionar: ele é limite: de tão direto, a muita gente dará sensação de insipidez e tédio: como a perguntar “what’s the point?”: o q dizer, então, se até quanto às polêmicas e intrigantes experiências de Godard há quem vire as costas num bocêjo, quando seria de esperar q se empenhassem em discussões sem fim?!: well: o q há de importante na leva mais jovem brasileira q trabalha, na maioria, fora do Brasil, é que ‘fazer cinema’ não se constitui em algo chato e carregado de ‘problemas transcendentais e profundos’ ou de ‘obrigações para com destinos culturais’ etc.: é porque livraram-se do q havia de fraco na posição do Cinema Novo (como apontou Haroldo de Campos (poeta concreto); que possuam grande capacidade visual (quanto à formação) e péssima formação literária: os novíssimos não quiseram nem a facilidade do ‘cinema artístico-documentário’, nem o peso do ‘cinema literário’: cinema-limite posto como instrumento aberto à experimentalidade. NEVILLE D’ALMEIDA iniciou, depois de MANGUE-BANGUE, uma série de experiências a q chamo de quase-cinema: a sequência cinemática é fragmentada em slides, ou seja, em momento-frame, num jogo aberto cheio de incidências acidentais com trilha sonora, INSTRUÇÕES para performances (diferentes áreas de projeção) etc.: MANGUE-BANGUE não deve ser encarado, portanto, sob o ponto de vista de q seja algo q ‘busque nova linguagem cinema [sic]’, ou q seja metacrítica da linguagem-cinema vigente, mas como experiência-limite q se abre e propõe experimentação ilimitada, quando coloca o produto filme acabado como instrumento, isto é, não como fim-linguagem ou como 7ª arte, mas como instrumento de experimentação aberta, livre

do peso da categorização da arte (que na verdade pertence ainda à velha ‘belas artes’ do séc. 19, quando a arte passou a ser “profissão liberal” credenciada).

## **REPÚBLICA DO MANGUE**

**Julia Chacur, Mateus Sanches Duarte  
e Priscila Serejo | 2020**



## **MANGUE-BANGUE**

**Neville D' Almeida | 1971**

**a curadoria  
indica:**

# ROGÉRIO SGANZERLA E JÚLIO BRESSANE: O BRASIL COM OSWALD DE ANDRADE

POR RUY GARDNIER

Com Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, o cinema brasileiro reúne, pela primeira vez, duas características definidoras do modernismo de 1922: a estilística de vanguarda associada a um tipo de humor agressivo. O humor como explosão dos valores convencionais e dos clichês das formas e dos conteúdos daquela arte tradicional suave e doce como água de rosas. E, ao mesmo tempo, são obras que, por sua matéria e por sua estrutura de organização, se propõem como mistério e como desafio. Apesar das diferenças de estilo entre os cineastas, das diferenças de velocidade, do entrechoque da montagem, do modo de trabalhar o caldo cultural, as suas trajetórias se encontram e conversam entre si, muito além da união que, em 1970, junto com a atriz Helena Ignez, formou a produtora Belair. Tanto antes quanto depois disso (principalmente depois), há uma maneira de interpelar a arte e o Brasil e de eleger ideias e ícones que surpreende e sugere essa complementaridade. Uma arte que apreende as novas formas, as propostas e abordagens

estéticas vindas de fora, e que digere as novidades, inserindo-as, caso interesse, à própria verve e às dinâmicas de criação artística no país em que se vive e trabalha.



A aparição de Bressane e de Sganzerla como cineastas de longa-metragem coincide com a recuperação de Oswald de Andrade via Teatro Oficina e com a encenação de *O rei da vela*, que, junto com *Terra em transe* de Glauber Rocha, com a coletânea *Tropicália ou panis et circensis* e com os penetráveis de Hélio Oiticica, deflagrou a estética do tropicalismo. Até a segunda metade dos anos 1960, parecia que dentre os Andrade da Semana de 22, era Mário quem levava a dianteira, em termos de influência. Apenas o grupo em volta dos irmãos Campos e de Décio Pignatari faziam a aposta em Oswald. Mas quando chega o tropicalismo, chega também sua sistemática associação à antropofagia oswaldiana. Oswald de Andrade entra, portanto, na crista da onda dos debates intelectuais e artísticos, e Bressane e Sganzerla, sem dúvida, incorporam suas ideias. Porém, importante: incorporam as suas ideias desassociando-as das formas mais chamativas do tropicalismo, ou seja: da carnavalização, da utilização de cores aberrantes e quentes, da aceitação do drama-lhão e da cafonice excessiva. Cada um, a seu modo, acha uma antropofagia sem tropicalismo para ser carregado a tiracolo.

A primeira menção de Rogério Sganzerla a Oswald de Andrade aparece numa entrevista concedida em 10 de dezembro de 1968, em reportagem intitulada “‘O bandido’: tropicalista ou cafajeste?”, da Folha de S. Paulo. Perguntado sobre qual filme faria após *O Bandido da Luz Vermelha*, ele responde que

seria “uma aventura de espionagem e canibalismo intitulada *O índio e a vampira*, com Gilberto Gil, Milton Ribeiro e muitas citações de Oswald de Andrade”. A seguir, ele descreve o começo do filme: “na primeira cena, cinco cangaceiros (...) esfaqueiam Orson Welles em plena Via Dutra”. E, respondendo à questão do título da matéria, ele diz: “Não fiz um filme tropicalista e muito menos cafaeste. Fiz um filme justo, à medida da realidade da Boca do Lixo e do Brasil de hoje”.

Primeiro ponto: *O Bandido da Luz Vermelha* é carregado de um expressionismo wellesiano, mas Sganzerla dissocia esse tipo de excesso do excesso tropicalista, negando qualquer ligação com essa linhagem estética. Segundo ponto: não só Oswald de Andrade é literalmente citado como inspiração para o segundo longa, como sua ideia de antropofagia é traduzida de forma grotescamente literal na figura de cangaceiros matando Orson Welles numa rodovia paulista – o cineasta norte-americano era uma influência marcante já em seu primeiro longa, e permaneceria decisiva ao longo de sua carreira (incluindo dois longas-metragens baseados na vinda de Welles ao Brasil em 1942).

Em outro momento da mesma matéria, Sganzerla comenta: “não foi Brecht que me inspirou, mas o radialismo nacional, as manchetes policiais, a filosofia do mentiroso de esquina, do contador de piadas.” Ou seja, sua inspiração estava na vida corriqueira, e não nos grandes argumentos estéticos. Estava na mímese irônica (e, portanto, crítica, irreverente e criadora de irreverência) dos meios de comunicação de massa, e não numa denúncia problematizadora. Porém, mais importante que isso é o elogio da comunicação sintética, telegráfica, típica do jornalismo e da vida moderna. Abaixo o argumento, viva o prazer evocativo da frase. É impressionante como a verve de Sganzerla

funciona a partir do poder da frase, muitas vezes dita fora de qualquer contexto, para provocar surpresa pela economia de palavras e pela própria gratuidade da emissão. Mas esse estilo também é o de Oswald de Andrade em seu *Manifesto antropófago*, composto de aforismas muito curtos, muitas vezes apenas uma frase com eloquência de *slogan*, ou então a repetição de palavras (em “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.”, por exemplo), como forma de consolidar, de massificar por meio da exposição contínua. Aí pode até não se tratar de uma influência direta, mas há uma consonância íntima no máximo de efeito para um mínimo de palavras.

Se Sganzerla sugere a presença oswaldiana em seu cinema desde o começo da sua carreira, Júlio Bressane esperará até 1982. Mas, quando o faz, Bressane coloca o próprio Oswald de Andrade como personagem de um filme. Trata-se de *Tabu*, que, quando lançado, coincidiu com a efeméride dos 60 anos da Semana de Arte Moderna. A esse respeito, o jornal O Globo publicou, em 27 de dezembro de 1982, a reportagem “Do teatro ao cinema, a presença de Oswald de Andrade no ano de aniversário da Semana de 22”, com depoimentos dos artistas Buza Ferraz, Joaquim Pedro de Andrade, José Celso Martinez Corrêa e Júlio Bressane sobre como a influência de Oswald incidia em seus trabalhos recentes. O que Bressane diz, na ocasião, é: “Por seu humor fulminante, corrosivo, Oswald, tranquilamente, assinaria as marchinhas de Lamartine” (*Tabu* é o encontro fictício entre o compositor Lamartine Babo e Oswald, apresentados por João do Rio). Ele também diz que foi Haroldo de Campos quem “desenterrou e reinventou a estética oswaldiana como a que conhecemos hoje”. Antes, “Oswald de Andrade era considerado apenas um piadista e acabou

morrendo solitário, sem amigos. (...) Até hoje, as pessoas de espírito sisudo não gostam de Oswald. Mas é fato que o seu humor corrosivo, seu espírito amadorístico, encontram atualmente maior receptividade (...). A grande identificação que existe é a distância do academicismo que tem a gente que se diz oswaldiana, e que Oswald também tinha.”

Ainda que Bressane não reivindique esse título para si, e que pareça considerar a alguma distância a “gente que se diz oswaldiana”, é evidente que as características que ele sublinha na estética de Oswald de Andrade têm ressonância em sua própria obra: a irreverência diante de objetos que vão do mais vulgar ao mais erudito, o humor corrosivo (tanto via a gratuitidade do sentido que provoca a sensação de nonsense, como via as próprias situações de humor envolvendo trocadilhos, jogos de palavras e *punchlines*) e, sobretudo, o aspecto amadorístico – que só pode ser encarado aqui não como um não saber incompetente, mas como o não saber de alguém que coloca o amor à frente do *savoir-faire*, e que se entrega à aventura do desconhecido da arte e da linguagem, fazendo cambalear os tabus tradicionais da sintaxe e da gramática verbal ou audiovisual, dependendo do caso.

O curioso é que os três, Sganzerla, Bressane e Oswald, estiveram entrelaçados uma única vez no projeto *Oswaldianas* (1992), um filme de episódios. No entanto, nenhum dos dois demonstrou, em seus episódios, particular interesse no modo de apreender a estética oswaldiana, ou em se confrontar com ela, propor horizontes. Em *Quem seria o feliz conviva de Isadora Duncan?*, Bressane adapta a anedota do encontro de Oswald com a famosa bailarina tal qual contada pelo próprio escritor, mas sem ápices de expressão que valham a pena um fôlego de

atenção maior. Já Sganzerla filmou *Perigo negro*, um roteiro inédito de Oswald de Andrade dedicado a Orson Welles, sobre a relação de um jogador de futebol com seu cartola. Ainda que esse curta seja mais intrigante e se aproxime mais do aspecto telegráfico e bem-humorado de Oswald do que o episódio feito por Bressane, o curta de Sganzerla também ressoa como um encontro falhado, ainda que parcialmente. Em todo caso, a irreverência e o experimentalismo dos dois cineastas são muito mais apropriados para a homenagem a Oswald de Andrade do que aqueles dos que ficaram responsáveis pelos outros três episódios do filme, Roberto Moreira, Lúcia Murat e a dupla Inácio Zatz e Ricardo Dias.

Coisa semelhante pode-se dizer de *Miramar* (1997), de Júlio Bressane. O filme leva como título o sobrenome do personagem principal de *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), importante romance de Oswald de Andrade. No entanto, trata-se apenas de uma homenagem longínqua, que não faz referência à intriga, aos temas ou ao estilo do romance, e que tampouco demonstra algum interesse de “tradução intersemiótica” – como gostava de falar Bressane. Ironicamente, outro título de filme de Bressane se insere no centro semântico de Oswald, se pudermos usar essa expressão: *O monstro caraíba* (1975). Mas a aproximação, também aqui, é incidental, sem maiores consequências estéticas ou de influência direta.



No entanto, mais do que nos prendermos às referências e às citações mais diretas que esses cineastas fazem ao advento da Semana de 22 – e a Oswald de Andrade, principalmente

– em suas obras e entrevistas, talvez seja mais frutífero pensar em como suas mentalidades se exprimem quando eles fazem recortes do caldo cultural brasileiro, e da arte especialmente, em suas obras. Afinal, estes são cineastas que trabalham com inúmeras referências artísticas, ora servindo de espelho ou de herói para o artista criador (Orson Welles ou Noel Rosa, para Rogério Sganzerla), ora funcionando no eixo da inspiração para a criação das já mencionadas traduções intersemióticas (Padre Antônio Vieira, Machado de Assis, Nietzsche etc.). O que querem esses artistas quando elegem alguns ícones artísticos e os colocam para existir diante de um panorama cultural brasileiro? No caso de outros cineastas, poderia tratar-se apenas de um pano de fundo. Mas no de Bressane e de Sganzerla, não. E talvez seja aí que o pertencimento ao “espírito do modernismo de 22” possa ser flagrado com mais nitidez.

Tomemos *Tabu*, para começar. É um filme em que Oswald de Andrade é interpretado pelo comediante Colé. Ainda que haja alguma semelhança física entre os dois, essa é foi uma escolha óbvia, porque Colé, apesar de carreira cinematográfica extensa (com maioria de papéis secundários ou pontas), é basicamente um ator de teatro de revista e de televisão, e que funciona mais num registro de humor físico/pastelão do que no humor verbal, que é o veio de *Tabu*. O filme, que se apresenta como um “encontro entre Lamartine Babo e Oswald de Andrade” intermediado por João do Rio, é na verdade, uma coleção de cenas em que Oswald de Andrade faz o elogio de Lamartine Babo e do carnaval. “Eu acho você o James Joyce brasileiro. Que tal?” “Eu te acho maior que o Breton e muito maior que o Aragon. Você é mais experimental que Apollinaire. Você precisa ir à Europa.” “A coisa mais importante do Brasil é

o carnaval. Quando eu vejo a macacada na cadência ritmada do samba, penso comigo: isso é a Grécia”. “Lamartine, você é minha espinha dorsal. Eu vou te levar pra Paris. Aqui os *chato-boys* não vão te sacar nunca.”

Em todas as ocasiões, observa-se que o elogio passa por uma referência europeia e canônica. Para fazer o elogio de Lamartine Babo, Oswald precisa recorrer às referências do seu panteão, do seu ideal artístico. Não exatamente Oswald, porque essas falas do filme são inteiramente inventadas por Júlio Bressane (ainda que várias outras sejam paráfrases ou adaptações de blagues reais de Lamartine Babo, de trechos da literatura de Oswald e até de Padre Antônio Vieira e de Euclides da Cunha). Mas é na boca do personagem Oswald que Bressane coloca esses elogios, como se ao artista-literato-descobridor coubesse inseri-lo dentro da trajetória universal da arte, mas tendo sempre como horizonte a história ocidental da arte. Lamartine Babo, por sua vez, faz pouco das comparações e desconversa a respeito de ir à Europa. “James Joça?”, ele faz troça quando comparado a Joyce.

Conforme o filme se descortina, o que temos é: de um lado, Oswald de Andrade e João do Rio, representantes de uma arte moderna, despida dos adornos de dicionário do parnassianismo mimético da Europa, mas ainda fazendo referência à História com um H maiúsculo, ainda presa às suas próprias referências. De outro lado, Lamartine Babo e o samba brasileiro (pois *Tabu* não recorre só às músicas de Babo, mas também a canções de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, Jacob do Bandolim, Mário Lago e Roberto Roberti, e André Vitor Corrêa), únicos, exalando graça e lirismo sem nenhuma necessidade de historicismo, de referência a padrões estrangeiros.

Quando a música aparece, em gravações originais de Mário Reis, Francisco Alves e do próprio Lamartine Babo, ou em registros cantados por Caetano Veloso, que interpreta Lamartine Babo ao violão, à capela ou no acompanhamento de palmas, ela é única, ela é um acontecimento, tudo para que ela exista em plenitude. A música brasileira é a Grécia que nem precisa saber o que significa “ser a Grécia”. É como se Júlio Bressane criasse *Tabu* para passar o bastão do modernismo literário não só à música brasileira das marchinhas de Lamartine Babo dos anos 30-40, mas também à música popular do Brasil atual, que segue na mesma verve de sensibilidade: ao guitarrista Armandinho, famoso por seu virtuosismo na guitarra baiana do carnaval de Salvador, toca ao bandolim dois chorinhos famosos, e ao próprio Caetano Veloso, que num dado momento, sem “deixar de ser” Lamartine Babo, começa a cantar músicas carnavalescas de... Caetano Veloso, como “A filha da Chiquita Bacana” e “Chuva, suor e cerveja”.

O mesmo Caetano reproduz a passagem temporal das décadas heroicas do samba até o tempo atual em *O mandarim* (1995), filme de Júlio Bressane sobre a vida do cantor Mário Reis. Todos os compositores e artistas musicais colegas de Mário Reis são interpretados por cantores e músicos do presente: Chico Buarque faz Noel Rosa, Gal Costa faz Carmen Miranda, Edu Lobo faz Tom Jobim, Gilberto Gil faz Sinhô e assim por diante. Ao contrário do que acontece em *Tabu*, em *O mandarim* não há nenhuma instância legitimadora que precise fazer a exegese da música e mostrá-la como o Olimpo. É a música prestando referência a si mesma, sabendo-se magna, autóctone, plena expressão de um modo de vida que só poderia ser vivido e cantado no Brasil. O próprio “signo Mário Reis” não é escolhido à toa: ele

é o cantor que não recorre ao vozeirão, mas sim a cadências e síncopes sutis, em que as noções de *ginga* e de *jogo de cintura* valem mais do que o sentimento de dramalhão adaptado do bolero. Ou seja, novamente o que está em jogo é uma certa noção de modernidade apropriada à vida urbana moderna – e não ao passado arcaico – e apropriada à singularidade do modo de vida brasileiro, a uma expressão que fosse capaz de dar conta dessa singularidade.

No segmento final do filme, Caetano Veloso se apresenta a Mário Reis... como Caetano Veloso. Esse encontro de cápsula do tempo assume ares de um curto-circuito da modernidade na música brasileira, que engloba Mário Reis – precursor do modo discreto de cantar de João Gilberto – e Caetano Veloso, artista tropicalista, reatualizador de Oswald de Andrade, que em música e em escritos fez a reavaliação crítica da música brasileira. Caetano canta uma música sua, apenas sua voz entoando “Minha mulher” e, nos momentos finais do filme, ao lado de Fernando Eiras – no papel de protagonista –, interpreta, também à capela, “Alguém cantando”, canção que é sua homenagem ao simples gesto de cantar, à força pura da voz, e, então, Bressane corta para imagens documentais do verdadeiro Mário Reis saindo do Copacabana Palace. Caetano Veloso, consciência-mor da música brasileira, recebe o bastão final do processo antropofágico: já deglutimos tanto o estrangeiro e transformamos em algo nosso que isso já não é mais um problema: somos soberanos, temos autonomia sobre a nossa arte.

Dois anos depois de *O mandarim*, foi lançado *Tudo é Brasil* (1997), de Rogério Sganzerla. O filme é fruto de pesquisa de muitos anos sobre o período em que o cineasta Orson Welles

esteve no Brasil para filmar *It's All True*, em 1942. Como se sabe, o projeto foi um fiasco, porque a produtora RKO interrompeu o envio de recursos durante a filmagem, obrigando Welles a voltar para os EUA. Mas *Tudo é Brasil* é um filme sobre a tentativa de se fazer um filme? Sim e não. Na maior parte do tempo, é um filme sobre Orson Welles descobrindo o Brasil. Seu tom, no entanto, não tem nada a ver com a famosa variante do complexo de vira-lata, que parece querer forçar o estrangeiro a “descobrir” o Brasil como parte de uma dívida histórica e cultural. O Brasil está bem, obrigado, e Sganzerla monta imagens aéreas das praias do Rio com a canção “Adeus, América”, na voz de João Gilberto, que conta com o verso “O samba mandou me chamar”. Aqui, o Brasil não precisa ser descoberto pelo olhar do estrangeiro, ele dá-se a descobrir por sua exuberância. E o olhar de Orson Welles é o olhar curioso e fascinado por tudo aquilo que se apresenta como estranho e maravilhoso, todos os diferentes instrumentos do samba, o bumbo, o tamborim (“que não é o nosso *tambourine*”), o pandeiro (“esse sim, o nosso *tambourine*”), na conversa radiofônica em que Carmen Miranda apresenta o samba a Welles. O modo como ele aprende e repete as frases, “Até loguinho”, “Tudo é Brasil”, traduzindo-as logo em seguida (o que ele também faz com letras de música), não revela qualquer condescendência ou a frieza jornalística: é alguém se deixando embeber pelo caldo cultural brasileiro no que ele tem de mais popular, e se refestelando: o samba, a canção do rádio, o carnaval, os costumes das classes trabalhadoras. Brasil X Orson Welles não é uma descoberta, é um encontro: uma sensibilidade afinada que não precisa ser canibalizada nem paparicada para ser “processada” cultural ou artisticamente. *Tudo é Brasil* não é um filme sobre Orson

Welles conhecendo o Brasil, é um filme sobre o Brasil sendo visto com novos olhos (quase incidentalmente os de um americano, cineasta): modernidade pós-antropofágica?



No final dos anos 1960, há um movimento de radicalização do plano sequência. *Viver a vida* (1962) de Jean-Luc Godard já havia aberto o caminho, mas o assunto ganha monta depois de outro Godard, *Week-end à francesa* (1967), e um *travelling* lateral de treze minutos ao longo de um engarrafamento cheio de situações grotescas, além dos filmes de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet (*Crônica de Anna Magdalena Bach*) e de Miklós Jancsó (*Os sem esperança*), entre outros. Glauber Rocha entrou nessa brincadeira com *Câncer*, filmado em 1968, mas só finalizado em meados dos anos 70. A discussão sobre o plano sequência carregava toda uma importância simbólica, porque nele se debatia realismo, espetáculo, ilusionismo do espectador etc. E o que faz o jovem Rogério Sganzerla em 1970? Um longa-metragem com planos sequência de dez minutos cada, um misto de extravasamento existencial e chanchada, com Jorge Loredo, um ator de televisão (conhecido por um tipo bem específico de alcunha: Zé Bonitinho), Moreira da Silva, um cantor de samba de breque, Luiz Gonzaga e seu baião e, ainda, Helena Ignez e Maria Gladys, duas atrizes identificadas com uma dramaturgia mais intelectual. O resultado? Uma fusão absoluta do desconhecido com o clichê, o mais alto grau de experimento visual (movimentos bruscos de câmera, simultaneidade de ações transcorrendo sem que a câmera conseguisse dar conta de tudo, o filmar como gesto performático) ao lado de elementos da

comunicação “de massas”, como se falava à época: a televisão, o rádio. Avacalhagem da problemática sisuda, mas, ao mesmo tempo, uma compreensão de que sem a digestão do elemento de comunicação rápida e massiva, sem a descoberta de pérolas *dentro* do contexto da comunicação de massas, não haveria solução, senão o enclausuramento esnobe de um “bom-gostismo” de falso aristocrata decadente. Em 1970, surge *Sem essa, Aranha*, talvez o filme que cumpra à perfeição o imaginário do modernismo: popular e experimental, radical e gingado, devorando a problemática europeia para chegar a uma resposta singularmente banhada em Brasil. Se isso não é a antropofagia em seu estado mais perfeito, nada mais é.

### **QUEM SERIA O FELIZ CONVIVA DE ISADORA DUNCAN?**

Júlio Bressane | 1992

### **SEM ESSA, ARANHA**

Rogério Sganzerla | 1978



### **HERÓI PÓSTUMO DA PROVÍNCIA**

Rudá de Andrade | 1973

**a curadoria  
indica:**



# O QUE DE 22 HAVIA EM GLAUBER ROCHA E NO CINEMA NOVO?

POR RUY GARDNIER

Quando pensamos no Cinema Novo e em sua relação com a literatura, uma constatação é inevitável: ele tem muito mais a ver com a Geração de 30, e especialmente com os romancistas desse período, do que com os artistas que tomaram o cenário com a Semana de 22. Era um grupo de jovens intelectuais sérios, empenhados em desfazer a imagem paisagística/serena que a arte oficial (pintura acadêmica, etc.) e os meios de comunicação faziam do país. Empenhados em impor um retrato real da sociedade brasileira, do modo de ser e de se comportar da classe trabalhadora e camponesa, mas também em fazer a denúncia da miséria, da desigualdade, dos jogos de poder e das lutas de classes que se desenvolviam no país. O sentimento antiburguês via achincalhe da Semana de 22, para essa turma, fazia menos sentido do que o senso de engajamento com um retrato não romantizado da luta do camponês contra a seca de um Graciliano Ramos (*Vidas secas*) ou da vida em um engenho de açúcar nordestino de José Lins do Rêgo (*Menino de engenho*). Esses são autores recorrentemente citados como influenciadores do movimento, e não é à toa que ambos os romances

viraram filme, o primeiro assinado por Nelson Pereira dos Santos (que posteriormente faria outro Graciliano, *Memórias do cárcere*) e o segundo por Walter Lima Jr.

Uma palavra basilar para o Cinema Novo era *desmistificação*. O projeto precisava desmontar a visão romantizada das artes visuais pregressas, de mimese europeia e de ideologia apaziguadora burguesa e, ao mesmo tempo, construir uma outra, que respondesse à luz tropical na fotografia, mas também, social e culturalmente, às mazelas reais do subdesenvolvimento, da miséria e da desigualdade do país. Assim, entre 22 e 30, o Cinema Novo fez a opção pela narrativa em detrimento da poesia, pela seriedade científica em detrimento do humor corrosivo, pela análise em detrimento dos efeitos vanguardistas de espalhafato.

As palavras acima exprimem fielmente todo o Cinema Novo? Não totalmente, mas elas dão conta de um objetivo geral partilhado que tem vigência pelo menos durante os primeiros cinco anos do movimento. Seu nome mais expressivo, e também seu principal porta-voz, foi Glauber Rocha, que em 1963 escreveu um livro chamado *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Nele, Rocha não visa criar um amplo panorama histórico dos ciclos cinematográficos e da evolução dos meios técnicos e expressivos na produção nacional; o livro é uma arma de combate para avaliar *todo o cinema feito previamente no país* à luz das necessidades expressivas e temáticas daquilo que ele chama “o jovem cinema brasileiro”. Logo, é um livro de intervenção para o futuro e para o “hoje” da época, não um livro sobre uma meticulosa exposição das épocas e dos contextos em que os filmes se produziam e em que os autores dos filmes surgiam. Se do ponto de vista histórico isso seria um defeito, do ponto de vista das ideias isso permitia ver com clareza aquilo que se esperava

do cinema de amanhã, e como os filmes do passado podiam – alguns muito, alguns com ressalvas e a grande maioria só como exemplo negativo – contribuir para isso.

Existe um Glauber cineasta, um Glauber teórico e um Glauber produtor cinematográfico. O Glauber cineasta é, de longe, o mais complexo, muito mais poeta e muito mais vanguardista do que ele mesmo deixa vislumbrar no ideal de cineasta sugerido em *Revisão crítica*. O Glauber produtor é alguém que tenta aplicar as ideias do Glauber teórico, mas a partir de um ponto de vista mais chamativo para o público, até diluidor, dir-se-ia (as histórias sobre os projetos de *O doce esporte do sexo* e *Garota de Ipanema* são exemplos disso). O Glauber teórico é o mais ortodoxo dos três, ao menos no começo. Em 1963, é interessante acompanhar o modo como ele recebe, avalia o passado e faz o julgamento. E é também aí que podemos vislumbrar aquilo que o Cinema Novo herda diretamente da Semana de 22.

O único momento de citação direta de 1922 em *Revisão crítica* ocorre no capítulo dedicado a Lima Barreto (o cineasta, diretor de *O cangaceiro*, não o escritor): “Lima Barreto é, lógico, um retardado de 1922, e filmes como *Painel*, *Santuário*, *O cangaceiro* e *A primeira missa* estariam bem situados na cultura brasileira naquela fase, revolucionária, de nacionalismo verde-amarelo-geofágico, etc... onde o desvairismo nacionalista era uma válida reação ao império grego das hostes acadêmicas e reacionárias.”<sup>1</sup> Após a citação, Glauber Rocha associa-o a Gonçalves Dias, Cândido Portinari e José de Alencar, e mesmo a Olavo Bilac, levando a crer que coloca a Semana de 22 no mesmo cesto do

---

1 *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 68.

surto de nacionalismo temático com forma academicista, ou no mesmo cesto do parnasianismo tecnicista ignorante das contradições sociais. Ademais, Glauber parece considerar a geração de 1922 como um bloco unificado, como se Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Graça Aranha, Menotti del Picchia, Plínio Salgado e Manuel Bandeira fossem estética e ideologicamente unidos num nacionalismo festivo, acrítico e institucional. Se é certo que ao jovem intelectual de 1963 devia parecer asquerosa a forma tomada pela arte oficial brasileira (representada por Portinari e pelos poetas românticos nacionalistas depois da ascensão de Getúlio Vargas) e pelo desvirtuamento dos argumentos dos modernistas de 22 (no que dizia respeito à relação entre nacionalismo e expressão poética), ainda assim a sua aproximação assume tons de leviandade e de negligência intelectual.

Curiosamente, na hora de zombar (legitimamente) do modo de “traduzir” vivências europeias para as brasileiras, na brasileirização de temas de romances clássicos, Glauber Rocha emprega um tom bastante semelhante ao dos modernistas de 1922, criticando a mentalidade europeizada das nobres artes no Brasil. *Floradas na serra* (1954), adaptado de um romance de Dinah Silveira de Queiroz, é um drama sobre burgueses que vão se curar de tuberculose num sanatório em Campos do Jordão. Evidentemente, trata-se de uma versão desavergonhada de *A montanha mágica* de Thomas Mann, cujo único interesse parece ter sido mostrar que os ricos brasileiros são tão capazes de ser tuberculosos charmosos quanto os europeus. Como Glauber descreve/comenta o filme: “Um drama de amor entre tuberculosos grã-finos. Defendiam a interpretação de Cacilda: era  *muito boa*, imitando Vivien Leigh em *A Ponte de Waterloo*. Deitados, juntos de uma lareira, amantes falavam... de amor. E Cacilda dizia mais

ou menos assim: ‘...eu sou tua, porque eu te amo... etc. e tal’, numa voz rouca e dramática, que despertava risos nas plateias. E num barco, descendo um riacho, Jardel dava a louca, agarrava Cacilda e gritava: ‘...eu te amo... eu te amo... eu te amo...’ Lola Brah, uma tuberculosa vivida, filosofava; e Ilka Soares também. O médico, bonitão, flertava com as clientes. De vez em quando, saía um cheiro de Thomas Mann e Fábio Carpi/Luciano Salce estavam crentes que estavam repetindo, nas serras floridas, *A montanha mágica*. Ótima fotografia, iluminada com todos os requintes de falsificação. No final, Jardel, que era escritor e tinha curado os pulmões, mistura-se com outra mulher e só pensa em deixar a tuberculosa chata. O mundo os separa: Jardel pega o bondinho e desce a montanha; a ambulância leva Cacilda, que já está nas últimas. O público não chorou: riu de tanto drama, e o filme, entre as louvações da crítica, encerrou a carreira da Vera Cruz.”<sup>2</sup>

Aqui, Glauber Rocha abandona a sobriedade analítica e engajada simplesmente para se divertir e fazer troça da caipirice do empreendimento subindustrial paulista da Vera Cruz, e o estilo acaba parecendo o de um Mário de Andrade comentando uma peça de teatro, ou comentando uma leitura de poesia toscamente norteadas por uma lógica europeia. O tom de troça já é a própria denúncia da mediocridade do pensamento e dos artifícios de uma elite de um país subdesenvolvido, que faz arte para fingir que não existe verdadeiramente nesse país, mas que numa espécie de bolha composta por eleitos é capaz de simular o alto grau de exigência e de disciplina da cultura europeia. Aqui, Glauber é um modernista de 22 mandando jogar a exigência e a disciplina às favas.

---

2 Idem, *ibidem*, p. 57.

Pouco antes, ao se referir aos técnicos europeus – principalmente italianos e ingleses contratados por Franco Zampari, diretor da Vera Cruz, para ocupar os principais postos criativos, com a ideia de que a técnica cumpriria exatamente a mesma função em qualquer lugar –, Glauber escreve: “É justo dizer que as concepções de ‘filme brasileiro’ de [Alberto] Cavalcanti destoavam com o estágio cultural do Brasil. Está certo que não tínhamos quadros profissionais: mas o filme brasileiro já estava se definindo desde 1920, e não se lembra da existência viva e disponível de Humberto Mauro, substituindo-o por diretores italianos, hábeis, mas aculturalizados, foi partir, não da estaca zero, mas de uma estaca apodrecida do cinema estrangeiro e querer, de cima para baixo, alcançar uma expressão nacional – resultado que, logicamente, só poderia surgir das forças vivas da tragédia popular brasileira em mãos de cineastas integrados neste processo.”<sup>3</sup>

Leiamos Graça Aranha em 1924, na conferência “O espírito moderno”: “O segundo erro da formação da Academia foi copiar a Academia Francesa. A imitação é uma prática brasileira. Em tudo renunciamos à energia de criar para fazermos comodamente a cópia, que mal se ajeita à nossa índole e ao nosso ambiente. Copiando a Academia Francesa, fizemos logo ao nascer ato de submissão e passamos a ser reflexo da invenção estrangeira, em vez de sermos dínamo propulsor e original da cultura brasileira.”<sup>4</sup>

Ao menos no aspecto de como o brasileiro autossabota sua criatividade, copiando o que vê lá fora (inclusive contratando

---

3 Idem, *ibidem*, p. 54.

4 MENDONÇA TELES, Gilberto. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1983, 7ª ed., p. 321.

peças para fazer como lá fora), a crítica que Glauber faz a essa mentalidade brasileira – a da elite econômica, não a popular, que não tem nada a ver com isso – da submissão a parâmetros europeus e à falta de percepção de uma dinâmica cultural própria ao país, essa crítica é basicamente a mesma crítica que Graça Aranha faz aos acadêmicos brasileiros.

E mesmo a eleição de Humberto Mauro como o único antepassado digno de ser influência absoluta no presente do cinema de 1963 – e *Ganga bruta* especificamente, uma vez que aos outros não é dado qualquer tipo de atenção –, ela não seria um tanto destoante do padrão “Geração de 30” a que Glauber Rocha o associa incessantemente? São listados Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, José Lins do Rego, Jorge Amado e Di Cavalcanti, todos associados ao período 30-45, mas na hora de fazer alguma referência cinematográfica comparável internacionalmente ao que Humberto Mauro estava fazendo no Brasil, Glauber surge com... Jean Vigo e Robert Flaherty. A poética documental e desbravadora-onírica de Flaherty pode até ser discutível de entrar em sintonia com a Geração de 30, mas e *O atalante* de Jean Vigo? Do ponto de vista do lirismo, das audácias fragmentadas de pequenas cenas poéticas, dir-se-ia que ele tem mais a ver com um romance de Graciliano Ramos ou com *Memórias sentimentais de João Miramar* de Oswald de Andrade? Mesmo em seu uniforme mais ortodoxo, Glauber deixa escapar algumas ambiguidades fundamentais, que deixariam entrever os aspectos mais subjetivos de seu próprio lirismo, e o prazer de ver um filme feito em modo despojado, mesmo que ele esteja despido de maiores problematizações acerca de realismo crítico...



Em 1969, pós-tropicalismo, espécie de onda cultural em que ele teve papel determinante por *Terra em transe* (mas ainda sem a adesão da retomada do modernismo de 1922), Glauber faz a revisão de sua opinião sobre o movimento de 22 e sobre Oswald de Andrade: “Consideramos como início de uma revolução cultural no Brasil o 1922. Naquele ano, existiu forte movimento cultural de reação à cultura acadêmica e oficial. Deste período, o expoente principal foi Oswald de Andrade. Seu trabalho cultural, sua obra, que é verdadeiramente genial, ele definiu como antropofágica, referindo-se à tradição dos índios canibais. (...) O tropicalismo, a antropofagia e seu desenvolvimento são a coisa mais importante hoje na cultura brasileira. (...) Tropicalismo é aceitação, ascensão do subdesenvolvimento; por isso existe um cinema antes e depois do tropicalismo. Agora nós não temos mais medo de afrontar a realidade brasileira, a nossa realidade, em todos os sentidos e a todas as profundidades. (...) Esta relação antropofágica é de liberdade.”<sup>5</sup>

A descoberta de Oswald de Andrade transparece como uma revelação. Via Haroldo de Campos, que fez a reabilitação do escritor, até a encenação de *O rei da vela* por José Celso Martinez Corrêa, que recolocou Oswald na boca de todos que debatiam cultura e arte brasileira, Glauber finalmente tem contato real com a arte e as ideias de Oswald de Andrade, e com as ramificações dessas ideias, tais como as interpretadas por outros artistas, como Caetano Veloso e Hélio Oiticica. O

---

5 ROCHA, Glauber. “Tropicalismo, antropofagia, mito, ideograma” 69. In: *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1ª ed., 1981, p. 118-119

mundo é outro, e será outro para a própria estética de Glauber: o realismo crítico dá lugar ao subconsciente nacional, a um realismo hiperbólico e especulativo, em que a seriedade pode conviver em paz e em pé de igualdade com o humor e a banalidade, a desimportância. O Cinema Novo finalmente incorpora 22. Ainda estava em tempo.

### **LIMITE**

Mario Peixoto | 1931

### **CINEMA É MAREZIA**

Diogo Cavour | 2008



**a curadoria  
indica:**

### **DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL**

Glauber Rocha | 1964



# NENHUMA FÓRMULA PARA A CONTEMPORÂNEA EXPRESSIONISMO DO MUNDO

POR JULIANO GOMES

## ANTEPALAVRA

É difícil mensurar com objetividade os ecos das ideias propagadas pelas movimentações artísticas de cunho moderno que se deram no início dos anos 20 no Brasil. Passados cem anos, o que talvez seja detectável são resquícios de uma certa atitude que as obras e manifestos da época sugerem. Buscando pavimentar o caminho desta breve reflexão, fui atrás do verbete “eco”, a fim de entender melhor as suas facetas:

1. Repetição de um som reenviado por um corpo duro. Repetição de um som devido à reflexão de ondas sonoras em um obstáculo.
2. O som repetido por essa reflexão.
3. Som pouco claro. = RUMOR
4. Som indefinido ou desagradável; ruído.

5. Imitação ou repetição de palavras ou atos. Repetição ou imitação generalizada de uma pessoa; reprodução.
6. [Figurado] Pessoa que, quando fala, só repete o que outrem disse. Pessoa que reproduz fielmente o que foi dito por outrem.
7. [Figurado] Notícia tendenciosa, sem fundo de verdade; rumor. Notícia pouco clara ou sem fundamento. = BOATO, RUMOR
8. Recordação ou vestígio. = MEMÓRIA
9. Bom acolhimento de algo; aceitação. Corrente de simpatia; bom acolhimento. = ADESÃO
10. [Física] Reflexão de uma onda eletromagnética ou de radiofrequência.
11. [Linguagem poética] [Versificação] Composição em que se repete a última parte do último verso. Confrontar: céu.
12. [Figurado] Divulgação dos talentos ou das qualidades de alguém; fama.
13. [Figurado] Novidade que se propaga; nova.
14. [Figurado] Algo que faz parte do passado e se recorda; memória: Sua conduta exemplar deixou eco entre os membros da família.
15. [Figurado] Repetição de determinada onda sonora emitida por radar, que volta ao aparelho depois de ter sido refletida por um objeto.
16. [Gramática] Repetição desagradável de sons idênticos no final de palavras que se seguem.
17. [Literatura] Pequeno verso que consiste na repetição da última ou das últimas sílabas do verso anterior.

18. [Música] Repetição de som por reflexão acústica sobre determinado obstáculo.

19. [Música] Dispositivo eletrônico que provoca efeito de eco.

## UM MAPA

Com essas definições em mãos, temos um mapa. A ideia que se segue é uma tentativa de buscar “ecos” da atitude modernista brasileira nestas primeiras décadas do século XXI, dentro de uma produção audiovisual popular contemporânea. Mais especificamente, o desejo é o de buscar, num cinema que circula hoje *fora* dos cinemas, materiais que dialoguem com aquelas ideias que se sintetizaram publicamente no início de 1922 e nos tempos seguintes.

## MAS O QUE É ISSO?

Falo de um conjunto incontável de imagens em movimento que circularam e circulam pela internet, pelos celulares e redes sociais, formando um circuito de alta capilaridade, cuja visibilidade geral é difícil de medir e de estabelecer escala. Certamente, há alguns marcos para este acontecimento no caos brasileiro. Obviamente, o advento da tecnologia de informação das redes de internet nas casas e nas ruas é a base dessa circulação. E, mesmo que essa infraestrutura ainda seja bastante precária, o Brasil conseguiu, nos últimos vinte anos, “digitalizar” com sucesso grande parte de nossa enorme tendência à expressão e à sociabilidade.

## OUTRO MARCO

Um familiar meu esteve preso durante a segunda metade da primeira década deste século. Quando ele saiu, conversamos e tal, e ele me disse do impacto que teve em 2010, 2011. Disse que, ao pegar um ônibus, estranhou muito o fato de que todas as pessoas estavam sentadas com a cabeça inclinada para baixo, em silêncio, deslizando constantemente seus dedos num aparelho retangular. Nesse curto intervalo, o advento dos “telefones espertos” (em inglês, *smartphones*) havia transformado esses aparelhos em ferramentas multifunção. Além disso, o trânsito de dados e o volume de trocas, especialmente de “arquivos de mídia”, aumentaram bastante. As câmeras se aperfeiçoaram e a estrutura de rede móvel tornaram o trânsito de imagens de sons ainda mais ágil, transformando para sempre o processo cultural brasileiro, atravessando as classes.

## TEORIA

Mas nada disso se produziu a partir de um programa prévio e uno. As práticas sociais e o manejo cotidiano dos aparelhos, aliados às experiências constantes de troca cultural, foram criando uma intensa rede de tecnologia social, que integrou o digital e produziu uma plêiade de infinitas de poéticas, em cada recanto do país. Portanto, este texto deseja fazer, aqui, o submínimo: indicar ideias que podemos identificar em alguns trabalhos deste tipo, e que encontram afinidade com ideias associadas às movimentações artísticas dos anos 20 – esse fenômeno agora centenário.

## PRÁTICA

Não é difícil perceber no pensamento modernista uma atitude, um desejo de abertura. Uma espécie de fome de tudo, em especial daquilo que não é canônico, e um apetite voraz pela linguagem. Isto é, pelas linguagens. Há claramente um desejo de ampliação do ângulo perspectivo do que é considerado material cultural. O esforço de comentar vídeos contemporâneos populares parte dessa atitude comum, porém em um novo contexto.

## FALA

O verbete transcrito lá em cima já entrega que “ecos” evocam principalmente o som, a realidade e a irrealidade sonora. A literatura, à época, se sonorizou, buscando uma língua mais oralizada, mais coloquial, buscando reproduzir a temperatura sonora das ruas. E nesse tipo de produção – que começarei a pensar mais objetivamente no próximo fragmento – a fala, a oralidade, o sotaque e a regionalidade são vetores essenciais de produção de experiência.

## É DEUS, MAMÃE

Por volta de 2008, viralizou um vídeo “espontâneo” que foi posteriormente chamado de “É deus, mamãe” ou “Ridimunho”. O filme consiste em um plano único de seis minutos de duração, no qual uma família, em momento de lazer, testemunha dois pequenos redemoinhos de ar, sendo que o segundo foi filmado. O

que dispara a ação é uma certa interpretação mística feita *in loco*, como se aquela cena fosse uma manifestação de Deus. Pensada como filme, esta peça de autor desconhecido funciona como um inventário de um certo imaginário social brasileiro contemporâneo, além de ser um testemunho dos modos de falar e performar. O que impressiona nesse curta é o encadeamento de novos episódios e variações de cena. A espontaneidade no momento da tomada, a *autoperformance* e o manejo da câmera vão nos oferecendo uma espécie de teatro de revista muito brasileiro, de maneira muito sintética e com uma comicidade muito especial.

## O ESPÍRITO

Em um filme de plano longo como esse, a entrega ao presente é total e multifacetada. O personagem-câmera produz inúmeros jogos de cenas e variações visuais que, em conjunto com a fala constante, vão dando a forma estética do filme. Essa “adesão ao presente” foi, sem dúvida, uma das marcas ideológicas do movimento de 22. E aqui temos um rico exemplo disso. A câmera começa abstrata, filmando um céu em close, quase uma imagem-gesto, enquanto ouvimos o espanto diante do “ridimunho”, que não vemos. Já entramos no meio do acontecimento. A câmera abre o quadro, vemos o local, o rio, e o segundo redemoinho começa a se formar. A voz do protagonista o anuncia e vemos, em baixa resolução, o pequeno tornadinho sobre a água. É interessante notar a figura do câmera-narrador, pois ele funciona como uma espécie de crítico, ou comentarista, que vai colhendo signos e produzindo um discurso ali na hora. O redemoinho movimentado a água e produz um arco-íris, percebido e comentado pelo

câmera-narrador como mais um signo divino. Para terminar, no mesmo rio aparece um cavalo branco, outro suposto signo deste milagre. Ao mesmo tempo em que essa sucessão de aparições acontece, entra “a Mãe”, como segunda personagem. Com um tom de fala ininterrupto e muito peculiar, ligado a uma entonação vocal típica das igrejas cristãs, essa personagem traz mais uma camada ao filme. Ela pede que a filmem. É uma senhora. E está de sutiã. Seu filho também não para de falar. Ela continua em tom de pregação, falando da manifestação de Deus e da demonstração de sua superioridade. Há uma espécie de *gag* visual, porque quando a mãe intensifica sua pregação, o câmera-protagonista fecha o quadro, mirando no cavalo branco do outro lado do rio, enquanto ainda ouvimos a pregação ao fundo. No trecho seguinte, a função da câmera se altera: ela se descola de seu personagem, que acha um tripé. Hoje, nota-se que não se tratava de um telefone, mas sim de uma câmera digital da época. A imagem se estabiliza, e o protagonista posa por uns segundos em frente à câmera, sentado numa rede, com sua namorada. O ruído sonoro geral diminui e outro momento, outro tom se constroem. Esse “trecho selfie” não dura muito, e da coxia da realidade aparece um outro homem com uma cerveja. Ele comenta sobre a cerveja, atravessa o quadro e começa a reprodução, em alto e bom som, de uma música *pop* religiosa. No segmento seguinte, a câmera é retirada do tripé, e um novo personagem entra em cena. É um menino, sentado no volante de um carro, com a expressão triste – talvez o primeiro, até então, a demonstrar constrangimento com a presença da câmera. Ele tenta dirigir a cena, apontando com o dedo para onde filmar, mas nosso protagonista não o obedece, e vemos a evidência na imagem de outra *gag* visual, pois percebemos que ele não filmou o que foi pedido.

## A VIDA EXISTE

De certa forma, o que se tem aí é a evidência de uma força criativa do momento, que os participantes do ocorrido souberam catalisar. Provavelmente sem que se tenha pensado na ideia de arte (mas certamente conhecendo-se a ideia pictórica de quadro), produziu-se esse acontecimento técnico um pouco sem autor, mas com vigor cinético e semiótico de sobra. O que é pujante é o quanto ali o direto e o indireto se tocam, convivem, se transmutam. Uma cena cotidiana é uma alegoria bíblica, um vídeo de férias e uma sequência burlesca – tudo isso em plano único. Podemos sentir toda a energia polimorfa da realidade: sua comicidade, sua face inusitada e, essencialmente, alegre. Por tais características, arrisquei, aqui, sugerir sua afinidade, ou seus “ecos”, com o grupo modernista. É como se um filme desses fosse um sonho, uma utopia daquele grupo de cem anos atrás, a realização prática de suas ideias que, naquela época, tinham ainda certo nível de abstração. Vida, alegria e rapidez.

## ERA DA CONSTRUÇÃO. ERA DO RISO E DA SINCERIDADE

Para seguir com estas observações, trago à baila o grupo (ou a banda) Fundo de Quintal OFC. Fundado por meninos da cidade de Santo Antônio dos Lopes, no Maranhão, o grupo trabalha fazendo vídeos musicais de plano único em seu canal, num site de compartilhamento de vídeos. O estilo da maioria dos vídeos é bem definido. O espectador se vê diante de um plano aberto, em *tableau*, onde cada componente da banda se

localiza em uma profundidade diferente e em uma zona distinta do quadro. À moda do cinema do começo do século, os vídeos curtos funcionam por saturação e animação constante. As músicas vão se acelerando ao longo da *performance* sonora, e os componentes vão gradativamente saturando o quadro com movimentos corporais, voadoras, saltos, entradas e saídas pelas quatro extremidades do enquadramento.

## **SEREMOS INACABADOS**

Em termos de gênero, o Fundo de Quintal OFC funciona nos moldes das bandas de lata nordestinas. Bandas de lata são grupos nos quais os instrumentos são feitos pelos componentes, a partir de objetos cotidianos. Ao mesmo tempo, elas dão outro uso e sentido a latas, embalagens e tonéis, e produzem um tipo de sonoridade muito característico. Já há aí uma atitude radicalmente não convencional e antiacadêmica. A banda de lata borra a fronteira da vida cotidiana dos objetos comuns, dando uma compreensão ainda mais ampla da fronteira do que é “musical”. Porque se a lata, sem intenção, produz ruído na cozinha, já é também música que se faz, por acidente, ali.

## **UMA CONSCIÊNCIA PARTICIPANTE, UMA RÍTMICA RELIGIOSA**

O grupo OFC faz releituras de músicas conhecidas. A estrutura geral é assim: o plano frontal fixo se estabelece, a música começa. Aos poucos, ela vai se acelerando, e outras pessoas e

acontecimentos invadem o quadro, através de entradas inusitadas. Descer por cordas e entrar na imagem por cima, através de escadas, com motos, bicicletas ou fantasias: vale tudo para produzir animação e intensidade. Ao longo dos vídeos, é como se todos estivessem sendo tomados por uma força comum de intensidade, e tudo começa a acelerar e a se desordenar.

## **A FLORESTA E A ESCOLA. A COZINHA, O MINÉRIO E A DANÇA. A VEGETAÇÃO**

O cenário dos vídeos é sempre exterior. Em geral, com algum tipo de vegetação ou barranco. A paisagem é rural. O quintal não parece ser privado, nem mesmo o mesmo lugar. É como se quintal fosse o mundo, fosse tudo, fosse um certo estado, mais do que uma propriedade.

## **A ALEGRIA É A PROVA DOS NOVE**

Como o cantor fica quase na frente, parte da experiência sensorial dos vídeos é ter nossa atenção capturada constantemente para as diferentes ações dentro do quadro. Parte da comicidade é o cantor – o único que fica o tempo todo olhando para nós, aqui de fora – permanecer impassível à movimentação radical que aumenta em escalada atrás dele. As interpretações do grupo são como que *performances* radicais de instabilidade. Não por acaso, os garotos ficam tentando derrubar uns aos outros, dando rasteiras e voadoras. No pouco mais de um minuto de

duração dos vídeos, o que se toma como regra é um movimento contínuo e uma certa alegria transbordante e “farsescamente” destrutiva. É difícil descrever sua magia sem que o interlocutor tenha visto os vídeos, mas tais características são patentes, e a originalidade desse trabalho é mais que evidente. Pela sua forma de encenar, esses filmes poderiam tranquilamente ter sido feitos nas décadas anteriores a 1920. São, sem dúvida, o que se convencionou chamar de cinema de atrações – só que, agora, em sua versão digital.

## O MELHOR DE NOSSA DEMONSTRAÇÃO MODERNA

Poderíamos evocar uma lista enorme de outros artistas e *performers* que, através de imagens em movimento, transmutam os ecos de uma linguagem brasileira, de uma inventividade técnica, de um antiacademicismo inerente. Há um mundo deles que se renova a cada dia, desafiando a crítica de arte – que hoje é, em geral, completamente impermeável às suas propostas. O que se quis destacar nesses breves fragmentos é a hipótese de que essa força do novo, da alegria incorrigível, do prazer da língua inventada, da poesia polissêmica das ruas, tudo isso, hoje, ganhou um tipo específico de visibilidade, por conta da distribuição das câmeras de vídeo pelas diversas camadas da população. Os grandes feitos técnicos e estéticos se multiplicam. E sinto que, infelizmente, o cinema oficial, de sala, com suas múltiplas dificuldades, ainda não conseguiu incorporar suficientemente o que se passa nessas telas menores, em termos

de invenção. A tentativa destas observações é a de estimular esse trânsito, buscando fomentar e interrogar sobre a ideia de cinema popular hoje. Os ecos estão por toda parte. Basta querer ouvir.

**acesse os filmes indicados pelo autor:**



# NATURALISMO AUTÔMATO

POR ALEXIA CARPILOVSKY

a catraca dos trópicos com  
rígida direção  
busca roteiros para a  
antologia brasileira inoxidável.

as línguas de seda atraem  
os arquitetos do edifício tropical  
as artistas da natureza industrial  
o espectador modernista com seus  
mobiliários urbanos:  
crochê, bordado, artesanato de  
vitórias-régias. de aço.

contratei o fliperama da amazônia  
para a festinha pós-futurista do meu sobrinho  
com tatuagem de capivara metálica.

# ESTÉTICA DO PÓS-ANTROPOCENO

POR MARIA CLARA PARENTE

mergulhada nesse céu  
desse chão que é rio  
na rádio as notícias da cidade  
tentando abrir caminho na estrada de chão

mas tudo é mata  
nessa transamazônica delirante

já se passaram tantos anos  
e não pude escapar de sonhar em tecnicolor

eu já nasci nesse mundo, glauber  
com qualquer ideia de brasil doente pairando no ar

e foram outros delírios que nos trouxeram até aqui

# CUAUHTEMÓQUE OU UM ÚLTIMO POEMA ASTECA ANTES DA PRIVATIZAÇÃO DA CEDAE

POR LUCAS VAN HOMBEECK

na noite do dia primeiro  
de julho de 1520

nos foras da cidade de  
tenochitlán

debaixo da curva  
da amendoeira

cortés  
chora

os cascos dos cavalos  
ferrados

a cada circuito fechado  
dez nativos e  
mesmo assim  
*chora*

na esquina das ruas

oswaldoz cruz  
e rui barbosa

o último tlatoni  
de tenochitlán

se chama cuauhtemóque  
a praça onde tomam sol

os aposentados do  
meu bairro o prédio onde  
vivo

a estátua  
do homem  
derrotado por cortés

a quem deu sua máquina  
dizendo  
me mate

até aqui  
fiz o que pude

cuauhtemóc,  
há poucos nomes  
não  
espanhóis nos

meninos  
mexicanos

o do jogador de futebol  
cuauhtemóc blanco

ex-artilheiro [1999]  
atual prefeito [2015]

um último nome asteca  
antes de juan velazquez tlacotzin

em fevereiro  
vestidos de azul  
trabalham lama preta

contra o lodo  
a serviço  
da companhia estadual de águas e esgotos do  
rio de janeiro

entram feixes dutos praças limpam  
o interceptor  
oceânico

na curva da amendoeira  
pé do morro da viúva

hoje praça cuauthtemóque  
edifício cuauhtemóc

a 80 km/h limite  
de velocidade da via

os homens  
em roupas  
limpas

sabem:

é  
impossível

dobrar  
quetzalcóatl

mas repetem

isso aqui é  
brasil

enquanto crianças  
velhos

*bichons frisés e o art déco*

contam  
213.317.639 brasis  
131.808.943 méxicos

infinitas formas  
de sentir na pele  
o sol



# MANIFESTO DA POESIA PAU-BRASIL

POR OSWALD DE ANDRADE

A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafião e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.

O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança.



Toda a história bandeirante e a história comercial do Brasil. O lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos. Comovente. Rui Barbosa: uma cartola na Senegâmbia. Tudo revertendo em riqueza. A riqueza dos bailes e das frases feitas. Negras de jockey. Odaliscas no Catumbi. Falar difícil.



O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de dores anônimas, de doutores anônimos. O Império foi assim. Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho.

A nunca exportação de poesia. A poesia anda oculta nos cipós maliciosos da sabedoria. Nas lianas das saudades universitárias.



Mas houve um estouro nos aprendimentos. Os homens que sabiam tudo se deformaram como borrachas sopradas. Rebentaram.

A volta à especialização. Filósofos fazendo filosofia, críticos, crítica, donas de casa tratando de cozinha. A Poesia para os poetas. Alegria dos que não sabem e descobrem.



Tinha havido a inversão de tudo, a invasão de tudo: o teatro de base e a luta no palco entre morais e imorais. A tese deve ser decidida em guerra de sociólogos, de homens de lei, gordos e dourados como Corpus Juris.

Ágil o teatro, filho do saltimbanco. Ágil e ilógico. Ágil o romance, nascido da invenção. Ágil a poesia. A poesia Pau-Brasil, ágil e cândida. Como uma criança.



Uma sugestão de Blaise Cendrars: – Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino.



Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. Engenheiros em vez de juristas, perdidos como chineses na genealogia das ideias.

A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.



Não há luta na terra de vocações acadêmicas. Há só fardas. Os futuristas e os outros. Uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação.



Houve um fenômeno de democratização estética nas cinco partes sábias do mundo. Instituíra-se o naturalismo. Copiar. Quadro de carneiros que não fosse lã mesmo, não prestava. A interpretação no dicionário oral das Escolas de Belas Artes queria dizer reproduzir igualzinho...Veio a pirogravura. As meninas de todos os lares ficaram artistas. Apareceu a máquina fotográfica. E com todas as prerrogativas do cabelo grande, da caspa e da misteriosa genialidade de olho virado – o artista fotográfico.

Na música, o piano invadiu as saletas nuas, de folhinha na parede. Todas as meninas ficaram pianistas. Surgiu o piano de

manivela, o piano de patas. A pleyela. E a ironia eslava compôs para a pleyela. Straviski.

A estatuária andou atrás. As procissões saíram novinhas das fábricas.

Só não se inventou uma máquina de fazer versos – já havia o poeta parnasiano.



Ora, a revolução indicou apenas que a arte voltava para as elites. E as elites começaram desmanchando. Duas fases: 1a) a deformação através do impressionismo, a fragmentação, o caos voluntário. De Cézanne e Mallarmé, Rodin e Debussy até agora. 2a) o lirismo, a apresentação no templo, os materiais, a inocência construtiva.

O Brasil profiteur. O Brasil doutor. E a coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau-Brasil.



Como a época é miraculosa, as leis nasceram do próprio rotamento dinâmico dos fatores destrutivos.

A síntese

O equilíbrio

O acabamento de carrosserie

A invenção

A surpresa  
Uma nova perspectiva  
Uma nova escala



Qualquer esforço natural nesse sentido será bom. Poesia  
Pau-Brasil.



O trabalho contra o detalhe naturalista – pela *síntese*; contra a morbidez romântica – pelo *equilíbrio* geômetra e pelo *acabamento* técnico; contra a cópia, pela *invenção* e pela *surpresa*.



Uma nova perspectiva:

A nova, a de Paolo Uccello criou o naturalismo de apogeu. Era uma ilusão de ótica. Os objetos distantes não diminuían. Era uma lei de aparência. Ora, o momento é de reação à aparência. Reação à cópia. Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua.



Uma nova escala:

A outra, a de um mundo proporcionado e catalogado com letras nos livros, crianças nos colos. O reclame produzindo

letras maiores que torres. E as novas formas da indústria, da viação, da aviação. Postes. Gasômetros Rails. Laboratórios e oficinas técnicas. Vozes e tics de fios e ondas e fulgurações. Estrelas familiarizadas com negativos fotográficos. O correspondente da surpresa física em arte.



A reação contra o assunto invasor, diverso da finalidade. A peça de tese era um arranjo monstruoso. O romance de ideias, uma mistura. O quadro histórico, uma aberração. A escultura eloquente, um pavor sem sentido.

Nossa época anuncia a volta ao *sentido puro*.

Um quadro são linhas e cores. A estatuária são volumes sob a luz.

A Poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente.



Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. *Ver com olhos livres*.



Temos a base dupla e presente – a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo

depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de “dorme nenê que o bicho vem pegá” e de equações.



Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional. Pau-Brasil.



Obuses de elevadores, cubos de arranha-céus e a sábia preguiça solar. A reza. O Carnaval. A energia íntima. O sabiá. A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade dos pajés e os campos de aviação militar. Pau-Brasil.



O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional. Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época.



O estado de inocência substituindo o estado de graça que pode ser uma atitude do espírito. O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica.



A reação contra todas as indigestões de sabedoria. O melhor de nossa tradição lírica. O melhor de nossa demonstração moderna.



Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia.



Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau-Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil.

*Correio da Manhã, 18 de março de 1924*

# MANIFESTO ANTROPÓFAGO

POR OSWALD DE ANDRADE

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.



Tupi, or not tupi that is the question.



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



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



Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com os sustos da psicologia impressa.



O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informar-á.



Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos touristes. No país da cobra grande.



Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil. Uma consciência participante, uma rítmica religiosa.



Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida. E a mentalidade pré-lógica para o Sr. Lévy-Bruhl estudar.



Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.



A idade de ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as girls.



Filiação. O contato com o Brasil Caraíba. Ori Villegaignon print terre. Montaigne. O homem natural. Rosseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos.



Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.



Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós.



Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O rei-analfabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita lábia. Fez-se o empréstimo. Gravou-se o açúcar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia.



O espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.



Só podemos atender ao mundo orecular.



Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem.



Contra o mundo reversível e as ideias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas.

Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores.



Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.



O instinto Caraíba.



Morte e vida das hipóteses. Da equação eu parte do Cosmos ao axioma Cosmos parte do eu. Subsistência. Conhecimento. Antropofagia.



Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo.



Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.



Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista.  
A idade de ouro.

Catiti Catiti

Imara Notiá

Notiá Imara

Ipeju



A magia e a vida. Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignários. E sabíamos transpor o mistério e a morte com o auxílio de algumas formas gramaticais.



Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chama-se Galli Mathias. Comi-o.



Só não há determinismo onde há o mistério. Mas que temos nós com isso?



Contra as histórias do homem que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César.



A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue.



Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas.



Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago, o Visconde de Cairu: - É mentira muitas vezes repetida.



Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti.



Se Deus é a consciência do universo Incriado, Guaraci é a mãe dos viventes. Jaci é a mãe dos vegetais.



Não tivemos especulação. Mas tínhamos adivinhação. Tínhamos Política que é a ciência da distribuição. E um sistema social-planetário.



As migrações. A fuga dos estados tediosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatórios e o tédio especulativo.



De William James e Voronoff. A transfiguração do Tabu em totem. Antropofagia.



O *pater familias* e a criação da Moral da Cegonha: Ignorância real das coisas + falta de imaginação + sentimento de autoridade ante a prole curiosa.



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.



Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada.



Somos concretistas. As ideias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as ideias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.



Contra Goethe, a mãe dos Gracos, e a Corte de D. João VI.



A alegria é a prova dos nove.



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 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.



Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema, – o patriarca João Ramalho fundador de São Paulo.



A nossa independência ainda não foi proclamada. Frase típica de D. João VI: – Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte.



Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.

*Revista de Antropofagia, Ano I, No. I, maio de 1928*

a seguir

Seleção de textos e  
imagens publicados entre  
maio de 1922 e janeiro de  
1923 na revista *Klaxon*

## Significação

**a**lucta começou de verdade em princípios de 1921 pelas columnas do “Jornal do Commercio” e do “Correio Paulistano” Primeiro resultado: “Semana de Arte Moderna” — especie de Conselho Internacional de Versalhes. Como este, a Semana teve sua razão de ser. Como elle: nem desastre, nem triumpho. Como elle: deu fructos verdes. Houve erros proclamados em voz alta. Pregaram-se ideias inadmissíveis. E’ preciso reflectir. E’ preciso esclarecer. E’ preciso construir. D’ahi, KLAXON.

E KLAXON não se queixará jamais de ser incompreendido pelo Brasil. O Brasil é que deverá se esforçar para comprehender KLAXON.

## Esthetica

KLAXON sabe que a vida existe. E, aconselhado por Pascal, visa o presente. KLAXON não se preoccupará de ser **novo**, mas de ser **actual**. Essa é a grande lei da novidade.

KLAXON sabe que a humanidade existe. Por isso é internacionalista. O que não impede que, pela integridade da patria, KLAXON morra e seus membros brasileiros morram.

## 2

KLAXON sabe que a natureza existe. Mas sabe que o moto lyrico, productor da obra de arte, é uma lente transformadora e mesmo deformadora da natureza.

KLAXON sabe que o progresso existe. Por isso, sem renegar o passado, caminha para deante, sempre, sempre. O campanile de São Marcos era uma obra prima. Devia ser conservado. Cahiu. Reconstruill-o foi uma erronia sentimental e dispendiosa — o que berra deante das necessidades contemporaneas.

KLAXON sabe que o laboratorio existe. Por isso quer dar leis scientificas á arte; leis sobretudo baseadas nos progressos da psychologia experimental. Abaixo os preconceitos artisticos! Liberdade! Mas liberdade em-bridade pela observação.

KLAXON sabe que o cinematographo existe. Perola White é preferivel a Sarah Bernhardt. Sarah é tragedia, romantismo sentimental e technico. Perola é raciocinio, instrucção, esporte, rapidez, alegria, vida. Sarah Bernhardt = seculo 19. Perola White = seculo 20. A cinematographia é a criação artistica mais representativa da nossa epoca. E' preciso observar-lhe a lição.

KLAXON não é exclusivista. Apezar disso jamais publicará ineditos maus de bons escriptores já mortos.

KLAXON não é futurista.

KLAXON é klaxista.

**klaxon**

# 3

## Cartaz

KLAXON cogita principalmente de arte. Mas quer representar a epoca de 1920 em diante. Por isso é polymorpho, omnipresente, inquieto, comico, irritante, contraditorio, invejado, insultado, feliz.

KLAXON procura: achará. Bate: a porta se abrirá. Klaxon não derruba campanile algum. Mas não reconstruirá o que ruir. Antes aproveitará o terreno para solidos, hygienicos, altivos edificios de cimento armado.

KLAXON tem uma alma collectiva que se caracteriza pelo impeto constructivo. Mas cada engenheiro se utilizará dos materiaes que lhe convierem. Isto significa que os escriptores de KLAXON responderão apenas pelas ideias que assignarem.

## Problema

Seculo 19 — Romantismo, Torre de Marfim, Symbolismo. Em seguida o fogo de artificio internacional de 1914. Ha perto de 130 annos que a humanidade está fazendo manha. A revolta é justissima. Queremos construir a alegria. A propria farça, o burlesco não nos repugna, como não repugnou a Dante, a Shakespeare, a Cervantes. Molhados, resfriados, rheumatisados por uma tradição de lagrimas artisticas, decidimo-nos. Operação cirurgica. Extirpação das glandulas lacrimaes. Era dos 8 Batutas, do Jazz-Band, de Chicharrão, de Carlito, de Mutt & Jeff. Era do riso e da sinceridade. Era de construcção. Era de KLAXON

## A REDACÇÃO

# klaxon

# 11

## *Paulicèa Despairada*

**C**onvulsões telluricas  
Esthesia  
Fendas  
Mario de Andrade escreve a Paulicèa  
Nem o sismographo de Pachwitz mede os tremores do teu  
coração  
Ebullição  
Sarcasmo  
Odio vulcanico  
Tua piedade  
Escreveste com um raio de sol  
No Brasil  
Aurora de arte seculo XX  
Como na pintura Annita Malfatti que pintou o teu retrato  
Cathodographia  
Um momento de tua vida estampado no teu livro  
Roentgen  
Raios X  
Mas ha todos os brilhos  
Ar rarefeito de poesia  
Kilometros quadrados 9 milhões  
Tubo de Crookes  
Os raios cathodicos de teu lyrismo colorem as materiali-  
dades incolores  
Aquecimento  
No tubo  
Havia tambem uma cruz  
Tua religião  
Fluorescencia  
Phosphorescencia  
Não és futurista  
Ha nos teus poemas raios ultravioletas  
Torrentes de cores  
Teu retrato  
Teu livro  
Porque o arco-iris é seu pincel  
E é tua penna tambem

LUIS ARANHA.

**klaxon**



# Poema Abulico

A GRAÇA ARANHA

Imobilidade aos solavancos.  
Mário, paga os 200 réis!

Ondas de automóveis  
árvores  
jardins.

As maretas das calçadas vêm brincar a meus pés.  
E os vagalhões dos edifícios ao largo.  
Viajo no sulco das ondas  
ondulantemente.

# klaxon

# 14

**Sinto-me entre mim e a Terra exterior.**

## **TERRA SUBCONSCIENTE DE NINGUEM**

**Mas não passa ano sem guerra!**

**Nem mês sem revoluções!**

**Os jornaleiros fascistas invadem o bonde, impondo-me a leitura dos jornals.**

**Mussolini falou.**

**Os delegados internacionais chegaram a Lausane.**

## **Ironias Involuntárias!**

**Esta mulher terá sorrisos talvez.**

**Pouca atracção das mulheres sérias!**

**Sel duma criança que é um Politeama de convites, de atracções.**

**As brisas coloreem-me os lábios com as rosas do Anhangabaú.**

**Sol pálido chauffeur japonês atarracado como um boxista.**

**Luz e força!**

## **Light & Power**

**Eu sou o poeta das viagens de bonde!**

**Explorador em busca de aventuras urbanas!**

**Cendrars viajou o universo vendo a dança das paisagens.**

**Viagem em todos os bondes de Paulicéa!**

**Mas em vez da dança das paisagens,**

**contel uma por uma todas rosas paulistanas**

**e penetrei o segrêdo das casas baixas!**

**Oh! quartos de dormir!**

**Oh! alcovas escuras e saías brancas de morim!**

**Conheço todos os enfeites das salas de visitas!**

**Almofadas do gato preto;**

**lustres floridos em papel de seda.**

**Tenho a erudição das toalhas crespas de crochê, sobre**

**o marmore das mesinhas e no recôsto dos sofás!**

**Sel de cór milhares de litografias e ologravuras!**

**Desdémona dorme muito branca**

**Otelo, de joelhos, junto ao leito, põe a mão no coração.**

**Have you pray'd to-night, Desdemona?**

# **k l a x o n**



A Grande Marcha  
Sexteto místico  
Parte 1.º

M. Villa-Lobos  
Rio, 1921

Vagaro

Handwritten musical score for "A Grande Marcha Sexteto místico Parte 1.º" by Villa-Lobos. The score is written on ten staves, each with a different instrument label below it. The instruments are: 1. Trompa masculina (Trumpet), 2. Saxofone em mi b (Saxophone), 3. Celista (Cello), 4. Violon de arco (Violin), 5. Violão (guitar) (Guitar), and 6. Flauta (Flute). The music is written in a single system with various dynamics, articulations, and performance instructions. The tempo is marked "Vagaro" (Ad libitum). The score includes notes, rests, and some handwritten annotations in Portuguese.

Trompa masculina

Saxofone em mi b

Celista

Violon de arco

Violão (guitar)

Flauta

gliss.

(Tromba em si b)

(Saxofone em si b)

Moderato

gliss.

(Violão) (guitar) (guitar)

pp



# SÃO PEDRO

**V**éspera de São Pedro...  
Inda se usa fogueira na fazenda!  
.....rojões, traques danças ao longe...

A Hupmobile na garagem...  
Dentro dum mês, grande inauguração da máquina de beneficiar café, movida a electricidade.

Comp. Fôrça e Luz  
de Jahú  
Mattão  
Brevemente telefónio  
Comfort  
Comfortably  
Iluminação a giorno...  
Só falta um galicismo! ...

A caicira cantarola...  
E aos pinchos  
labaredas  
a cainçalha das labaredas  
rápidas  
múltiplas

levadas pelo vento vertical...  
Explode a fogueira  
fagulhas no espaço  
velozes  
milhares  
espuma de fogo  
baralhando-se com as estrêlas...

Curioso!  
Não ha Dona Marocas  
nem vestidos de cassa  
nem outros assumtos poéticos nacionais...

# klaxon

# S

**E' a noite papal de São Pedro  
Faz um frio silencioso  
Um as crianças  
traques  
saltos  
gargalhadas  
derramando reflexos vermelhos  
pelos braços, olhos, lábios, pernas, cabelos selvagens**

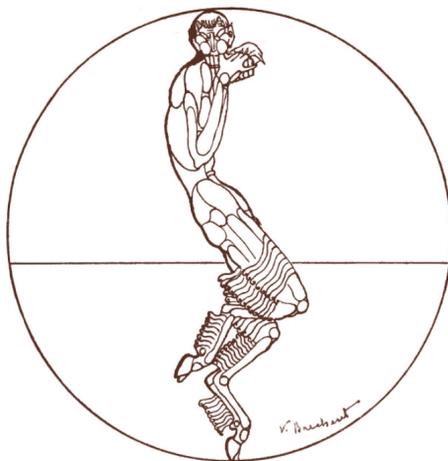
**Encravadas na escuridão  
as estrêlas internacionais**

**O verso-livre milagroso da Via-Lactea**

**Um mugido assustado na várzea**

**Mais nada.  
O FOGO RUDIMENTAR.**

**MARIO DE ANDRADE.**





## Kine-Kosmos

Shadowland. Cahos. Mundo. Creação. Plagio do "surge et ambaui" a 1\$600 e para creanças a 1\$100.

Superfície escola. Previsão das quatro dimensões de Einstein. Tudo, ideias, gestos, gestos sentimentos na coordenada do tempo. Noção de eternidade: sessões corridas, sessões concorridas, tendências do homem ineluctaveis.

O problema do mal — o embuçado, visível, empolgante, agindo, raptando Pearl White em motocycleta. Antonio Moreno, anjo da guarda territorial.

A audacia vertiginosa, Tom Mix, Dom Quichote de 30 annos, com Dulcineas votadas ao sport. Dom Quichotte foi sportman, o primeiro sportsman, crucificaram-n'o por falta de comprehensão. Não era o seu seculo. Hoje faria raids, teria marcos commemorativos.

O problema do mal, lado serpente — Gloria Swanson, não ella, mas os beijos e os olhos cõr da esperança torva dos espectadores. Agnes Ayres. Bebê Daniele.

Sobre o clownismo de Charlot e Harold Lloyd, a estupidez victoriosa de Charles Ray. Transição. Advendo de uma era de ingenuidade. Estamos ficando classicos. Classic.

E Mutt e Jeff, as comedias de Sunshine, as comedias que matam a malicia antes de matar os que morrem a pau.

Cecil de Mille acabou com o mau theatre francez. Idea filha. Max Jacob. O mau theatre francez — Bataille, Bernstein, Lavedan.

Ressurreição da narrativa. A fita em series. A ficção reafirmada contra a frieza calculista do realismo. O calculo sim, n'outro sentido. O fracasso Zolesco apesar de Signoret e das azas brancas encobriendo os pés cornudos.

Griffith genial americano. Lyrio Partido. Ideas partidas. Buddhismo a bom preço, utilitario, yankee.

A morte do inutil, do enfadonho, do palavriado sem acção e sem experimentação psychologica (não a de Fetchner e Wundt — a de Shekespeare, de Farias Brito e do jesuita Eymen).

Charlot sem a falsa tristeza de Ivan Goll. Não. Alegre, como na vida. Atravez de Broadway. Casa dos Phantasmas.

O riso, a força, o inverosimil scientifico. Modernos. Modernos.

MAY CAPRICE.

a seguir

Seleção de textos e  
imagens publicados entre  
setembro e novembro de  
1927 na revista *Verde*

## NOTAS DE ARTE

### MUSICA E CINEMA

#### THESSOURO PERDIDO

Quando o sr. Humberto Mauro abandonou tudo pra explorar a industria cinematographica,—todo o mundo rio do sr. Humberto Mauro. Agora quem pôde rir de todo mundo é o sr. Humberto Mauro.

THESSOURO PERDIDO é segunda produção da PHEBO-FILM de Cataguazes é—sem exagero algum—uma pellicula maravilhosa.

O sr. Humberto Mauro demonstrou nessa fita que entende mesmo da difficil arte de filmar.

A photographia é bôa. O enredo bom. A direcção magnifica!

Gostei formidavelmente!

Pena que os interiores sejam tão mal filmados. Os trucs são bons tambem. E onde o sr. Humberto Mauro salientou-se de facto profundo conhecedor desse negocio é na *visualização*. Esse trabalho tá perfeito! E não tem nada a desejar em comparação com o que vemos nos *films* americanos.

Não gostei—no film—da escolha dos tipos. Aquelle gajo de bigodinho, por exemplo. Em todo o film a gente toma uma raiva damnada do vilão. Nessa fita o negocio é diferente: o sujeito tem uma cara tão bôba que a gente tem dó dele... Bruno Mauro vae bem. Bem Nil revelou-se um artistazinho interessante.

O sr. Humberto com esse *film* cataguazense-brasileiro-mineiro retratou quasi fielmente as coisas de nossa terra. Já é actuar pela brasilidade! (coisa rarissima entre os brasileiros!) Aquella scena do sapo e das garruichinhas, por exemplo, tá bôa pra burro! Aquelle negro tá gozadissimo! E outras coisas mais que só a gente assistindo a fita mesmo.

E a primeira fita nacional! Fita genuinamente cataguazense-brasileira-mineira. O sr. Humberto Mauro tá de parabens!

\* \* \*

O Brasil é dos brasileiros. E todo o *fan* que acompanha com interesse o progresso da nossa ci-

nematographia deve assistir a este *film* onde o sr. Humberto Mauro revelou-se um *director* de peso! Talvez o melhor do Brasil!

#### CONCERTO RENATO GAMA

O pianista mineiro sr. Renato Gama realizará brevemente no salão nobre do *Commercial Club* um recital interessantissimo (novidade pra essa terra atrazadissima em coisas de arte!) de musicas classicas escolhidas.

Assim é que ouviremos, dentre outras composições de autores consagrados—o CARNAVAL de Schumann—peça predilecta da phantastica pianista patricia Senhora Guiomar Novas.

Pena que o sr. Renato Gama, moderno e moço como êle é—não execute musicas brasileiras, tipicamente brasileiras, como—A JANGADA de Nepumuceno e a melodia sobre versos de Olegario Mariano—ZE' REIMUNDINHO,—de Jayme Ovalle,—compositor moderno queridissimo nos centros musicas do Rio de Janeiro,

Tahi uma coisa: este é o unico defeito do sr. Renato Gama!

Porque execução êle tem.

Expressão êle tem.

Tudo quanto é preciso pra um bom tocador de piano—êle tem! (Ah! descobri outro gravissimo defeito em Renato:—ser modesto...)

Esse negocio de Modestia já tá fóra de moda. E si o sr. Renato Gama continuar assim tá ruim...

Eu como admirador e amigo da sua arte luzsombra (perdoe o passadismo da imagem...) aconselho-o pra que largue esse negocio de banda.—Se não não vae.

\* \* \*

Olha aqui:

—no proximo numero o programa do concerto.

R. F.

## VERDE

Publicará no proximo numero trabalhos inéditos de: Carlos Drumond de Andrade, João Alphonsus, Lage Filho, Edmundo Lys, Theobaldo de Miranda Santos, Roberto Theodoro, Ascanio Lopes, Martins de Oliveira, Emilio Moura, Martins de Almeida, Pedro Nava, Sergio Milliet e outros :: :: tros nomes em evidencia na Moderna Literatura Brasileira. :: ::

## CASO DA CASCATA

DO LIVRO «MACUNAÍMA»

... E a cascata contou o que tinha sucedido pra ela. Assim:

Não vê que chamo Naipí e sou filha do tuxaua Mexô-Mexoitiquí nome que na minha fala quer dizer Engatinha-Engatinha. Eu era uma boniteza de cunhatã e todos os tuxauas vizinhos desejavam dormir na minha rêde e enlaçar meu corpo mais molengo que embrossú. Porém quando alguém vinha eu dava dentadas e contapés por amor de experimentar a força dele. E todos não aguentavam e partiam sorumbaticos.

Minha tribu era escrava da boiúna Capêi que morava num covão em companhia das saúvas. Sempre no tempo em que os ipês de beira-rio se amarelavam de flores a boiúna vinha na taba escolher a cunhá virgem que ia dormir com ela na socava cheia de esqueletos.

Quando meu corpo chorou sangue pedindo força de homem pra servir, a suinara cantou manházinha nas jarrinas de meu tejupá, veio Capêi e me escolheu. Os ipês de beira-rio relampeavam de amarelo e todas as flores caíram nos ombros soluçando do moço Titçatê, guerreiro de meu pai. A tristura talqualmente correição de sacassaia viera na taba e devorara até o silêncio.

Quando o pagé velho tirou a noite do buraco outra vez, Titçatê juntou as florzinhas junto dele e veio com elas prá rede da minha ultima noite livre. Então nordi Titçatê.

O sangue espirrou na munheca mordida porém o moço não fez caso não, gemeu de raiva amando, me encheu a boca de flores que não pude mais morder. Titçatê pulou na rede e Naipí serviu Titçatê.

Depois que brincámos feito dóidos entre sangue escorrendo e as florzinhas de ipê, meu vencedor me carregou no ombro, me jogou na ipêigara abicada num esconderijo de aturiás e frechou por largo rio Zangado, fugindo da boiúna.

No outro dia quando o pagé velho guardou a noite no buraco outra vez Capêi foi me buscar e encontrou a rede sangrando vazia. Deu um urro e deitou correndo em busca nossa. Vinha vindo vinha vindo, a gente escutava urro dela perto, mais perto pertinho e afinal as aguas do rio Zangado empinaram com o corpo da boiúna ali.

Titçatê não podia mais remar desfalecido sangrando sempre com a mordida na munheca. Por isso que não pudemos fugir. Capêi me prendeu, me revirou fez a sorte do ovo em mim, deu certo e a boiúna viu que eu já servira Titçatê.

Quis acabar com o mundo de raiva tamanha, não sei... me virou nesta pedra e atirou Titçatê na praia do rio, transformado numa planta. E' aquela uma que está lá em baixo, lá! E' aquele mururé tão lindo que se enxerga bracejando nagua pra mim. As flores roxas dele são os pingos de sangue da mordida que meu frio de cascata regelou.

Capêi mora em baixo de mim, examinando sempre na gruta si fui mesmo brincada pelo moço. Fui sim e passarei chorando nesta pedra até o fim do que não tem fim, maguas de não servir mais o meu guerreiro Titçatê.

MARIO DE ANDRADE.

### Poemas cronologicos

VERDE — EDITORA

DE HENRIQUE DE RESENDE, ROSARIO FUSCO, ASCANIO LOPES.  
A APARECER BREVEMENTE

**CASA VILLELA**

::: DE :::

**VILLELA & FILHOS**

NEGOCIANTES DE MANTIMENTOS, MOLHADOS E MIUDEZAS

**TELEPHONE, 148**

PRAÇA RUY BARBOSA Ns. 3 E 5 — CATAGUAZES

**BEAU GESTE**



Um film de alta qualidade com todas as emoções do odio, da afeição, da coragem do sacrificio. Um grupo de interpretes notaveis, RONALD COLMAN, NEIL HAMILTON, ALICE JOYCE, MAY BRIEN, NOAH BERRY, RALPH FORBES E NORMAN TREVOR. Um film que celebrará a programação do Recreio no dia 6 de Outubro.

**ALFAIATARIA SUCASAS**

**JOSE' F SUCASAS**

TEM SEMPRE UM VARIADO

::: SORTIMENTO DE CASEMIRA NACIONAL E EXTRANGEIRA :::

**Não teme rivalidade pela elegancia do corte  
e pontualidade nos serviços**

**Praça Ruy Barbosa, 10 -- Tel. n. 73**

**CATAGUAZES -- MINAS**

# BIOGRAFIA DOS AUTORES

**ALEXIA CARPILOVSKY** é formada em Jornalismo, com ênfase em Antropologia da Arte e Cultura, e mestranda em Comunicação Social na PUC-Rio. Compartilha videopoemas no perfil @alexia.poema do Instagram.

**ALINE LEAL FERNANDES BARBOSA** é professora colaboradora e bolsista de pós-doutorado no departamento de Letras da PUC-Rio (CAPES/PNPD). É doutora e mestra pela mesma instituição. Autora de *Sob o sol de Hilda Hilst e Georges Bataille* (PUC-Rio/Azougue, 2018) e *Caroço* (7Letras, 2016).

**DENILSON BANIWA**, da nação Baniwa, é natural do Rio Negro, interior do Amazonas. É artista-jaguar e atualmente reside no Rio de Janeiro. Seus trabalhos expressam sua vivência enquanto Ser indígena do tempo presente, mesclando referências tradicionais e contemporâneas indígenas e se apropriando de ícones ocidentais para comunicar o pensamento e a luta dos povos originários em diversos suportes e linguagens, como canvas, instalações, meios digitais e performances.

**GLAUBER ROCHA** foi diretor de cinema e um dos precursores do Cinema Novo. Nascido em Vitória da Conquista (BA) dirigiu, entre outros, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Terra em transe* (1967) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, que lhe rendeu o prêmio de melhor direção em Cannes. Além de diretor, foi crítico e pensador atuante. Defendia a ideia de um cinema de autor genuinamente nacional e voltado para temáticas sociais. A ele é creditada a célebre máxima “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”.

**HÉLIO OITICICA** foi um artista multidisciplinar. Sua obra caracteriza-se por um forte experimentalismo e pela inventividade, na busca constante por fundir arte e vida. Seus experimentos, que pressupõem uma ativa participação do público, são, em grande parte, acompanhados de elaborações teóricas.

**JAIDER ESBELL** foi artista, escritor e produtor cultural indígena da etnia Makuxi. Nasceu em Normandia, no estado de Roraima, e viveu até aos 18 anos onde hoje é a Terra Indígena Raposa – Serra do Sol. Em 2013 foi convidado para expor e dar aulas nos Estados Unidos, (Pitzer College), articulou o Encontro de Todos os Povos e participou da Exposição Coletiva e Latinoameríndia MIRA – Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas, na UFMG. Em 2016, recebeu indicação ao Prêmio PIPA, o maior prêmio da arte contemporânea Brasileira.

**JOSÉ LÚCIO MENEZES** é doutor em História pela PUC-SP. Atuou como professor nos Ensinos fundamental, médio e superior e no curso de História e Pedagogia de uma universidade privada. No doutorado, buscou identificar a concepção de povo em curso na década de 1920 a partir de *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade. Sua tese faz uma interlocução entre literatura e história e examina a diversidade étnica e cultural do povo brasileiro a partir das representações contidas no livro.

**JULIANO GOMES** é crítico, professor e co-editor da Revista Cinética, onde escreve desde 2010. Publicou na *Film Quarterly*, *Filme&Cultura*, *Folha*, *Piauí* e diversos catálogos de mostras e festivais. Foi júri do *DocLisboa*, *Mostra Tiradentes*, *Cachoeira Doc* e *Fronteira*. Participou do comitê de seleção do *Sheffield Doc Fest*. Lecionou na AIC-Rio. Escreve também sobre teatro, música e artes visuais. É mestre em Comunicação pela UFRJ. Dirigiu com Léo Bittencourt os curtas *As ondas* (2016) e “...”(2007). Site: [juliano-gomes.com](http://juliano-gomes.com)

**JULIERME MORAIS** é doutor em História pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e docente do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Goiás (UEG). É autor da obra *Paulo Emílio historiador: matriz interpretativa da história do cinema brasileiro* (Pimenta Cultural, 2019), organizou as coletâneas *A Sétima Arte por historiadores* (Verona, 2018) e *A história sob olhar crítico* (Oikos, 2018) e coorganizou as coletâneas *Reflexões históricas* (Oikos, 2014) e *Itinerários de Clio* (Oikos, 2016).

**LORRAINE PINHEIRO MENDES** é curadora independente e pesquisadora vinculada à UFRJ. Tem interesse na agência poética negra contemporânea e em como artistas negres dialogam com as imagens que formam a história da arte branco-brasileira.

**LUCAS VAN HOMBEECK** é poeta, oficinairo e crítico, autor de *Almanaque rebolado* (Garupa/7Letras/Azougue/Cozinha Experimental), *Pará ocidental* (7Letras) e *Nuvens [na seção de congelados]* (7Letras, megamíni).

**MARIA CLARA PARENTE** é jornalista, atriz, documentarista e mestranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade na PUC-Rio. É autora dos livros *Nas frestas das fendas* (7Letras, 2020) e *Empurrar o chão* (7Letras, 2022)

**MARÍLIA ROTHIER CARDOSO** é doutora em Letras pela PUC-Rio (1990) e professora do Departamento de Letras da PUC-Rio, atuando tanto nos cursos de graduação quanto no Programa de pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade. Professora aposentada da UERJ; publica artigos sobre arquivos literários e dimensão investigativo-crítica da escrita artística.

**MÁRIO DE ANDRADE** foi escritor, professor e um dos intelectuais mais destacados da literatura e da cultura brasileira do século XX. No início dos anos 1920 já era um respeitado professor de piano e de Estética e História da Música no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Participou da Semana de Arte Moderna, em 1922, ano em que lançou *Pauliceia desvairada*. Dirigiu o Departamento de Cultura do município de São Paulo (1935-1938), onde planejou a Biblioteca Municipal, implantou a Discoteca Pública e os parques infantis e enviou ao nordeste a missão de pesquisas folclóricas. Criou, ao lado de Rodrigo Melo Franco de Andrade, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1936.

**MATEUS SANCHES DUARTE** é formado em Ciências Sociais pela PUC-Rio, com passagem pela Universidade Autónoma de Madrid, e mestrando em Comunicação pela UFRJ, tendo realizado pesquisas sobre a produção do espaço urbano no cinema brasileiro contemporâneo.

No audiovisual, foi produtor do curta-documentário *À margem das torres* (2019) e diretor do curta-documentário *República do Mangue* (2020), além de atuar nas áreas de direção, produção e roteiro do Coletivo Audiovisual MilFita Filmes.

**OSWALD DE ANDRADE**, figura de proa do modernismo, escreveu manifestos, poemas, romances, peças teatrais, crônicas e ensaios. Sua obra ganharia ressonância ao longo do século XX, influenciando outros movimentos artísticos, como o concretismo e a tropicália, e ajudando a fecundar – já no século XXI – a melhor produção reflexiva sobre o Brasil em campos tão diversos quanto as artes visuais e a filosofia, a antropologia e os estudos culturais.

**PAULO ANTONIO PARANAGUÁ** é escritor e jornalista. Fez doutorado na Universidade de Paris-Sorbonne. Seus trabalhos como crítico e historiador cobrem a produção cinematográfica de vários países da América Latina e apresentam uma visão de conjunto da história do cinema no continente. É autor dos livros *Le cinéma en Amérique Latine: le miroir éclaté, historiographie et comparatisme* (Paris, 2000), *Luis Buñuel: el* (Barcelona, 2001), *Cine documental en América Latina* (Madri, 2003), *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (Madri-México, 2003), *El nuevo documental ibero-americano/o novo documentário ibero-americano 2000/2008* (Madri 2009). Foi membro de júris de festivais de cinema e organizou mostras de cinema brasileiro, mexicano e cubano no Centro Georges Pompidou, em Paris.

**PAULO EMÍLIO SALLES GOMES** foi militante político, historiador, crítico, fundador da Cinemateca Brasileira e professor. Iniciou sua coluna de cinema no Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo em outubro de 1956, publicando semanalmente até dezembro de 1965. Como ficcionista, é autor do clássico da literatura brasileira *Três mulheres de três PPPês* (1976). Como professor universitário, escreveu um estudo decisivo sobre Humberto Mauro e foi mentor de algumas gerações de alunos na Universidade de Brasília e na Universidade de São Paulo.

**PEDRO DUARTE** é doutor em Filosofia pela PUC-Rio, onde é professor na graduação, na pós-graduação e na especialização em Arte e Filosofia. É autor dos livros *O ensaio como narrativa* (Oca, 2021 - Portugal); *A pandemia e o exílio do mundo* (Bazar do Tempo, 2020); *Tropicália* (Cobogó, 2018); *A palavra modernista: vanguarda e manifesto* (Casa da Palavra, 2014); e *Estio do tempo: Romantismo e estética moderna* (Zahar, 2011). Coautor, roteirista e curador da série de TV *Alegorias do Brasil*, junto com o diretor Murilo Salles (Canal Curta!).

**RACHEL PIRES** é mestranda em Filosofia e Questão Ambiental pela PUC-Rio, onde pesquisa os efeitos da composição entre as artes e as ciências sobre os circuitos de denegação climática. Ela desenvolve, desde o início da pandemia, um trabalho artístico independente – os *Cadernos Visuais* – por meio de colagens analógicas e afetos imagéticos. Cola para não calar os incômodos e os desconfortos do não-saber, da dúvida, da hesitação e da angústia diante de um mundo em que palavras e imagens parecem (in)suficientes.

**RUY GARDNIER** é jornalista, pesquisador e crítico. Foi editor e idealizador das revistas *Contracampo* e *Camarilha dos Quatro*. Trabalha como coordenador de programação da Cinemateca do MAM. Editou os catálogos das retrospectivas dos cineastas John Ford, Samuel Fuller, Abel Ferrara, Buster Keaton, Rogério Sganzerla, entre outros.

**TAINÁ CAVALIERI** é mestranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio e bacharel em Comunicação Social com habilitação em Cinema pela mesma instituição. Realiza pesquisa documental em acervos brasileiros do período entreguerras, com foco em pensamento social, modernismo e eugenia, trabalhando em torno das noções de raça, identidade e nação. Atua também na produção artística e cultural.

**PATROCÍNIO**

Banco do Brasil

**REALIZAÇÃO**

Centro Cultural Banco do Brasil, Secretaria Especial da Cultura e  
Ministério do Turismo

**Catálogo**

**ORGANIZAÇÃO**

Aïcha Barat, Diogo Cavour, Feiga Fizon e Gabriel Martins da Silva

**COORDENAÇÃO EDITORIAL**

Feiga Fizon

**PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO**

Ana Dias e Anna Letícia Janot | estúdio malabares

**REVISÃO**

Natalia Francis

**IMAGENS**

Brecheret, Zina Aita, Yan de Almeida Prado e Di Cavalcanti

**FONTE DOS FAC-SÍMILES DAS REVISTAS**

Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (BBM - USP)

**IMPRESSÃO**

J. Sholna

**Equipe da mostra ECOS DE 1922 - Modernismo no Cinema Brasileiro**

**COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO**

Diogo Cavour | Lúdica Produções

**PRODUÇÃO EXECUTIVA**

Paula Goulart

**ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO**

Carolina Landeira

#### **CURADORIA**

Aïcha Barat, Diogo Cavour e Feiga Fizon

#### **ASSISTÊNCIA DE CURADORIA**

Gabriel Martins da Silva

#### **IDENTIDADE VISUAL**

Ana Dias | estúdio malabares

#### **OBRA ESCOLHIDA COMO IDENTIDADE VISUAL**

*Ficções coloniais (ou finjam que não estou aqui)*, de Denilson Baniwa – artista, designer, ilustrador e ativista dos direitos indígenas

#### **REVISÃO**

Natalia Francis

#### **ACERVOS DE FILMES**

Arquivo Nacional, Cinemateca do MAM, CTAv - Centro Técnico Audiovisual e MIS SP

#### **MÍDIAS SOCIAIS**

Allan Peterson dos Reis e Katharine Weber

#### **REVISÃO DE CÓPIAS**

Julhia Quadros

#### **VINHETA**

Laura Batitucci

#### **ACESSIBILIDADE**

Joana Peregrino | Conecta Acessibilidade

#### **CLIPPING**

GBR Clipping

#### **SEGURO DE CÓPIAS**

Inaldo Magalhães | Affinité Corretora de Seguros

#### **TRANSPORTE DE CÓPIAS**

Vera Couto | Primor Cargas Aéreas e Rodoviárias

## AGRADECIMENTO ESPECIAL

Hernani Heffner

## AGRADECIMENTOS

Alice Cavour, Aline Leal, Ana Coutinho, Anita Fiszon, Ariane Figueiredo, Cacá Diegues, César Oiticica, Claudia Freitas, Denilson Baniwa, Evângelo Gasos, Ewerton Belico, Fabian Cantieri, Gabriela Gargaglione, Inácio Zatz, Isabel Diegues, Jessica di Chiara, Joana Lima, João Saldanha, José Lúcio Menezes, Julierme Moraes, Leticia Friedrich, Lucia Riff, Lúcia Telles, Luciano Figueiredo, Lúcio Cavour, Marcell Carrasco, Márcio Souza, Marcus Alves, Maria Chiaretti, Marília Rothier Cardoso, Mateus Sanches, Miriam Campos, Natalia de Castro, Paloma Rocha, Paula Barreto, Paulo Antonio Paranaguá, Paulo Roberto Pires, Pedro Duarte, Pedro Henrique Ferreira, Rafaela Campos, Renata Almeida Magalhães, Renata Felinto, Ricardo Dias, Roberto Romero, Rodrigo Séllos, Rudá K. de Andrade, Thiago Ortman, Tito Rosemberg, Yhuri Cruz.

E19

Ecoss de 1922. Modernismo no cinema brasileiro /  
Organizadores: Diogo Cavour; Aicha Barat; Feiga Fiszon; Gabriel Martins da  
Silva. – Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília: CCBB, 2022.

320p. : Il; 15x21cm  
Inclui bibliografia e índice.  
ISBN 978-85-93732-06-5.

Livro-catálogo da mostra de cinema realizada no CCBB São Paulo  
09/02/2022 a 07/03/2022, CCBB Rio de Janeiro 10/03/2022 a 04/04/2022 e  
CCBB Brasília de 19/04/2022 a 08/05/2022.

1. Cinema brasileiro. 2. Modernismo. 3. Indústria cinematográfica. 4. Atuação  
cinematográfica. I. Cavour, Diogo. II. Barat, Aicha. III. Fiszon, Feiga. IV.  
Silva, Gabriel Martins da. V. Título

CDD: 791.43

Este livro foi impresso com papéis certificados FSC produzidos pela  
Cia. Suzano de Papel e Celulose.

---

“A BARBÁRIE DURA SÉCULOS. PARECE  
QUE SEJA ELA O NOSSO ELEMENTO: A  
RAZÃO E O BOM-GÔSTO NÃO FAZEM  
SENÃO PASSAR”

**D'ALEMBERT** - Discurso preliminar da **ENCICLOPÉDIA**

---

## Aviso á Praça

Pantosopho, Pateromnium & Cia., proprietários da Grande Fabrica Internacional de Sonetos, Madrigaes, Balladas e Quadrinhas, communicam que, em virtude do grande movimento de suas officinas nestes ultimos tempos, e, para attender a innumerous pedidos de freguezes, resolveram montar, na cidade de São Paulo, um LABORATORIO DE ANALYSES CHIMICOS GRAMMATICAES além de um moderno GABINETE DE INVESTIGAÇÕES E CAPTURAS LITERARIAS.

Confeccionam-se, com perfeição, mofinas, ver-rimas, diatribes, catilmarias e pamphletos.

Trabalho garantido e sério. Aceitam-se en-commendas para serem executadas em 12 ou 24 horas. Promette-se discreção.

---

## EM TODAS AS LIVRARIAS

### **Paulicéa Desvairada**

por Mario de Andrade

*Brevemente:*

### **Os Condemnados**

romance de Oswaldo de Andrade

**MESSIDOR**, poemas de Guilherme de Almeida, tradução franceza de Serge Milliet, edição "LUMIERE" Anvers, Belgica.

## **NATAGIKA**

ou da

### **Natureza e da Arte**

por Guilherme de Andrade, edição KLAXON

### **A Poesia Modernista**

por Mario de Andrade, edição KLAXON

---

---

## SAIBAM QUANTOS

Certifico a pedido verbal de pessoa interessada que o meu parente Mario de Andrade é o peor crítico do mundo mas o melhor poeta dos Estados Desunidos do Brasil. De que dou esperança.

JOÃO MIRAMAR

Assinatura anual

da

REVISTA DE ANTROPOFAGIA

custa

RS. 5\$000

Pedidos acompanhados de vale postal

para

Caixa do Correio n. 1269

SÃO PAULO



FUNDAÇÃO DE CULTURA

Produção



LÚDICA

Apoio institucional



Realização

SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA

MINISTÉRIO DO TURISMO



ISBN: 978-85-93732-06-5



9 788593 732065