

DESCOBERTAS
DO BRASIL

Angélica Madeira
e Mariza Veloso
organizadoras

EDITORA



UnB

ENIGMA BRASIL

Este livro multidisciplinar compõe-se de diversos olhares curiosos e perspicazes de autores contemporâneos sobre os variados países-Brasil, imaginados por artistas e intelectuais ao longo do tempo, do período colonial à contemporaneidade. São onze ensaios – escritos por sociólogos, teóricos e estudiosos da literatura, antropólogos, lingüistas, críticos de arte, diplomatas, historiadores e artistas, alguns renomados, todos muito lúcidos e bem informados – a respeito de movimentos culturais e autores que pensaram, pintaram, romancearam, cantaram, filmaram o Brasil, dos pós-modernos ao Marquês de Lavradio, do Cinema Novo aos iluministas, dos românticos aos modernistas, de Euclides da Cunha a Guimarães Rosa, de Humberto Mauro a Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha.

Dessa polifonia emergem tradições culturais muito distintas entre si, tanto dos autores dos ensaios quanto dos artistas, intelectuais e textos analisados. As visões se interpenetram, se contradizem e se influenciam mutuamente, trazendo para o centro do livro questões cruciais, rela-



DESCOBERTAS
DO BRASIL



FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Reitor
Lauro Morhy

Vice-Reitor
Timothy Martin Mulholland

EDITORA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Diretor
Alexandre Lima

CONSELHO EDITORIAL

Presidente
Elizabeth Cancelli

Estevão Chaves de Rezende Martins, Henryk Siewierski,
Moema Malheiros Pontes, Reinhardt Adolfo Fuck,
Sérgio Paulo Rouanet, Sylvia Ficher



DESCOBERTAS DO BRASIL

Angélica Madeira e Mariza Veloso
organizadoras

EDITORA

UnB

Copyright © 2001 by Angélica Madeira e Mariza Veloso (organizadoras)

Impresso no Brasil

Direitos exclusivos para esta edição:

EDITORA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

SCS Q. 02 Bloco C Nº 78 Ed. OK 2ª andar

70300-500 Brasília DF

Fax: (0__61) 225-5611

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta publicação poderá ser armazenada ou reproduzida por qualquer meio sem a autorização por escrito da Editora.

Equipe editorial

Wilma Gonçalves Rosas Saltarelli *preparação de originais*

Gilvam Joaquim Cosmo, Wilma Gonçalves Rosas Saltarelli, Clarissa Falcão de Sant'Anna, Sonja Cavalcanti e Yana Palankof *revisão*

Sabrina Lopes *projeto gráfico e capa*

Elmano Rodrigues Pinheiro *produção gráfica*

Screen CTP e Fitolitos Digitais *fotolitos*

Editora e Gráfica Itamarati *impressão e acabamento*

Ilustração da capa: sobre a imagem "Descrição de todo o marítimo da terra de Santa Cruz, chamado vulgarmente o Brasil", de João Teixeira Albernaz, 1640. Arquivo do Ministério das Finanças, Lisboa.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de Brasília

Descobertas do Brasil / Angélica Madeira e Mariza Veloso (organizadoras)
Brasília: Editora Universidade de Brasília. 2001.
340 p.

ISBN: 85-230-0606-0

1. História do Brasil. 2. Cultura Brasileira. I. Madeira, Angélica.
II. Veloso, Mariza.

CDU 981

AGRADECIMENTOS

Um trabalho deste porte e desta natureza não poderia ser realizado sem o esforço e a colaboração de pessoas e instituições que o tornaram viável e concreto.

Agradecemos ao Embaixador Lauro Moreira, Presidente da 1ª Comissão para as Comemorações do V Centenário da Descoberta do Brasil, por seu empenho primordial em construir uma base para a reflexão crítica e multidisciplinar sobre a Cultura Brasileira.

Ao Secretário Tarcísio Costa, Secretário Executivo da mesma Comissão, interlocutor intelectual e entusiasta das idéias que orientaram este projeto.

A Maria Lucia Verdi, Assessora Especial da Comissão, que, em momentos de dificuldades e incertezas sobre a continuidade deste projeto, assumiu, de forma decisiva, a coordenação dos trabalhos.

Gostaríamos de agradecer ainda a todos aqueles que participaram da execução, desde seu início até sua concretização em forma deste livro.

Nosso reconhecimento a todos os colegas que aceitaram participar desta coletânea, com suas idéias originais, resultado de pesquisas extensas e exaustivas, mesmo tendo sido mudadas a natureza e as condições iniciais.

As organizadoras

SUMÁRIO

Apresentação	9
Brasil-Colônia: Deslocamento e Hibridismo	
Molduras para o Período Colonial Brasileiro: uma agenda de pesquisa Angélica Madeira e Mariza Veloso	23
No Brasil Colonial, "um é o outro": etnocentrismo e relativismo no olhar do Marquês de Lavradio Mary Del Priore	53
Combates da razão: luzes e pombalismo entre os mineiros Fábio Lucas	77
O Brasil Moderno: Literatura e Sociedade	
Oralidade, romance e pedagogia de leitura no romantismo brasileiro Marisa Lajolo	89
Os sertões entre dois centenários Roberto Ventura	109
Caio Prado: modernista, contemporâneo Mariza Veloso e Angélica Madeira	125
A redescoberta do Brasil nos anos 1950: entre o projeto político e o rigor acadêmico Lúcia Lippi Oliveira	139

Ensaio

grandesertão.br ou: A invenção do Brasil Willi Bolle	165
---	-----

Arte e Cultura

A sonoridade brasileira Luiz Tatit	239
---------------------------------------	-----

O Brasil traduzido no cinema Flávio Goldman	273
--	-----

A construção da identidade nacional na arte dos anos 1960 e 1970 Murilo Fernandes Gabrielli	293
---	-----

Sobre os autores	325
------------------	-----

Créditos das imagens	327
----------------------	-----

ARTE E CULTURA

A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL NA ARTE DOS ANOS 1960 E 1970

Murilo Fernandes Gabrielli

INTRODUÇÃO

A busca de construção da identidade nacional é uma constante ao longo da história da cultura brasileira. Quer nas artes, quer nas ciências humanas, quer na ideologia política. A questão é complexa e abarca vários aspectos: a criação de um mito fundador da nação; a identificação e a valorização de singularidades que distingam a cultura e a civilização brasileiras; o relacionamento com elementos estrangeiros e o modo como se dá (ou não) sua apropriação. São duas as conseqüências, ou melhor, os objetivos, desse exercício de construção: 1) posicionar cultura e civilização brasileiras em face do que lhes é estrangeiro; portanto, separando (quicá hierarquizando) as esferas do nacional e do importado; 2) e estabelecer um projeto nacional, ou seja, indicar qual o modelo de país que se pretende fazer ao enfatizar um ou outro conjunto de elementos em sua formação. Por esse processo passaram todos os Estados nacionais. No Brasil, porém, uma série de fatores concorre para que ele seja particularmente complicado: a) a origem colonial do país; b) a existência de várias culturas e etnias distintas no país, durante sua formação; c) o fato de, no Brasil, a construção do Estado preceder à da nação; d) a convivência, no país de idéias e instituições de tempos e origens diversas; e) a definição, em geral pacífica, tanto do país como do território e do sistema político, levando à não-necessidade de mobilização da população em torno de ideais.

Embora normalmente sejam fornecidas pelas ciências humanas as explicações para esse processo, é de se esperar que a análise da arte e da crítica de arte produzidas em um determinado período forneça um panorama do país e da sociedade tão ou mais complexo do que aquele vislumbrado pelas ciências. Neste artigo, focar-se-á a produção artística e crítica dos anos 1960 e 1970, para entender a formação, ou talvez uma forma de percepção, da identidade nacional brasileira no período.

A eleição do período compreendido pelas décadas de 1960 e 1970 se deve a alguns motivos. A produção de arte e cultura no Brasil contemporâneo e a autopercepção que têm os brasileiros, ainda hoje, estão profundamente

marcadas pela produção daquele período. As questões expostas por essa produção, como o embate entre o popular e o elitista, entre o nacional e o estrangeiro, são ainda candentes. No período ocorre, no campo das artes, e talvez em alguns setores da sociedade e da economia, a transição do moderno para o pós-moderno. O surgimento do moderno no Brasil pode ser determinado entre a Semana de Arte de 1922 e a Revolução de 1930, prosseguindo, com percalços, até o final da década de 1950. Chegam os anos 1960, e com eles o princípio do esgotamento do modelo de desenvolvimento econômico adotado, o de industrialização por substituição de importações, as demandas crescentes por reformas sociais oriundas da mobilização da sociedade civil, o Golpe Militar de 1964, a sedimentação da cultura de massa no país via Televisão (que abre as portas para a integração nacional e para o contato com a cultura mundial), o incremento do intercâmbio com a produção cultural de ponta de outros países, como, por exemplo, por meio das Bienais de Arte de São Paulo. O vanguardismo moderno parece não dar mais conta de uma sociedade cuja dinâmica se torna mais complexa. Claro está que esse não é um processo uniforme. Como em vários outros lugares, moderno e pós-moderno vão coexistir, sendo difícil traçar fronteira clara entre os dois. Além disso, como bem aponta o geógrafo Milton Santos, o espaço é uma acumulação desigual de tempos; no Brasil, conviverá, até os dias de hoje, uma elite pós-moderna com setores e regiões onde imperam modos de produção arcaicos.

Finalmente, e principalmente, no correr das décadas de 1960 e 1970, ocorre mudança radical na percepção que a intelectualidade brasileira tem sobre si e sobre o país. Se até então imperavam grandes obras explicativas e prescritivas (nas quais era dominante um olhar de cima para baixo dispensado pelo intelectual ao povo), o produtor de cultura vai deixando, aos poucos, o Olimpo onde se instalara para, num primeiro momento, o da arte engajada, colocar-se ao lado do povo como porta-voz de suas reivindicações mesmo que de forma ainda um tanto prescritiva, na qual a arte, apropriando-se de elementos da cultura popular, era vista como instrumento de transformação social. Num segundo estágio, em um movimento pós-vanguardista, chamado aqui, de maneira geral, de *tropicalista*, tenta entender arte e cultura populares, entrelaçando-as de maneira radical, gerando um produto híbrido de erudito e popular que rompe com a hierarquia entre esses dois conceitos. Em suma, passa-se, então, de um período em que a identidade nacional era vista como algo a ser construído, para de uma determinada maneira construir também o país, para outro, em que a identidade nacional é um dado, bastando à elite (intelectual, econômica, dirigente) reconhecê-la e aceitá-la. Não há um país a conceber e explicar, mas a ver e entender. Com isso, não se quer dizer, porém, que o elitismo deixe de

ser uma característica intrínseca da produção cultural de ponta no Brasil. Tal seria impossível em um país com a desigualdade social, cultural e econômica que possui. Esse elitismo, no período, entretanto, será progressivamente amainado; parte da elite tentará, conscientemente, trabalhar para diminuir esse abismo.

Para encerrar esta apresentação do capítulo, listam-se, a seguir, algumas das características do moderno e do pós-moderno, que virão a balizar conceitualmente o restante do trabalho.¹

O Modernismo tem suas origens no Neo-realismo e no Romantismo. No transcorrer do século XIX, com as revoluções burguesas, o declínio da Igreja e da aristocracia, o advento da fotografia e do cinema e a Segunda Revolução Industrial, o artista perde as funções sociais que anteriormente possuía – artista sacro, retratista – e passa a assumir novos papéis, de cronista e crítico de seu tempo e sua sociedade e de promotor de integração do homem a seu meio. O artista torna-se consciente de sua posição e função. Não é de se estranhar, portanto, que o modernismo seja marcado por uma miríade de movimentos organizados, com propostas e manifestos. O artista torna-se consciente, principalmente, da necessidade de mudança, de superação, por vezes de destruição, do que veio antes. O Modernismo iguala forma a conteúdo, o que viria a gerar certas vanguardas esteticizantes, preocupadas apenas com a pesquisa formal. Atribui valor simbólico aos objetos. Incorpora a crítica à obra de arte. A subjetividade passa a ser a mola mestra do processo criativo. Portanto, a relação ética artista–obra–público se torna critério fundamental na atribuição de valor à arte. O progresso e a tecnologia são fetichizados pelo Modernismo, como, por exemplo, nas odes de Álvaro de Campos, no Futurismo italiano, nas telas de Fernand Lèger, mas, paradoxalmente, ocorre a valorização de inconsciente e de símbolos ancestrais, primitivos.

O pós-moderno segue-se ao moderno e surge da necessidade perene de superação. Em lugar de vanguardas organizadas, há pós-vanguardas, sem manifestos. Há uma atomização do processo. A própria forma é posta em xeque, pesquisam-se novos materiais, dessubstancializa-se a obra, destrói-se o suporte. A superação não é mais necessária, a pesquisa de materiais e meios convive com formas clássicas de expressão. Novo, velho e futuro são incorporados à obra, sem escala de valores. Os objetos, em si, podem se converter em obra de arte. A arte, para além da crítica, torna-se autocrítica, metalingüística. A vida intromete-se na arte, que se intromete na vida. Vida e arte são niveladas. A ética torna-se, praticamente, o único critério de valoração da obra. Os dejetos do progresso são incorporados à obra. Há o reconhecimento e a fetichização do mercado. A subjetividade é substituída por um sentimento de coletividade. A noção de um inconsciente coletivo impõe-se. Busca-se o símbolo no banal, no cotidiano.

A DÉCADA DE 1950: APOGEU E QUEDA DO MODERNISMO

Com os anos 1950, principalmente com o governo JK, o modelo de industrialização desenvolvimentista, por substituição de importações, conhece seu apogeu e começa a engendrar seu fim, como aponta a economista Maria da Conceição Tavares. Encerra-se o ciclo que começara com a Revolução de 1930. Assim também nas artes: o movimento modernista surgido na Semana de Arte de 1922 conhece, na segunda metade da década de 1950, suas últimas vanguardas, impulsionadas pela primeira Bienal de Arte de São Paulo, em 1951.

Mais um paralelo pode ser traçado entre economia e arte: nos dois campos é São Paulo o principal cenário do Modernismo. Foi esse estado o principal beneficiário dos investimentos destinados à industrialização. Foi também nele que surgiram o movimento de 1922 e algumas das vanguardas importantes dos anos 1950.

A industrialização gera uma nova elite burguesa, que viria a substituir parte da aristocracia rural no centro de poder do país. Além disso, os filhos dessa nova elite e da classe média, também criada pela nova dinâmica econômica do país, viriam a constituir a nova classe de intelectuais e artistas. Não é de se estranhar, então, que a produção artística do período abraçasse vários elementos da ideologia burguesa dominante.

A arte desse período preconiza o progresso, a superação e a modernização do país. Embora se admita a intromissão de alguns elementos estrangeiros, impera o nacionalismo, a exemplo da economia, na qual o investimento estrangeiro é controlado pelo Estado. Há, é claro, uma vasta produção cultural popular. São exemplos dela a música, veiculada por rádios e por uma vicejante indústria fonográfica, o teatro de variedades, as chanchadas cinematográficas da Atlântida. São produtos, porém, consumidos nos estratos baixo e médio da sociedade, normalmente desprezados como subcultura pela elite, tanto intelectual como econômica. Só em momentos muito específicos, como durante o Carnaval, os membros da elite se permitem aproximar-se e reconhecer-se nesse gênero artístico. A crítica social começa a ser mais evidente na produção artística, no teatro de Jorge de Andrade, nas obras pré-Cinema Novo de Nelson Pereira dos Santos, na poesia de João Cabral de Melo Neto ou na pintura de Cândido Portinari, produto dos conflitos de classe que o capitalismo vai sedimentando na sociedade brasileira. O conflito ainda não é tão evidente como o será na arte engajada da década seguinte e como já o é na maioria das obras de ciências humanas.

Os pintores que passam a produzir no pós-guerra também incorporam a crítica social em seus trabalhos. Se inovam no tema, porém, essa geração

de Djanira e Milton Dacosta não rompe esteticamente com os mestres do modernismo brasileiro. A Bienal de 1951 rompe o relativo isolamento em que se encontrava a arte brasileira e apresenta ao público local as últimas vanguardas, os últimos suspiros do modernismo: o abstracionismo alemão e suíço, o desenho industrial, o expressionismo abstrato, a *action painting* de Jackson Pollock e, finalmente, o "tachismo". Surge, quase que imediatamente, como que a compensar os anos de atraso, o movimento concretista brasileiro, que teve seu primeiro salão em 1957, no Rio. Entre os principais nomes desse movimento é possível destacar Valdemar Cordeiro, Ivan Serpa, Franz Weissman, Amílcar de Castro, Willys de Castro, Hermelindo Fiaminghi, Lígia Pape, Lígia Clark e Hélio Oiticica, estes últimos artífices, posteriormente, do Neoconcretismo, a ser estudado a seguir. O movimento preconiza um abstracionismo rigoroso, geométrico, quase matemático, de intensa pesquisa formal.

O movimento, mais que tudo, casa perfeitamente com a ideologia burguesa então dominante, anteriormente descrita. Pratica-se uma arte decalcada da realidade social brasileira e da produção popular, considerada indesejável e de baixa qualidade. Uma arte em consonância com a que era gerada nos Estados Unidos e na Europa. Uma arte asséptica e precisa, que parece retratar um mundo de ordem, construído pelo progresso econômico e tecnológico. Em suma, uma arte adequada a um país que tenta internalizar processos produtivos semelhantes aos do Primeiro Mundo e que se vê na rota certa do progresso.

Não apenas no nome, guarda uma grande semelhança o Concretismo nas artes plásticas com a poesia concreta paulista dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Essa também abraça o ideal do progresso da universalidade. A palavra, matéria-prima da poesia, é utilizada tendo em vista seu aspecto não-verbal. A forma da palavra, do poema e da página passa a ser veículo fundamental de transmissão de idéias. O projeto dos concretistas, ativos a partir da década de 1950, mas que também terão grande atuação durante as décadas seguintes, entretanto, não se esgota na produção de poemas. Críticos de literatura incumbem-se de uma missão educadora e civilizadora. Essa atividade se complementa com a atuação como tradutores ou recriadores, segundo as palavras de Haroldo de Campos. Sua obra também se articula com o desenvolvimentismo da elite. Como gosta de afirmar Décio Pignatari, seu movimento só poderia ter surgido no pólo econômico dinâmico que era São Paulo. O produto do movimento é também ele decalcado da realidade brasileira, não disfarça o desprezo pela produção popular e pelo regionalismo. Curiosamente, a poética elitista dos concretistas inspiraria autores pós-modernos da década seguinte, profundamente atraídos também pela arte popular, como os letristas da Tropicália, ou o poeta paranaense Paulo Leminski.

Quando se fala de cinema, as fronteiras entre o clássico, o moderno e o pós-moderno são mais fluidas e difíceis de ser traçadas. Trata-se de uma arte nova, que definia sua linguagem em um momento em que as outras artes já questionavam suas linguagens tradicionais. *Grosso modo*, pode-se definir o classicismo no cinema tradicional norte-americano, no qual foi, majoritariamente, concebido o estilo narrativo mais difundido do cinema. O moderno poderia ser encontrado no Neo-realismo italiano das décadas de 1940 e 1950. E o pós-moderno teria suas origens nas novas cinematografias dos anos 1960.

No Brasil, até a década de 1950, o cinema era incipiente, além de ser visto como arte menor. Houvera, ao longo da história, alguns autores isolados que haviam logrado produzir uma obra consistente e malogradas tentativas de estabelecer estúdios de cinema. A primeira história de sucesso aconteceria nos anos 1940, com o surgimento, no Rio, da Atlântida. Especializada em chanchadas, cujo carro-chefe eram músicas, cantores e comediantes de forte apelo popular, não possuía uma estética definida e era vista com desprezo pela elite intelectual.

Em meados dos anos 1950, seria criada a Companhia de Cinema Vera Cruz, tentativa patrocinada pela burguesia paulistana – que já financiara a criação da Universidade de São Paulo, do Museu de Arte de São Paulo, do Teatro Brasileiro de Comédia e das Bienais – de produzir cinema de alta qualidade no Brasil. Assim como nas outras iniciativas dos empresários do Estado, desejava-se que o Brasil tivesse arte e cultura comparáveis, e próximas, às dos Estados Unidos e da Europa. Entre os sócios da companhia estavam Franco Zampari, Francisco Matarazzo Sobrinho e uma série de outros empresários paulistanos.

Objetivava-se a constituição de uma Hollywood, ou ao menos de uma Cinecittà paulistana. Para tanto, foram importados não apenas equipamentos cinematográficos, mas uma equipe de técnicos e diretores estrangeiros, principalmente italianos, como Adolfo Celi, Luciano Salce e Ruggero Jaccobi. Repatriou-se, ainda, o mítico diretor Alberto Cavalcanti, que, havia três décadas, fazia cinema na Europa. Por um lado, tentava-se importar “tecnologia estrangeira”; por outro, valorizava-se também o artista nacional, desde que tivesse obtido este antes a chancela internacional. Foi convocada, ainda, para o empreendimento, uma série de atores e diretores consagrados no teatro, notadamente do TBC. Estão associados, ainda, à Vera Cruz nomes como os de Anselmo Duarte, Alberto Rushel, Lima Barreto.

O projeto Vera Cruz teve fôlego curto: criado em 1954, data do quarto centenário da cidade de São Paulo, durou até 1958. Se gerou alguns bons filmes, como o premiado “O Cangaceiro” de Lima Barreto, o resultado em

geral foram obras pesadas, psicologizantes, extremamente acadêmicas e de pouco apelo no mercado consumidor. Se renegava a Vera Cruz a cultura popular, também era ela renegada pelo público. A questão social era geralmente colocada em último plano, mesmo em filmes que ensejassem esse tipo de abordagem, como "Caiçara", no qual a história de amor sempre está em primeiro plano. Ironicamente, foi utilizado como modelo pela Vera Cruz um sistema de estúdios e estrelas norte-americano, que tinha sua contraparte européia no "cinema de qualidade" francês, que já entrava em crise, que seria mais evidente ainda na década seguinte e que seria renovado, e salvo, finalmente, pelas idéias das vanguardas modernas e pós-modernas que começavam a surgir. Na sua tentativa de falar para o Brasil e para o mundo, os dirigentes da companhia compravam um modelo datado. Não conversavam nem com a cultura brasileira nem com o que de mais importante e criativo havia na produção internacional. Porém, além de um punhado de bons filmes, a experiência da Vera Cruz teve dois aspectos positivos, como bem aponta Maria Rita Galvão (1981) em *Burguesia e cinema: o Caso Vera Cruz*. Pela primeira vez reconhecia-se o cinema como uma manifestação cultural relevante e tentava-se implantar, ainda que de maneira equivocada, uma indústria cinematográfica no Brasil, importando-se a lógica de produção da economia. Em outras palavras, reconheciam-se o caráter dual obra de arte/objeto de consumo de um filme e a importância do cinema na construção de um imaginário nacional. Em um primeiro momento, os filmes retratavam o país com boa dose de otimismo. Nas últimas produções, com a crise na companhia e com os primeiros sinais de desgaste do modelo econômico nacional, sobrevêm histórias de fracasso e menções à morte nos roteiros.

Como já mencionado, outra das iniciativas da burguesia paulistana foi a criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Também para nele trabalhar foram importados diretores estrangeiros, como o caso de Adolfo Celi, que depois fundaria com Paulo Autran e Tônia Carreiro sua própria companhia, Flaminio Bollini, Alberto Daversa e Gianni Ratto. Experiência mais bem-sucedida que a da Vera Cruz, neste caso de criação de uma companhia estável de repertório, o TBC trazia ao público paulistano peças de teatro clássico e contemporâneo, como de Eugene O'Neill e Alfred Jarry. Cumpriu sua função de apresentar ao público paulista o melhor da produção mundial, com técnicos e diretores de padrão internacional. Pouco espaço deu, porém, principalmente em seu início, para o teatro brasileiro, e nenhum para o teatro popular.

E havia já produção nacional de boa qualidade. Basta lembrar que duas peças baseadas em autores modernistas – "O Rei da Vela", de Oswald de Andrade, e "Macunaíma", de Mário de Andrade – dariam o tom da reno-

vação do teatro brasileiro nas décadas seguintes. Além disso, estavam muito ativos talvez os dois principais dramaturgos brasileiros do século: Nelson Rodrigues e Jorge de Andrade. O primeiro, que merecera na década de 1940 uma revolucionária montagem de "Vestido de Noiva" dirigida pelo polonês Ziembinski, fazia a crônica do subúrbio carioca. Além da crítica de costumes, seu teatro claramente incorporava elementos populares, causando escândalo ao falar de sexo, incesto, traição e crime. Jorge de Andrade foi, principalmente, um narrador da decadência da antiga burguesia do café. A crítica social ficava evidente em seus textos, como, por exemplo, em "Vereda da Salvação", peça sobre um movimento de fanáticos religiosos no interior de Minas Gerais.

Concomitantemente à efervescência cultural em São Paulo promovida pela burguesia, nascia, no início da década de 1940, um grupo de críticos que seria extremamente influente nos anos seguintes. Conhecido por geração *Clima*, incluía, entre outros, Antonio Candido, Paulo Emilio Sales Gomes, Gilda Mello e Souza e Décio de Almeida Prado. Criados em um ambiente em que o Modernismo era a estética dominante, foram seus principais divulgadores. Antonio Candido, criador de uma periodização da literatura brasileira até hoje utilizada, foi o maior teórico do Modernismo na literatura. Para este artigo é de fundamental importância o nome de Paulo Emilio Sales Gomes, que, embora formado no modernismo e na cultura erudita, seria um dos principais ativistas do cinema nacional nos anos 1960 e 1970.

Esta primeira parte traça um panorama da arte brasileira na última fase do modernismo, para que se entenda a revolução que aconteceria nos anos que se seguiriam. Essa análise não estaria completa se não fosse estudada a Bossa Nova – fazendo-se a ressalva de que, assim como no cinema, no caso da música popular, parece um tanto difícil a utilização de categorias como tradicional, moderno e pós-moderno.

A música representa um fenômeno único na cultura brasileira. Mesmo sem grandes projetos estatais ou a ajuda de mecenas do ramo empresarial, conseguiu estabelecer-se, utilizando o rádio como meio de divulgação e sustentando um rentável mercado fonográfico. Os artistas da música popular eram não raro egressos dos estratos mais baixos da população. Até os anos 1950, porém, esse produto cultural era visto com certa desconfiança pelas elites. Estas eram majoritariamente consumidoras da música erudita, de jazz – nas *boîtes* que se instalavam no Rio e em São Paulo –, de bolero e do *rock'n'roll*, introduzido no Brasil pelo filme "Sementes da Violência". Foi com o surgimento da Bossa Nova que esse panorama seria alterado.

Utilizando a matéria-prima do samba, a Bossa Nova introduziria novos elementos rítmicos e harmônicos em suas composições, influenciados pela música

contemporânea e pelo *jazz*. Ao lado dos compositores Tom Jobim, Carlos Lira e Roberto Menescal, destaca-se o nome do cantor e violonista baiano João Gilberto na criação do novo estilo musical. Sua batida inovadora de violão crava no ouvinte uma sensação de bitonalidade e de estranhamento.

Várias interpretações existem para o fenômeno da Bossa Nova, que introduziu a música brasileira no cenário internacional e nos aparelhos de som da intelectualidade nacional. Os entusiastas do movimento, como o jornalista Ruy Castro, classificam-na como o ápice da produção de música popular brasileira. Os tropicalistas – como será visto na próxima seção – consideram-na como pertencente a uma mesma linha evolutiva da música no Brasil, que iria dos ritmos africanos, passaria pelo samba e desembocaria na música engajada e na Tropicália.

O movimento tem, porém, opositores ferrenhos. O mais conhecido talvez seja o crítico musical e historiador José Ramos Tinhorão. Sua crítica, de viés marxista, e que guarda semelhanças com a teoria da dependência, embora mais radical, e com pontos de difícil aceitação, apresenta alguns *insights* importantes para a fruição do movimento e o estudo de sua aceitação pelas elites brasileiras.

Segundo Tinhorão, a Bossa Nova surge dentro do mesmo processo de industrialização por substituição de importações que dominava o país. A elite adquirira hábitos de consumo próximos aos do Primeiro Mundo, e essa preferência parecia estender-se à cultura. Em lugar de cerveja e samba que sorviam o povo, *whisky* e *jazz* nos clubes de Copacabana – o bairro, aliás, para Tinhorão começava a ser colonizado pela burguesia emergente, que deixava os bairros tradicionais do Rio. Nada mais natural, portanto, que se fizesse com a música o mesmo que era feito com automóveis e eletrodomésticos: que fosse produzido no Brasil um sucedâneo de menor qualidade do produto importado. Ou seja, em lugar do mau *jazz* executado pelos conjuntos nacionais, um *jazz* à brasileira, a Bossa Nova. No período, o Brasil, para se inserir na divisão internacional do trabalho, abriu mão da possibilidade de desenvolvimento autônomo de tecnologia. Para Tinhorão, acontecia na música o mesmo, com o país “desistindo” da estrutura já montada para a produção e divulgação da cultura popular. A tentativa de agradar às elites estaria expressa, por exemplo, na utilização de letras do poeta Vinicius de Moraes, que lhes conferia um toque a mais de sofisticação e intelectualidade.

O estabelecimento de uma linha de classe na música popular, baseada na coincidência de só uma minoria de jovens brancos das camadas médias a alcançar o nível cultural necessário à incorporação dos signos altamente sofisticados da Bossa Nova, valeu por uma clara divisão entre os ritmos e canções cultivadas pelas camadas mais baixas, e a música produzida para gente bem,

escreve Tinhorão (1998) em sua *História social da música popular brasileira*. Ainda segundo o autor, a distância física que se estabeleceu entre o morro e os novos bairros praianos do Rio contribuiu para encerrar de vez as possibilidades de intercâmbio cultural entre as classes. Desprovida do ritmo e da harmonia característicos do samba, a Bossa Nova teria perdido os últimos elementos originais, de raiz, da música brasileira.

Se fornece alguns importantes instrumentos de análise, a crítica de Tinhorão parece exagerada. Minimiza a influência externa que já sofrera antes a música brasileira – via tango e polkas, nas composições de Ernesto Nazaré, por exemplo – e o espaço que os bossanovistas e seus sucessores criaram no mercado brasileiro para compositores populares, como Cartola ou Zé Ketti. É inegável, porém, que a tese do crítico fala com muita propriedade da postura elitista da burguesia brasileira, que só pode se sentir integrada em uma manifestação cultural que estivesse claramente em sintonia com a produção dos países ricos. A elite parecia enxergar no novo ritmo uma domesticação da música produzida pelas camadas mais baixas, na qual ela não se enxergava.

AS DÉCADAS DE 1960 E 1970: DO MODERNO AO PÓS-MODERNO

Para facilitar o desenvolvimento do tema, esta parte será dividida em várias seções, cada uma dedicada a um campo das artes. Nesta introdução, serão expostas algumas das características comuns a esses diversos movimentos artísticos, além de uma pequena contextualização histórica.

Com o final do governo JK, o Brasil parece despertar de um sonho de desenvolvimento e de inserção no Primeiro Mundo. A década de 1960 é iniciada sob o signo da instabilidade, quer econômica – os primeiros anos da década são de desaceleração no nível de atividade – quer política – eleição e renúncia de Jânio Quadros, governo João Goulart e Golpe Militar. O sentimento de insatisfação torna-se evidente nos vários setores da sociedade. Por um lado, a crise dá espaço para que se manifestem as tensões sociais criadas pelo modelo de desenvolvimento brasileiro. Os pedidos por reformas sociais (agrária, por exemplo) e políticas encontram guarida no governo de João Goulart. Por outro lado, as elites e parte da classe média, assustadas com o avanço de movimentos reformistas e apossadas, elas também, pela instabilidade econômica, mobilizam-se e tornam-se ainda mais conservadoras.

Esse confronto cria pelo menos uma identidade entre os pólos: o recrudescimento do nacionalismo. Enquanto a esquerda gritava contra a inserção do Brasil na divisão internacional do trabalho à custa do sacrifício

da camada mais baixa da sociedade, a direita insurge-se contra a importação de valores e idéias estrangeiras que poderiam ameaçar o *status quo* de uma estrutura social da qual ela era a maior beneficiária.

Não é de se estranhar, então, que a arte produzida no período – mesmo aquela que possuía um íntimo contato com o que se fazia no exterior, como a Bossa Nova – se revestisse de um caráter nacionalista, afirmando a singularidade do brasileiro. Esse fenômeno é mais evidente quando se fala da arte engajada. Por ora, basta dizer que, rapidamente, os setores mais à esquerda passam rapidamente do conceito de uma arte nacionalista para o de arte como instrumento de transformação social.

Quando do Golpe Militar de 1964, foram exatamente os intelectuais vinculados a essa linha nacional-revolucionária os primeiros a ser perseguidos. Sua oposição à ditadura de direita que se instalava era explícita e precisava ser combatida a qualquer custo pelos militares. Com o correr dos anos 1960, essa percepção por parte dos novos dirigentes do país foi sendo alterada. Não que os artistas engajados deixassem de ser objeto de preocupação. Mas junto a eles, no rol dos subversivos, passou a ser incluído qualquer intelectual ou artista que tentasse desenvolver uma linha de pensamento independente. Qualquer ensaio de crítica era visto como indesejável e pernicioso ao sistema. Ironicamente, então, foram mandados para o exílio, no final dos anos 1960, artistas como Gilberto Gil e Caetano Veloso, tidos como alienados e entreguistas por alguns de seus pares mais engajados politicamente, enquanto vários destes últimos continuavam a produzir no Brasil.

Talvez o que houvesse de revolucionário e indesejável na arte dos tropicalistas, e de muitos outros artistas contemporâneos, no campo das artes plásticas ou do teatro, era o seu caráter pós-moderno e a incorporação de elementos da cultura popular em seus trabalhos. A liberação da sensualidade latente do brasileiro, a profunda relação do nacional com o físico são elementos recorrentes em várias das obras do período, principalmente a partir da segunda metade da década de 1960.

Outras características comuns a essas obras: o reconhecimento da existência de um mercado; o apreço pelo popular e pelo *kitsch*; o uso de metáforas para falar da situação política e cultural do país; uma nova tentativa de abertura para a produção cultural estrangeira, sem, porém, tentar produzir no país um sucedâneo, uma imitação subordinada a um padrão internacional.

Antes de se proceder à análise mais detida das diversas artes, deve-se lembrar um outro fenômeno dos anos 1960 com profundas conseqüências para o cinema e para a música: a sedimentação da cultura de massas no Brasil.

Embora o rádio já existisse havia algumas décadas, é apenas com a chegada da televisão que os *mass media* se instalam definitivamente no país. É bem verdade que as primeiras emissoras datam da década de 1950, mas àquela época as programações eram regionais. Havia, por exemplo, uma Tupi de São Paulo e outra no Rio, e eram poucos ainda os lares equipados com aparelhos receptores. Nos anos 1960, com a industrialização, fica mais acessível a televisão. Além disso, começam a ser uniformizadas as programações dos braços regionais das emissoras, que criam programas de apelo nacional, ao menos, nos principais centros urbanos. A integração nacional, que seria quase uma obsessão dos militares durante a ditadura – vide a construção de grandes estradas que cortavam o país em todas direções –, passaria a ser mais eficientemente realizada pela televisão, que disseminava com velocidade espantosa notícias, modas, falares e novos usos e costumes, e seria a responsável por forjar os primeiros *pop stars* nacionais.

1. A ARTE ENGAJADA

O que se entende aqui por arte engajada? A rigor, qualquer obra em que a arte seja vista, mais do que como expressão da cultura de um povo, como instrumento de transformação da mesma sociedade que a engendrou. É claro que em um momento como o princípio dos anos 1960 no Brasil, em que existe grande insatisfação política ao lado de uma crescente propagação de idéias transformadoras de cunho marxista, seria inescapável a existência de uma produção cultural com esse viés.

Houve engajamento na literatura, na música, no cinema e no teatro. Essas obras serão comentadas nas seções seguintes. Aqui se busca identificar a ideologia por trás desse gênero de arte e seus objetivos. A arte engajada vale-se da matéria-prima da arte popular para criar trabalhos que impulsionem a revolução social. A obra de arte deve, portanto, pela exposição da falta de justiça existente no sistema capitalista, em especial no Brasil, despertar no trabalhador, nos membros das camadas mais baixas da sociedade, a consciência sobre sua situação de explorado. Ao despertar da consciência se segue a pregação: a própria obra deve apresentar a solução para essa condição injusta. Obviamente, esse esquema, apesar da ideologia igualitária que lhe dá fundo, esconde uma proposta em si bastante elitista: o artista, como o cientista social forjado à imagem e semelhança do conceito de intelectual orgânico de Gramsci, é o indivíduo dotado da *virtù* necessária para identificar as contradições da sociedade em que vive e em preconizar a linha de ação adequada

para a implantação de uma sociedade mais justa, também por ele idealizada. Esse elitismo, porém, apresenta uma clara evolução em relação às gerações precedentes: se o olhar do artista ainda é de cima para baixo, ao menos agora ele tenta posicionar-se ao lado do povo, por ele lutando e dele incorporando formas de expressão cultural. Mais além, como se verá nas seções seguintes, essa arte acabará por abrir espaço para a geração seguinte, pós-moderna, ainda mais identificada com a arte popular.

Com os anos 1960, ganha expressão política a União Nacional dos Estudantes (UNE). Seus líderes pregavam a união entre estudantes, proletários e trabalhadores rurais com vistas à transformação da sociedade. Na verdade, essa aliança estará presente no imaginário da esquerda brasileira por vários anos ainda, sendo uma das bases, por exemplo, da constituição do Partido dos Trabalhadores.

Foi no seio da UNE que nasceram os Centros Populares de Cultura (CPCs). Os CPCs levavam às favelas e aos morros poemas, músicas e trovas que falavam das injustiças econômicas e sociais do Brasil. Apesar de serem em sua maioria por demais óbvias e primárias, havia obras esteticamente mais elaboradas, a cargo, por exemplo, de Moacyr Félix e Paulo Mendes Campos. Eram várias as formas de divulgação: alunos munidos de violão que interpretavam as canções *in loco*; pequenos *sketches* de teatro, bastante esquemáticos, tendo sempre um trabalhador por herói e um burguês por vilão, apresentados também nas favelas ou nas sedes do CPC; emulações de literatura de cordel; espetáculos de música popular. O poeta Ferreira Gullar e o futuro dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho são outros dos nomes associados ao CPC no período.

Paralelamente, em Pernambuco, ganhava força o Movimento de Cultura Popular, sob os auspícios de Miguel Arraes e Paulo Freire, que também utilizava a arte como instrumento de transformação e promovia experiências pioneiras em educação.

Se, na verdade, não obteve os resultados esperados – o CPC nunca conseguiu efetivamente “conscientizar” e mobilizar um número suficiente de pessoas –, a arte engajada acabou tendo um efeito colateral importante. O trabalhador pode não ter despertado para sua condição de explorado, mas os estudantes puderam entrar mais intimamente em contato com a arte produzida nas camadas mais baixas da população. Os *shows* de samba promovidos pelo CPC, por exemplo, apresentavam ritmos e melodias pouco conhecidos para aqueles filhos das classes média e alta. Entre outros efeitos, fez renascer o interesse pelo samba tradicional, por outros estilos musicais regionais, como o baião, o xaxado, o frevo ou a embolada, presentes no trabalho de vários dos compositores que apareceriam ao longo da década de 1960 (como Chico

Buarque de Holanda ou Edu Lobo). Como se verá, a arte engajada vicejou, ainda, pela década de 1970, entrando em declínio nos anos 1980, consequência, talvez, da redemocratização do país e da apropriação de parte de seu ideário de reivindicação nas obras de autores não engajados.

2. O TEATRO

O teatro do início dos anos 1960 está intimamente vinculado à arte engajada. Entre as companhias que atuam no período pré-golpe e nos primeiros anos da ditadura cumpre destacar o Teatro de Arena, palco de Augusto Boal, dramaturgo, encenador e teórico do teatro. O já citado Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri também eram ligados à companhia. Já nos anos 1950, o Arena apresentava peças com forte conteúdo social, como "Eles não Usam Black-Tie", de Guarnieri, e "O Pagador de Promessas", de Dias Gomes. Boal vinha desenvolvendo técnicas de direção que misturavam elementos extraídos dos escritos de Bertolt Brecht e da tradição brasileira. Vislumbrava o teatro como um espaço privilegiado para a divulgação de idéias, para a conscientização da população e para a crítica da sociedade brasileira.

Nos anos 1960, então, pouco a pouco, as peças do Arena, que já eram críticas, passam a apresentar um caráter quase doutrinário. Da alegoria política de "Revolução na América do Sul", de autoria do próprio Boal, a "Arena Conta Zumbi", "Arena Conta Tiradentes" e "Castro Alves Pede Passagem", essas três resultantes da parceria Guarnieri-Boal. Mais do que encenações históricas, as obras buscavam figuras míticas em nossa história para a divulgação de noções de liberdade. Além do caráter heróico das personagens, a criação de identificação entre platéia e palco e o canto em uníssono dos atores, representando a união para a luta, tinham efeito catártico em um público sujeito às agruras da ditadura.

Mas, para o tema deste estudo, talvez a mais emblemática das montagens do Arena seja o *show* "Opinião". O espetáculo contava com apenas três atores, a cantora Nara Leão e os compositores populares Zé Ketti e João do Valle, autores da maior parte das canções interpretadas. A estrutura das músicas era emprestada aos ritmos populares do Brasil; as letras falavam de miséria e injustiça social.

Embora não contasse propriamente uma história, "Opinião" tinha uma mensagem bastante clara: a necessidade de união entre o povo (representado por Ketti e Valle) e os intelectuais da Zona Sul (Nara Leão) para denunciar e combater as injustiças do país. Quando Nara Leão ficou doente, foi escolhida

como sua substituta a novata cantora baiana Maria Bethânia. O espetáculo foi um pouco alterado para comportar a mudança de protagonista: saía uma carioca da elite, entrava uma nordestina. Embora viesse de uma família de classe média do Recôncavo Baiano, Bethânia consagrou-se no espetáculo interpretando uma música que falava do sofrimento do sertanejo nordestino: *Carcará*. Mais irônico ainda é que o engajado Arena tivesse sido o responsável pelo lançamento de uma cantora profundamente ligada ao grupo que criaria o movimento tropicalista, alvo de críticas por parte dos artistas com orientação política explícita.

Oduvaldo Vianna Filho continuaria também a produzir textos com viés engajado, mesmo após ter migrado para a televisão. Talvez a sensação de estar trabalhando para o sistema o levasse a ser ainda mais rigoroso no teatro. Sua obra-prima possivelmente será *"Rasga Coração"*, escrita nos anos 1970 e interdita pela censura, na qual Vianna já se afasta do engajamento, narrando a decepção de um militante com o fim da utopia, da possibilidade da revolução.

Não só apenas de engajamento vivia o teatro brasileiro no período. O paraibano Ariano Suassuna tornara-se conhecido no Rio em 1957, quando uma companhia de Recife encenou sua principal peça, o *"Auto da Compadecida"*. Misturando religiosidade, folclore e uma sólida formação em teatro clássico – sofria grande influência de Molière e *La Barca*, por exemplo –, Suassuna fez sucesso até meados da década seguinte, quando suas peças deixaram de ser encenadas no Sul. De certa forma, sua mistura de clássico e popular antecipava o teatro pós-moderno que estava por vir.

O paulistano Plínio Marcos vê suas primeiras peças serem encenadas logo após o Golpe Militar. O autor de *"Barrela"*, *"Dois Perdidos em uma Noite Suja"* e *"Navalha na Carne"* narrava a violência, a depravação e a degradação da vida na Metrópole. Não se pode, porém, considerá-lo um autor engajado. Plínio Marcos não prega uma ética revolucionária ou transformadora; narra, por meio da amoralidade de seus personagens, o cotidiano da vida marginal. Não visa à conscientização, quer chocar. Não tenta explicar, desnuda crua e simplesmente.

Em 1967, o grupo paulistano Oficina monta *"O Rei da Vela"*, peça de Oswald de Andrade que, censurada pelo Estado Novo, permanecera inédita por trinta anos. O Oficina caracterizara-se, até então, por montagens de textos clássicos e modernos. Com *"O Rei da Vela"*, porém, realizou a que talvez possa ser considerada a primeira peça pós-moderna do país. O texto narra a queda de Abelardo I, rei e fabricante de velas, que lucra com os funerais de seus súditos. Monarca absolutista, será substituído por Abelardo II, que tem o apoio de capitalistas norte-americanos. Tão interessado na morte do povo como seu predecessor, mas lançando mão de um discurso modernizante.

A metáfora política é evidente, mas, mesmo assim, a peça recebeu duras críticas de próceres do teatro engajado, como Boal. A obra marca a maturidade de Oswald de Andrade como autor, quer na qualidade do texto, quer na concepção de teatro como espetáculo. O diretor José Celso Martinez Corrêa enriqueceu a obra, agregando, para reforçar a metáfora, técnicas de distanciamento brechtianas (ironicamente uma das matrizes técnicas também do Arena) e grandes doses de sensualidade e deboche, numa mistura que seria apelidada de dionisiaca pelo encenador e que daria o mote de todas as suas montagens nas décadas seguintes. O original, é claro, acabava por ser bastante modificado. Martinez Corrêa se defenderia dizendo que essas alterações teriam sido impostas pela passagem dos anos. Modificar era necessário para se manter fiel ao espírito de Oswald. A combinação de um texto modernista com técnicas teatrais clássicas e modernas e com a sensualidade latente do brasileiro redundou na talvez mais original montagem jamais realizada no país.

No teatro, a oposição que houve entre engajados e não-engajados, de certa forma, foi dirimida no final dos anos 1960, com o espetáculo "Roda Viva". Nele, Martinez Corrêa dirigia texto de Chico Buarque de Holanda. As duas correntes uniam-se no combate à ditadura. Esse mesmo processo de convergência das tendências de oposição vai ser notado na música e, a partir do AI-5, no campo político.

Finalmente, é interessante notar que, se Oswald foi mote da renovação no teatro nos anos 1960, seu companheiro de Modernismo, Mário de Andrade, o foi na década seguinte. A adaptação teatral que o diretor Antunes Filho faria para "Macunaíma" nos anos 1970 seria um novo marco no teatro brasileiro, trazendo um grande rigor técnico à anárquica trajetória do anti-herói do livro.

3. A LITERATURA

A literatura brasileira dos anos 1960 e 1970, embora extremamente prolífica, é muitas vezes tida em menor conta do que aquela praticada no país nas décadas anteriores. O próprio Antonio Candido, em texto de 1972, identificava esse fenômeno, ressaltando, porém, o surgimento de uma crítica literária de alta qualidade (Roberto Schwartz, Wilson Martins, Alfredo Bosi) e o fato de que vários dos mestres das gerações anteriores, como Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto e Cecília Meireles, ainda estivessem ativos, lançando no período algumas de suas principais obras.

É o motivo da sensação de esterilidade criativa em nosso período de estudo deve ser buscado, exatamente, nas gerações anteriores. Além da exube-

rância da produção desses autores, que ofuscava o que viria depois, uma outra razão pode ser apontada. Embora existam vanguardas poéticas modernas surgidas na década de 1950 (os já mencionados concretistas), a verdade é que o pós-modernismo já pode ser identificado na obra de autores ativos desde os anos 1940. Não é pós-moderna a erudição extrema de Guimarães Rosa a serviço da identificação e recriação dos falares, dos costumes e do misticismo do sertanejo mineiro? Não é pós-moderna a combinação que opera Clarice Lispector de uma formação europeia com a vida das metrópoles brasileiras? Mesmo a geração de poetas de 1945 tem fortes elementos pós-modernos. Em seu maior expoente, João Cabral de Melo Neto, observa-se o casamento perfeito entre o rigor técnico e os temas populares, entre a depuração do sentimental e a apropriação de uma intuição tipicamente brasileira. Como já acontecera, portanto, uma silenciosa revolução pós-moderna, ficava nos críticos a sensação de não haver mais para onde inovar, não haver mais caminhos totalmente originais a serem fundados pelos autores brasileiros.

A produção do período, porém, é vasta. Aos autores de outras gerações já mencionados somam-se nomes como os de Lygia Fagundes Telles e Dalton Trevisan, cuja prosa fantástica atinge o auge de sua popularidade nas décadas de 1960 e 1970, no Brasil como em vários outros países da América Latina.

Embora o engajamento político fosse uma opção de vários autores do período, ele aparece sempre matizado em suas obras. O já citado Paulo Mendes Campos, a despeito de sua participação nos CPCs, não apresenta uma obra que possa ser considerada majoritariamente política. O também poeta Ferreira Gullar, que começou com os concretistas, não expõe soluções prontas para o dilema político. Sua obra, na verdade, reproduz a tensão da confrontação ideológica que ocorria na sociedade brasileira, pontuada por imagens surrealistas. Outro poeta altamente influenciado pelo Concretismo é Mário Chamie, principal membro do grupo *Práxis*. Também em sua obra conviverão os ditames do movimento concreto com engajamento político. Descende ainda dos concretos o poeta paranaense Paulo Leminski, que, porém, incorporaria em seu trabalho, mais do que crítica social, grandes doses de subjetividade e de referências ao universo pop. O principal nome da poesia engajada no período seria mesmo o de João Cabral de Melo Neto, com obras do porte de *Morte e Vida Severina*.

Na prosa do período, o engajamento é ainda menos visível. Mesmo na obra de autores que privilegiam a discussão política, não se encontra uma clara defesa de uma ideologia. *Quarup*, de Antônio Callado, mais que uma crítica à ditadura, narra a redescoberta do Brasil por um homem do Sul.

O viés político dos livros de Inácio de Loyola Brandão deve ser encarado principalmente como um esforço de resistência, e não como defesa de um modelo social-político. Mesmo Carlos Heitor Cony lança obras de claras implicações políticas, como *Pessach: a travessia*. O cinismo com que o autor trata tanto a direita no poder como a esquerda revolucionária nessa obra, contudo, dá mostras inequívocas de sua independência.

Provavelmente por seu caráter elitista intrínseco, a literatura não foi encarada no período como eficiente ferramenta doutrinária, ficando a salvo das simplificações esquemáticas a que estavam sujeitos os produtos culturais de outras artes.

A principal novidade na prosa dos anos 1960 terá sido a obra de Rubem Fonseca. Ex-delegado, o autor narra em contos e romances policiais a violência da vida nas metrópoles. A sensação de perda de identidade do indivíduo no caos urbano que Fonseca retrata é reforçada pelo afastamento do narrador subjetivo do centro da obra. Esse efeito de objetividade fria consubstancia-se em diálogos secos, que mimetizam o falar do *bas-fond* carioca. A nova cidade que se formara com o acelerado processo de industrialização e urbanização converte-se em personagem principal. Os livros de Rubem Fonseca, assim como as peças de Plínio Marcos, dão conta de um novo país, em que grandes planos utópicos de ação política são substituídos por uma avassaladora e violenta realidade. O problema não é mais como construir o país, mas apreender o que resultou desse esforço de construção.

Os anos 1970 conhecerão mais um grande escritor em prosa, Raduan Nassar, autor de apenas dois livros: *Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera*. Sua literatura, extremamente pessoal e desvinculada de qualquer escola, ensaia o que seria a atomizada produção brasileira pelas décadas seguintes.

4. AS ARTES PLÁSTICAS

Lançado em 1959, o manifesto neoconcreto propunha repor a arte no caminho da expressividade:

Não concebemos a obra como "máquina" nem como "objeto", mas como um *quasi-corpus*, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem ativa, fenomenológica.

Para além do que o proposto, os neoconcretistas buscavam autonomia para expor sua subjetividade, superando as amarras da experiência formalista dos

concretistas. Nesse mesmo ano, o tachismo seria introduzido pela Bienal, impondo-se e abafando a polêmica entre as duas vanguardas nacionais.

Em 1962, ocorre o refluxo da onda tachista, e dois nomes que haviam participado do concretismo e do neoconcretismo sobressaem-se no cenário brasileiro de artes plásticas: Hélio Oiticica e Lígia Clark. Suas obras, então já claramente pós-modernas, dificilmente podem ser classificadas como pinturas ou esculturas. Como características comuns apresentam a pesquisa de materiais, a redescoberta do corpo pelo artista, o estudo da relação do homem com seu meio e apropriação de elementos da cultura popular.

Clark, na verdade, enveredava por esse caminho desde a segunda metade dos anos 1950. Voltando de uma estada de alguns anos na Europa, passa, em pouco tempo, da simples pesquisa formal para o estudo das relações do homem com os diversos materiais. Sua série "Bichos", de 1959, constituía-se de objetos articulados, que deviam ser manipulados pelo público. Essas obras só se completavam, em verdade, nessa interação. Embora ainda fosse evidente a influência concretista na geometrização dos trabalhos de Clark, era clara também a vontade de redescoberta do corpo, tanto pelo artista como por seu público. Essa opção se evidenciaria ainda nas realizações posteriores da artista, como as máscaras sensoriais, produzidas com materiais diversos, com vistas a despertar sensações diferenciadas no usuário.

Nos trabalhos de Oiticica, a relação com o corpo e com o meio é de fundamental importância. Também lhe é cara, como demonstrado em uma série de artigos teóricos sobre arte, a constituição de uma arte brasileira que misture crítica social, sem ser necessariamente engajada, cultura popular e sensualidade. Uma arte que, por meio da manipulação lúdica, desperte a consciência do brasileiro para o seu país e para a relação que mantém com seu meio. Os paran-golés são o melhor exemplo dessa estética: mistos de vestimenta com escultura fazem referências aos costumes carnavalescos e convidam o público a com eles interagir, tornando-se conscientes de seus corpos, seu espaço e seu movimento.

Em outras obras, Oiticica conclama à ação e à resistência. Não o faz, porém, como outros artistas engajados. Ele não se insurge apenas contra a ditadura ou contra o capitalismo, mas contra todos os valores estabelecidos da sociedade. Na célebre bandeira "seja marginal, seja herói", homenageia a figura do bandido Cara de Cavalo, que fora recentemente morto pela polícia. A mitificação do anti-herói marginal estaria presente em outras obras do período, como em filmes de Glauber Rocha ou em músicas do compositor Jorge Ben.

A obra mais conhecida de Oiticica talvez sejam "os penetráveis". Essas instalações compõem-se de tendas pelas quais caminha o público. Um dos penetráveis, batizado "Tropicália", viria a emprestar o nome ao movimento

musical surgido em 1967. Dentro dos penetráveis, entrava-se em contato com diversas superfícies. O objetivo era evidente: romper definitivamente as barreiras entre a arte e a vida, entre a representação e a realidade, e obrigar o público a entender a si mesmo e a sua sociedade por meio da observação de cada pequeno detalhe de seu meio. No penetrável, ele aprenderia a ficar atento ao mundo que o circunda, a usar os sentidos e a intuição para entender aquilo que a razão se mostrava insuficiente para explicar. No final de um dos penetráveis, um aparelho de TV mostrava continuamente uma apresentação dos tropicalistas. Era o reconhecimento da cultura de massa como fenômeno importante na constituição do imaginário coletivo. Em suma, a arte pop começava a fincar raízes no Brasil.²

As artes pop e op eram as grandes novidades mundiais nos anos 1960. Op é uma abreviatura de óptico. Os artistas dessa vertente manipulavam efeitos ópticos, cores e movimento para despertar e manipular o inconsciente do público. Arte pop (abreviatura de popular) também visava ao despertar do inconsciente e à compreensão do universo, mas pela utilização de símbolos da cultura de massas. Descendente da "arte povera" italiana, propõe a reciclagem dos detritos, neste caso culturais do desenvolvimento para a feitura das obras de arte. São bastante significativas dessa tendência as gravuras de latas de sopa Campbell's de Andy Warhol ou os quadros que se apropriam da linguagem visual das histórias em quadrinhos de Roy Lichtenstein.

O pop teve, no campo das artes plásticas, e também na música e no cinema, grande influência no Brasil, notadamente no grupo de novos artistas cuja estética foi batizada de Nova Objetividade. Se os trabalhos dos neoconcretistas eram principalmente abstratos, as obras desses novatos voltavam à figuração. Entre os membros do grupo destacam-se Rubens Gerchman e Antônio Dias. Na introdução do *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, organizado por Roberto Pontual (1969), Ferreira Gullar diz:

Se os ligam a preocupação com o uso de novos materiais e o abandono da velha pintura, divergem no fundamental: o que a pintura pode exprimir em meio à babel de símbolos que constituem a linguagem urbana do homem de hoje. Antônio Dias busca nas imagens e símbolos da cultura de massa os veículos para exprimir sua conturbada individualidade, suas paixões, seus temores, suas idiossincrasias. Gerchman, pelo contrário, quer encontrar, na média da experiência coletiva, a expressão de sua própria existência.

Nas décadas seguintes, vicejaria uma arte pós-moderna tipicamente brasileira, plena de contradições, na qual se mesclariam o erudito e o popular; a crítica social e o elogio às tradições; a sensualidade e o rigor formal; a busca

da expressão individual em uma sociedade massificada; a pesquisa de materiais e o resgate de formas arcaicas de produção de arte. Podem-se destacar entre esses artistas os nomes de Cildo Meirelles, Tunga, Waltércio Caldas, Nuno Ramos e Leonilson.

5. O CINEMA

O crítico de cinema Ismail Xavier gosta de estabelecer dois marcos teóricos no cinema das décadas de 1960 e 1970: o texto de 1963 em que Glauber Rocha faz a defesa da estética da fome e o artigo "Cinema: trajetória no subdesenvolvimento", de Paulo Emílio Salles Gomes. Parece-nos interessante, aqui, expor os pontos centrais dos dois textos para batizar a discussão da arte cinematográfica brasileira no período.

Glauber defende a criação de um cinema puramente brasileiro, cujos fundamentos seriam a invenção estética ("uma câmera na mão, uma idéia na cabeça"), em oposição ao esquema tradicional norte-americano de narração, e a representação da realidade social do país. Portanto, estética da fome. Fome de recursos (financeiros e técnicos) para a elaboração de um cinema bem acabado. Fome como expressão diferenciadora da realidade do Terceiro Mundo. Os artistas dos países ricos podiam apenas conceber a fome. Os dos países pobres compreendiam-na na pele e tinham por obrigação mostrá-la ao mundo. A fome, então, cria uma diferença ontológica entre o cinema de ricos e de pobres. Em suma, Glauber diz que os filmes brasileiros só terão valor se se tornarem independentes na forma e no conteúdo.

O artigo de Paulo Emílio será profundamente influenciado pela mesma linha de pensamento que deu origem, por exemplo, à Teoria da Dependência. O crítico usa a terminologia "ocupantes" e "ocupados". Estes são o povo. Aqueles, tanto o imperialista estrangeiro como as elites locais. Para Paulo Emílio, a exemplo de outras cinematografias do Terceiro Mundo, a nossa tenta imitar os filmes da Metrópole. Nossa incapacidade técnica, porém, gerará produtos imperfeitos, cópias malfeitas do cinema dominante. Será impossível, portanto, mesmo nessa arte realizada por ocupantes, evitar que se imiscuam elementos da cultura do ocupado. Para Paulo Emílio, também, não há sentido em se buscar uma hierarquia entre filmes mais ou menos brasileiros: todos deixam trespassar elementos de cultura popular, e, em razão da falta de identidade de nossa elite transplantada, que será a realizadora dos filmes, é difícil para ela identificar o que lhe é estrangeiro, o que lhe é conterrâneo ("como nada nos é estrangeiro, tudo

nos é familiar"). A conclusão é que todo filme nacional merece ser visto, todo ele contribui, ainda que de forma indireta, para a construção do imaginário e da identidade nacionais. O pior filme brasileiro é melhor que o melhor filme estrangeiro, chegaria a afirmar o militante Paulo Emílio. Vê-se que o artigo de Glauber é excludente, tenta estabelecer um linha mestra para nosso cinema. O de Paulo Emílio é includente, realça a necessidade de existência do filme brasileiro.

O Cinema Novo nasce com a auto-atribuição de reinventar o cinema brasileiro. Suas origens podem ser encontradas nos trabalhos dos anos 1950 dos diretores Nelson Pereira dos Santos ("Rio 40º") e Roberto dos Santos ("O Grande Momento"), com raízes fincadas no Neo-realismo italiano. Dentro do núcleo central do Cinema Novo, podem-se citar o próprio Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Arnaldo Jabor, Walter Lima Jr., Leon Hirszman, Ruy Guerra, Gustavo Dahl e o fotógrafo e produtor Luiz Carlos Barreto. O grupo, heterogêneo, produzirá trabalhos com grandes diferenças entre si. Algumas características, porém, serão comuns à maioria de seus filmes: a presença de engajamento político e crítica social, mais forte em alguns dos cineastas, como Hirszman e Guerra, a preocupação em retratar a realidade brasileira, o repúdio à narrativa clássica e a oposição a valores estrangeiros.

Normalmente, o Cinema Novo é incluído pela crítica nacional e internacional no conjunto das novas cinematografias dos anos 1960, como a *nouvelle vague* francesa (de Truffaut, Godard, Rohmer, Rivette e Chabrol) e a *nouvelle vague* japonesa (de Imamura e Oshima). Não nos parece um raciocínio totalmente correto. Há, é claro, semelhanças entre os três casos. Em todos, há a valorização do diretor como autor e a busca de esquemas independentes de produção e de narrativa. Se no caso francês busca-se um mito fundador para o cinema nacional nos trabalhos de Jean Vigo, Jean Renoir e Jean Cocteau, no caso brasileiro esse mito vai ser encontrado na cinematografia de Humberto Mauro. O Japão e a França passavam por processos de reconstrução pós-guerra e de oposição à sociedade e à estética que lhes precediam. No Brasil, porém, não havia a necessidade de reconstrução, mas de fundação. O elemento de crítica econômico-social, aqui predominante, é marginal no Japão, onde o problema central é o da liberação sexual e política, e quase inexistente na França. Finalmente, nossa matriz estética e ideológica será, ainda, principalmente, o Neo-realismo italiano. No caso francês, serão os trabalhos de Renoir e o cinema marginal norte-americano. Marginal é aqui entendido em termos intelectuais, já que Hitchcock e Hawks, sempre citados como paradigmas, eram grandes sucessos comerciais. Como se vê, a questão da arte engajada perpassava o Cinema Novo.

Se, numa primeira fase, o Cinema Novo obteve reconhecimento internacional e bom público entre os nacionais, com o passar dos anos foi se tornando mais hermético, mais difícil, tendo seu diálogo com o público brasileiro prejudicado. Novamente, artistas que se propunham a trabalhar ao lado do povo, e para ele, adotavam uma postura elitista, um certo olhar de cima para baixo. A impressão é que não mais se produzia para agradar à platéia, mas para satisfazer aos pares.

Foi esse um dos principais motivos do nascimento do Cinema Marginal. O grupo era majoritariamente paulista – Rogério Sganzerla, Ozualdo Candeias, Carlos Reichenbach, Andrea Tonacci e José Mojica Marins, entre outros, tendo por espécie de mentor Luís Sérgio Person –, mas possuía contrapartes em outros estados, como Júlio Bressane, no Rio. Seus membros criticavam a elitização do Cinema Novo e defendiam a produção de filmes que levassem em conta a cultura popular brasileira, que tivessem apelo para a maior parte dos espectadores. Isso significava assumir a existência do mercado como um dos parâmetros dos filmes a serem rodados, e incorporar elementos da cultura de massas, como a sensualidade barata, a linguagem da TV e do rádio, a grossura e a boçalidade inerentes aos programas de auditório. Assim como os cinemanovistas, preconizavam a independência do autor e dos esquemas de produção. A quebra com a narrativa tradicional era ainda mais radical: o mote “quanto pior, melhor” foi muitas vezes interpretado ao pé da letra. Não havia, porém, como no Cinema Novo, um projeto político implícito: a crítica social estava lá, mas exposta de modo indireto. Não havia a proposição de um modelo ou a mitificação do popular, o que se verifica em vários filmes dos diretores do Cinema Novo, como “A Falecida”, no qual Hirszman dá contornos de esquerda ao texto do conservador Nelson Rodrigues. No cinema, então, acaba por ocorrer um processo semelhante àquele ocorrido em outras artes: um movimento engajado e prescritivo e substituído por outro, que encara a realidade brasileira como um dado.

Os diretores do Cinema Marginal, porém, também eles acabariam por se elitizar no curso dos anos. Subsistiria, entretanto, a idéia de produção de filmes para o mercado, incorporada por diretores do Cinema Novo. Esse sentimento, aliado à crença de setores da ditadura nacionalista na necessidade de assegurar a sobrevivência da cultura brasileira, resultou na criação da Embrafilme, a estatal do cinema. A idéia era que o Estado subvencionasse a produção dos filmes nacionais. Apesar de ter gerado alguns bons filmes e lançado um grupo de novos e talentosos diretores, como Ana Carolina ou Hector Babenco, o modelo Embrafilme acabou por fracassar, levando para o túmulo consigo, no governo Collor, o cinema brasileiro como um todo. Duas razões fundamentais

podem ser apontadas para esse malogro. Com o modelo estatizante inverteu-se a lógica de mercado, produziu-se o que se pensava que o mercado queria, não o que ele realmente desejava. A bilheteria, que deveria ser o principal critério na determinação dos filmes a serem rodados, converteu-se em dado secundário. Escolhiam-se os projetos não por mérito, mas pela empatia que o núcleo que controlava a Embrafilme, oriundo do Cinema Novo, sentia pelo realizador, ou porque o filme atendia aos anseios patrióticos da ditadura (vide filmes históricos como "Independência ou Morte").

O esquema Embrafilme, aliado à crise econômica dos anos 1980 e à concentração da distribuição nas mãos dos estúdios norte-americanos, ajudou a destruir um nascente cinema comercial no Brasil dos anos 1970, que tinha três vetores principais: o terror de Zé do Caixão, a pornochanchada e os filmes protagonizados por estrelas da TV (caso de "Os Trapalhões"). Se esse último exemplo ainda teve alguma sobrevida, os dois primeiros acabaram quase que concomitantemente à década. É certo que a pornochanchada em geral produziu filmes de baixíssima qualidade. Dois dados não podem ser desprezados, entretanto. O primeiro vem do texto de Paulo Emílio, citado no início dessa seção: mesmo o pior dos filmes brasileiros algo contribui para a superação de nosso subdesenvolvimento artístico e para revelar algum aspecto de nossa cultura. O segundo nos é fornecido pelo cinema italiano da década de 1960: foram os horrendos *spaghetti-western* e épicos popularescos a financiar o experimentalismo de Bertolucci, Fellini e Antonioni e a renovar os quadros de técnicos e de diretores, como Sergio Leone, por exemplo, daquela cinematografia. Não será por acaso que o ocaso do cinema comercial italiano coincide com o início de sua crise de criatividade.

6. A MÚSICA

Em nenhum outro campo da arte brasileira dos anos 1960 e 1970 será tão evidente o embate entre artistas engajados e não-engajados quanto neste. Em decorrência do apelo que a música sempre exerceu sobre o público do país, não causa espécie essa disputa. Para os engajados, fornecia o mais eficiente instrumento de acesso e de conscientização das massas. Para aqueles que valorizavam o mercado e a prevalência de valores da cultura popular, não havia campo mais fértil. Por esses mesmos motivos, foi a música popular o gênero de manifestação artística, talvez ao lado do cinema, que sempre esteve mais atenta à censura, bem como a outras formas de repressão do governo ditatorial.

À época do Golpe Militar, já estava ativa uma nova geração de compositores, bastante influenciada pela Bossa Nova. Chico Buarque de Holanda, Edu Lobo, Toquinho e Geraldo Vandré eram alguns dos nomes que se destacavam já nos primeiros anos de ditadura. Jorge Ben, com seu "samba esquema novo", também poderia ser citado; seu estilo personalíssimo, porém, torna difícil enquadrá-lo em qualquer tipificação ou movimento. Surgira, ainda, uma nova safra de cantores – Elis Regina, Jair Rodrigues e Wilson Simonal.

Paralelamente, o fenômeno do *rock* espalhava-se pelo país, apoiado pelos *mass media* da TV e da indústria fonográfica. A geração de Toni e Celly Campello era sucedida pela Jovem Guarda, uma coleção de conjuntos que se especializara em traduzir *rocks* internacionais de sucesso. Dentre esse grupo, dois nomes se destacavam, quer em razão de seu apelo junto ao público mais jovem, quer porque compunham suas próprias canções: Erasmo Carlos e Roberto Carlos, este último, rapidamente alçado à condição de *pop star*.

Observa-se, então, um processo curioso: os membros dessa segunda geração de bossanovistas – o gênero musical até hoje é tachado de entreguista por críticos musicais marxistas, como o já mencionado Tinhorão – assumem a defesa da brasilidade, acusando de colonizada a música da Jovem Guarda. O nacionalismo do grupo traduzia-se em duas frentes: na defesa dos ritmos originais brasileiros contra a invasão do *rock* e na preconização de letras com cunho político-revolucionário e plenas de crítica social, em oposição às "alienadas" baladas românticas da Jovem Guarda. Até passeatas contra a invasão das guitarras estrangeiras houve, como se fosse o violão uma criação brasileira. Os ânimos acirraram-se muito depois que um programa da TV Record dedicado aos jovens ídolos *pop* viria a ocupar o espaço antes reservado a um *show* de música brasileira comandado pela cantora Elis Regina.

A radicalização do engajamento do grupo nacionalista correria paralela ao agravamento da situação política do país. Rachaduras viriam a acontecer até mesmo entre os fãs dos membros do grupo. Os festivais de música promovidos pela mesma TV Record são a prova viva disso. Se em um ano, sob aplausos da platéia, *A Banda*, de Chico Buarque, e *Disparada*, de Geraldo Vandré, dividiam o primeiro lugar, no outro, a vitória da elaborada (mas "alienada") bossa nova *Sabiá*, de Buarque com Tom Jobim, sobre a engajadíssima (mas simplória) *Para não dizer que não falei de flores*, de Vandré, causaria grande revolta em uma platéia composta em sua maioria de militantes do movimento estudantil.

É nesse contexto que surgiria a Tropicália, nome tomado emprestado da obra de Hélio Oiticica e sugerido pelo produtor Guilherme Araújo. Seus membros eram em sua maioria baianos (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé), mas havia nordestinos de outras partes (os letristas Capinam

e Torquato Neto) no grupo, bem como paulistas (Os Mutantes) e uma carioca, a ex-musa da Bossa Nova e da canção engajada Nara Leão. Assim como para os autores de música de protesto, fora a Bossa Nova que despertara a vocação musical no núcleo central, baiano, dos tropicalistas. Os membros do grupo, porém, tinham sofrido várias outras influências de ritmos tradicionais brasileiros, como o samba e o baião, de música latino-americana e de rock.

Esse ecletismo viria a manifestar-se em suas composições. Se o primeiro disco de Caetano Veloso e Gal Costa ("Domingo") era uma releitura da Bossa Nova, os álbuns seguintes do grupo ("Tropicália", "Gal Costa", "Caetano Veloso", "Gilberto Gil", etc.) davam mostra desse amplo espectro de referências. Havia homenagens à Bossa Nova ("Saudosismo"), regravações de clássicos do romantismo brega nacional (*Coração Materno*, de Vicente Celestino), canções de compositores da Jovem Guarda (*Se Você Pensa*) e várias músicas de difícil classificação, com elementos de samba tradicional, música contemporânea e rock. A latino-americanidade sobrevinha em composições que emulavam ritmos caribenhos (*Soy Loco por ti América*) e também sob forma de regravações, o tango *Cambalache*, a rumba *Las Tres Carabellas*, cuja interpretação, que unia o original e a versão em português, fazia clara metáfora da união da América Latina. O pós-modernismo foi a marca do movimento: as versões misturavam deboche e reverência; o sucesso comercial era uma meta declarada; a incorporação do *kitsch* nacional advinha tanto da necessidade de promoção como da opção estética, assim como a sensualidade e o escárnio.

Para completar a salada musical, os arranjos ficavam a cargo dos maestros Rogério Duprat e Júlio Medaglia, formados por mestres da música contemporânea erudita, como Stockhausen. As letras, por seu turno, misturavam referências *pop* e influências da poesia concreta – podem-se citar, a título de exemplo, o título da canção *Batmacumba*, de Caetano e Gil, ou os versos de *Não Identificado*, de Caetano, "(...) um ieieiê romântico/o anticomputador sentimental" (o grifo é nosso).

Obviamente, o grupo logo atraiu a antipatia dos artistas engajados. Além de usarem em suas músicas linguagens e instrumentos que não eram "tipicamente brasileiros", os tropicalistas descartavam um alinhamento político imediato em suas letras, declaravam repetidas vezes que não compactuavam do ideário de engajamento. Essa oposição era explicitada nas vaías que os tropicalistas invariavelmente recebiam nos primeiros festivais de música de que participaram.

Parece-nos que não há nada mais equivocado do que a crítica dos nacionalistas. O subtexto político é evidente em várias das canções. Na paradigmática *Tropicália*, de Caetano, versos embalados por acordes dissonantes,

a simbolizar o caos que impera no país, falam da mistura de tradição ("olhos verdes da mulata", "verde mata", "luar do sertão") com progresso desordenado ("monumento no Planalto Central do País", "aviões", "caminhões"), de morte e miséria ("os urubus passeiam entre os girassóis", "uma criança feia e morta estende a mão") com consumismo e cultura de massas ("não disse nada do modelo do meu terno", "bague-bague", "que tudo mais vá pro inferno"). No refrão, um pastiche de música nordestina serve de pano de fundo para um desfile de clichês sobre o exotismo do país (a mata, a mulata, a banda, Carmem Miranda, Iracema e Ipanema). Além disso, o deboche e a iconoclastia do grupo atentam contra a moral burguesa e conservadora que reina no país, da mesma maneira que o faz a explosão de sensualidade preconizada pelos tropicalistas em consonância com o trabalho do Teatro Oficina e as obras de Lígia Clark. Finalmente, seu latino-americanismo não se diferenciava daquele professado por vários dos grupos de esquerda do continente.

Caetano Veloso e seus pares também acabariam por converter-se em ídolos *pop*, merecedores de um programa de TV, o "Divino Maravilhoso". Pouco a pouco, a resistência que lhes faziam alguns engajados renitentes foi-se esmaecendo (com algumas exceções, como Geraldo Vandré), e os dois grupos acabariam por formar um único bloco nos anos 1970. A aceitação dos tropicalistas, porém, teve dois efeitos colaterais indesejáveis: a diluição de sua estética por artistas menos talentosos, que embarcaram na onda de exploração do *kitsch*, tendo por único objetivo um fugaz sucesso comercial, e a entrada na alça de mira da repressão, pois, por passarem a ter influência junto ao público, os tropicalistas começaram a representar uma ameaça para o regime. O resultado: com o final do anos 1960, Caetano e Gil partem para o exílio em Londres.

A estada européia acabaria por lhes ser benéfica, daria um novo impulso e incorporaria novos elementos a seus trabalhos. Em Londres, Caetano produziria, talvez, seu melhor disco, "Transa".

Voltariam ao Brasil e continuariam suas carreiras passando por diferentes fases. Os princípios do Tropicalismo, porém, nunca sairiam totalmente de seu horizonte, bem como dos da música brasileira como um todo. O movimento estabeleceu uma nova dinâmica de incorporação de elementos estrangeiros à MPB e contribuiu para implodir a barreira entre popular e erudito que havia na mentalidade da elite intelectual. Mais que isso, mostrou o quanto era inócua o debate entre o nacional e o importado: como diz o embaixador Rouanet, parece ser essa uma falsa questão, a mascarar os verdadeiros problemas sociais e econômicos do Brasil. O Tropicalismo também indicou novos caminhos para autores antes fixados no samba e na Bossa Nova e abriu caminho para a talen-

tosa geração que o seguiu, de Luiz Melodia, Jards Macalé, Walter Franco, Novos Baianos, Itamar Assumpção, Zé Ramalho, Djavan e Jorge Mautner, entre outros.

Não se pretende aqui rediscutir o que já foi debatido em outras partes. Vai-se, tão-somente, relembrar os pontos fundamentais da monografia e resumir as principais idéias que se quis transmitir. As décadas de 1960 e 1970 trazem consigo uma grande novidade em relação aos períodos anteriores: a identidade nacional brasileira deixa de ser vista como algo a ser construído, a ser buscado em grandes obras explicativas, e passa a ser entendida como algo dado. Enquanto os autores das décadas que as antecederam tentavam prescrever um modelo de país, os intelectuais dos anos 1960 encaravam o Brasil como uma realidade a ser apreendida, uma realidade que se construíra, subterraneamente, ao largo de grandes projetos nacionais. A elite, nesse intervalo de anos, começa a deixar a torre de cristal onde se enclausurara, para conhecer o verdadeiro país em que habita. Tornam-se mais fluidas as fronteiras entre o popular e o erudito.

Não é por acaso que essa tomada de consciência se dê concomitante à entrada da arte brasileira na pós-modernidade: talvez essa era da arte seja a que melhor represente um país cheio de contradições, no qual convivem o arcaico e o contemporâneo; no qual se confundem o estrangeiro e o nacional, no qual as idéias importadas estão, ao mesmo tempo, no lugar e fora dele. A transição que a pós-modernidade faz, de uma arte de representação para uma arte de expressão da vontade, também parece rimar com o espírito brasileiro, sensual e anárquico, mais afeito à exuberância de sons e imagens que ao rigor da palavra e do método, daí a preponderância que têm na vanguarda do período os movimentos musicais, cinematográficos e plásticos.

Em suma, descobre-se finalmente o país ao se deixar de tentar fundá-lo.

Notas

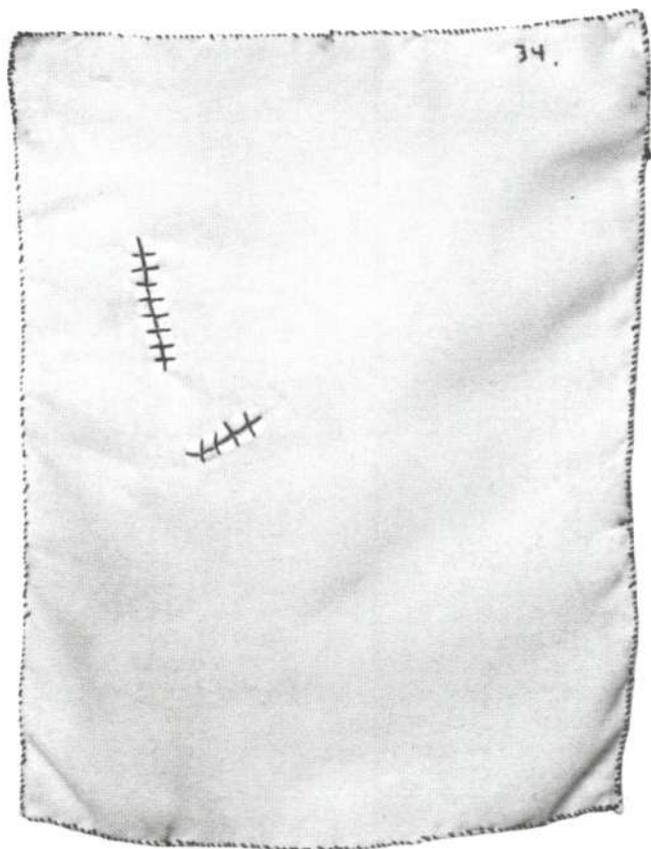
1. Esses conceitos foram selecionados de várias obras, como *A arte moderna*, de Giulio Carlo Argan, e escritos do filósofo Jürgen Habermas.
2. As relações de Oiticica, tanto com os tropicalistas, como com a cultura de massas, persistiriam. A capa do segundo disco de Gal Costa, por exemplo, seria criada pelo artista.

Referências bibliográficas

- ARGAN, Giulio Carlo. *A Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ARAÚJO, Inácio. *O mundo em movimento*. 2. ed. São Paulo: Scipione, 1995.
- ADRÁ JR., Mário. *Memórias de um produtor*. 1. ed. São Paulo: Silver Hawk, 1997.

- AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro – a chanchada de Getúlio a JK*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BARCINSKI, André e FINOTTI, Ivan. *Maldito*. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 1998.
- BAZIN, André. *O cinema da crueldade*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo cinema*. 1. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1978.
- _____. *Cinema e história do Brasil*. 3. ed. Co-autoria de Alcides Freire Ramos. São Paulo: Contexto, 1994.
- _____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 33. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BRESSANE, Júlio. *Cinepoética*. 1. ed. Massao Ohno, 1995.
- CAIADO, Carlos. *Tropicália*. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 1997.
- CANEVACCI, Massimo. *Antropologia do cinema*. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- COELHO, Cláudio. "A Tropicália: cultura e política nos anos 60". *Tempo Social*. São Paulo: USP, 1989.
- COSTA, Flávio Moreira da. *Cinema Moderno, Cinema Novo*. Rio de Janeiro: J. Alvaro, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem – movimento*. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Cinema 2: a imagem – tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DIEGUES, Carlos. *Idéias e imagem*. 1. ed. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1988.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo, 1986.
- FERRO, Marc. *Cinema e história*. 1. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1977.
- GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. 1. ed. Papyrus, 1997.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Global, 1997.
- MAURO, André Felipe. *Humberto Mauro – o pai do cinema brasileiro*. 1. ed. IMF Editora, 1997.
- NEVES, David. *Cinema Novo no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1966.
- PONTUAL, Roberto (org.). *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. 1. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. 1. ed. Co-autoria de Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ROCIO, Celina. *Cinema brasileiro: oito estudos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1980.
- ROHMER, Eric. *Le Goût de la Beauté*. Paris: Flammarion, 1989.
- ROUANET, Sérgio Paulo. "Idéias importadas: um falso problema?". *Cadernos IPRI – nº15*. Brasília: Funag, 1994.

- SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Glauber Rocha*. 1. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1974.
- _____. *Humberto Mauro, cataguases, Cinearte*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. 1. ed. – Volume 1. São Paulo: Paz e Terra, 1981.
- _____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. 1. ed. – Volume 2. São Paulo: Paz e Terra, 1981.
- _____. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1986.
- SANTOS, Milton. *A urbanização brasileira*. São Paulo: Hucitec, 1994.
- SARACENI, Paulo César. *Por dentro do Cinema Novo*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- TAVARES, Maria da Conceição. "Auge e declínio do processo de substituição de importações no Brasil". *Da substituição de importações ao capitalismo financeiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- TEIXEIRA COELHO, José. *Moderno pós-moderno*. 3. ed. São Paulo: Luminuras.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- TRUFFAUT, François. *Entrevistas com Alfred Hitchcock*.
- _____. *O cinema segundo François Truffaut*.
- _____. *Os filmes da minha vida*.
- XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- _____. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- _____. *Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 1. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1984.
- _____. "O Cinema Moderno Brasileiro". *Cinemais*, nº 4. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Norte Fluminense, 1997.



Leonilson.

34 com scars, 1991. Acrílico, bordado, tela. 41 X 31 cm.

SOBRE OS AUTORES

ANGÉLICA MADEIRA é doutora em Semiótica pela Universidade de Paris VII e professora do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília e do Instituto Rio Branco, MRE. Publicou artigos e ensaios em periódicos nacionais e estrangeiros sobre literatura e cultura brasileira e arte contemporânea. Em parceria com Mariza Veloso, publicou *Leituras brasileiras, itinerários no pensamento social e na literatura*, pela Editora Paz e Terra, 1999, reeditado em 2000. Editou a Revista *Sociedade e Estado* entre 1991 e 1995. Atualmente é diretora da Casa da Cultura da América Latina, do Decanato de Extensão da Universidade de Brasília.

FÁBIO LUCAS é presidente da União Brasileira de Escritores, SP; ex-professor da Universidade de Brasília, ex-professor da Universidade Federal de Minas Gerais; ex-diretor do Instituto Nacional do Livro; autor de 34 obras de ensaios, sendo a última *Luzes e trevas – Minas Gerais no século XVIII*, pela editora da UFMG, Belo Horizonte, 1998.

FLÁVIO GOLDMAN é bacharel em Direito e diplomata de carreira, servindo atualmente na Embaixada do Brasil em Roma. O presente artigo foi elaborado a partir de sua monografia para a disciplina "Leituras Brasileiras" do curso para formação de diplomatas, do Instituto Rio Branco, MRE.

LÚCIA LIPPI OLIVEIRA é doutora em Sociologia, pesquisadora do CPDOC/Fundação Getúlio Vargas – RJ. Possui vários livros e ensaios sobre o pensamento social brasileiro e sobre as representações da identidade nacional. Publicou, dentre outros, *A questão nacional na 1ª República* (Ed. Brasiliense, SP, 1990), *A sociologia do guerreiro* (Ed. UFRJ, RJ, 1994) e *Americanos* (Ed. UFMG, 2000).

LUIZ TATIT é professor associado (livre-docente) do Departamento de Lingüística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Autor dos livros *A canção: eficácia e encanto* (Ed. Atual, 1986), *Semiótica da canção: melodia e letra* (Ed. Escuta, 1994), *O cancionista: composição de canções no Brasil* (Edusp, 1996) e *Musitando a semiótica: ensaios* (Ed. Anna Blume, 1997). Tatit é também compositor e, em sua atividade com o grupo Rumo, gravou seis LPs e dois CDs contendo 46 canções de sua autoria. Lançou, em 1997, o seu primeiro CD solo ("Felicidade") pela Dabliu, com mais 13 composições inéditas.

MARISA LAJOLO é professora titular do Departamento de Teoria Literária da Unicamp, foi professora visitante da Brown University, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP e da Escola de Comunicações e Artes da mesma universidade. Tem vários trabalhos publicados sobre leitura e literatura (*A formação da leitura no Brasil*, 1996; *A leitura rarefeita*, 1991) e sobre história literária (*Negros e negras em Monteiro Lobato, apud Lendo e escrevendo Lobato*, 1999; *Regionalismo e história da literatura: quem é o vilão da história? Apud Historiografia brasileira em perspectiva* 1998). Seu livro *Do mundo da leitura para a leitura do mundo* ganhou o prêmio Jabuti (ensaio) em 1995.

MARIZA VELOSO é doutora em Antropologia e professora do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília e do Instituto Rio Branco, MRE. Autora de artigos e ensaios sobre cultura brasileira e patrimônio cultural e, em parceria com Angélica Madeira, publicou *Leituras brasileiras, itinerários no pensamento social e na literatura*, pela Editora Paz e Terra, 1999, reeditado em 2000.

MARY LUCY MURRAY DEL PRIORE é professora de História do Brasil Colonial nos Departamentos de História da USP e PUC/RJ. Autora de 14 livros sobre o período, foi duas vezes vencedora do prêmio Casa Grande & Senzala, outorgado pela Fundação Joaquim Nabuco, e do Prêmio Jabuti para obra de relevo em Ciências Sociais. Colabora com revistas científicas nacionais e internacionais, além de manter uma crônica mensal no jornal *O Estado de S. Paulo*.

MURILO F. GABRIELLI é bacharel em Administração de Empresas e diplomata de carreira. Teve experiência como jornalista na Folha de S. Paulo e, atualmente, trabalha na Assessoria de Comunicação Social do Ministério das Relações Exteriores. O presente artigo foi elaborado a partir de sua monografia para a disciplina "Leituras Brasileiras" do curso para formação de diplomatas do Instituto Rio Branco, MRE.

ROBERTO VENTURA é professor de Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo. Foi coordenador da área de história cultural do Instituto de Estudos Avançados da USP de 1993 a 1994. É autor de *História e dependência: cultura e sociedade em Manoel Bonfim* (São Paulo, Moderna, 1984, com Flora Süssekind), *Escritores, escravos e mestiços em um país tropical* (Munique, W. Fink, 1987) e *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil* (São Paulo, Companhia das Letras, 1991).

WILLI BOLLE é professor de Literatura na Universidade de São Paulo. É autor, entre outras publicações, de *Fisiognomia da Metrópole moderna. Representação da história em Walter Benjamin* (São Paulo, Edusp, 1994) e de vários estudos sobre a obra de Guimarães Rosa.

CRÉDITOS DAS IMAGENS

1. Lopo Homem.
Atlas náutico português, dito Miller. "Hec est universi orbis ad hanc usque diem cogniti tabula...", 1519. Pergaminho, 42 x 59 cm.
Coleção Marcel Destombes. XVII Exposição Européia de Arte, Ciência e Cultura. Jerónimos I. Os Descobrimientos portugueses e a Europa do Renascimento. Presidência do Conselho de Ministros. Lisboa, 1983.
2. João Teixeira - cosmógrafo de Sua Majestade.
Descrição de toda a costa da província de Santa Cruz a que vulgarmente chamão Brasil, 1642. Pergaminho.
XVII Exposição Européia de Arte, Ciência e Cultura. Jerónimos I. Os Descobrimientos portugueses e a Europa do Renascimento. Presidência do Conselho de Ministros. Livraria do Conde de Redondo. Lisboa, 1983.
3. Coração de Jesus.
MA, sem data. Madeira policromada e dourada, 97 x 78 x 10 cm.
Herança Barroca. Palácio do Itamaraty, Brasília, DF. Fundação Armando Álvares Penteado. Catálogo da exposição, 1997. Curadoria de Maria Isabel Branco Ribeiro, SP. Foto de Fernando Silveira.
4. Nossa Senhora da Conceição Missioneira.
Missões, RS, séc. XVIII. Cedro, 108 x 45 cm.
Herança Barroca. Palácio do Itamaraty, Brasília, DF. Fundação Armando Álvares Penteado. Catálogo da exposição, 1997. Curadoria de Maria Isabel Branco Ribeiro, SP. Foto de Ricardo Moure Neto.
5. Nicolas Antoine Taunay.
Morro de Santo Antônio em 1816. 1817-1818 c.
Óleo sobre tela, 45 x 56,5 cm.
O Brasil dos Viajantes. Volume 3, A Construção da Paisagem. Ana Maria de Moraes Belluzzo. Fundação Odebrecht, 1994.
6. Jean Baptiste Debret.
Marimba. Passeio de domingo à tarde, 1826. Aquarela sobre papel, 17,2 x 22,3 cm.
A Forma Difícil - Ensaio sobre arte brasileira, de Rodrigo Naves. Editora Ática, 1996. Museu da Chácara do Céu, Rio de Janeiro.
7. Almeida Júnior.
O violeiro. 1899. Óleo sobre tela, 141 x 172 cm.
A Forma Difícil - Ensaio sobre arte brasileira, de Rodrigo Naves. Editora Ática, 1996.

8. Maria Martins.
A soma de nossos dias, 1954/55. Sermolite e estanho, 330,9 x 190,7 x 64,9 cm.
Acervo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, SP.
9. Humberto Mauro.
Favela dos meus amores, 1955.
Enciclopédia do Cinema Brasileiro. Organizadores: Fernão Ramos e Luís Felipe Miranda.
10. Poty.
Ilustrações para o livro Sagarana, de João Guimarães Rosa, 1958.
Sagarana, Editora José Olympio.
11. Hélio Oiticica.
Metaesquema, 1958. Guache sobre papel, 0.55 x 0.64 m.
A forma difícil – ensaio sobre a arte brasileira, de Rodrigo Novaes. Editora Ática, 1996.
12. Nelson Pereira dos Santos.
Vidas secas, 1963.
Arquivo F. Canosa.
13. Rogério Duarte.
Cartaz para o filme "Deus e o Diabo na Terra do Sol", de Glauber Rocha, 1963.
14. Rubem Valentim.
Objeto emblemático 4, 1969. Madeira recortada e pintada, 208 x 79 x 73 cm.
Escultura brasileira, perfil de uma identidade. Exposição realizada no BID, Washington, DC, e Banco Safra, SP. Idealização e coordenação de Elcior Ferreira de Santana Filho e curadoria de Emanuel Araújo, Banco Safra, 1997.
15. Oswald Goeldi.
Pescador, tiragem póstuma, 1970. Xilogravura, 25 x 36 cm.
Roberto Pontual. Entre dois séculos – arte brasileira do século XX na Coleção Gilberto Chateaubriand/MAM, RJ, Editora JB.
16. Athos Bulcão.
Painel de azulejos, 1983. Palácio do Itamaraty, Anexo. Brasília.
Athos Bulcão 80 anos. Projeto Pinacoteca no Parque. Pinacoteca de São Paulo, 1998.
17. Amílcar de Castro.
Sem título, 1983. Nanquim sobre papel, 106 x 76 cm.
Radha Abramo. *A cor e o desenho do Brasil.* Ministério das Relações Exteriores, Petrobras e Varig. Organização Centro Brasileiro de Projetos de Arte – CBPA, 1984.

18. Glauco Rodrigues.

Samba enredo, 1975. Óleo sobre madeira, 80 x 100 cm.

Coleções de Brasília. Acervos do Banco do Brasil, Banco Central e Caixa Econômica Federal. Palácio do Itamaraty. Ministério da Cultura, 1995.

19. Leonilson.

34 com scars, 1991. Acrílico, bordado, tela, 41 x 31 cm.

LAPIZ – Revista Internacional de Arte. Ano XVI. Números 134-135. Espanha, 1997.
Col. Theodorino Torcuato Dias e Carmen Bezerra Dias, São Paulo.

20. Leda Catunda.

Duas bocas, 1994. Acrílico sobre tela, 225 x 207 cm.

LAPIZ – Revista Internacional de Arte. Ano XVI. Números 134-135. Espanha, 1997.
Coleção Galeria Camargo Vilaça. Foto: Eduardo Ortega.

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

Amílcar de Castro, Ana Resende, Bené Fonteles, Berê Bahia, César Oiticica Filho, Editora José Olympio, Fundação Athos Bulcão, Glauco Rodrigues, Leda Catunda, Lia Alencastro, Márcia Santana Pereira do Santos, Roberto Leite, Rogério Duarte, Sérgio Moriconi, Wagner Barja.





tivas, por exemplo, à identidade, à alteridade, ao erudito e ao popular, ao papel da cultura na construção da nacionalidade. Questões capazes de nos fazer redescobrir o país, iluminando, e ao mesmo tempo alimentando, nossa mais antiga obsessão coletiva, a de tentar decifrar o enigma Brasil.

Janaína Amado

Textos de

Fábio Lucas

Flávio Goldman

Lúcia Lippi Oliveira

Luiz Tatit

Marisa Lajolo

Mary del Priore

Murilo F. Gabrielli

Roberto Ventura

Willi Bolle

e de

Angélica Madeira

e Mariza Veloso

(organizadoras)



A diversidade dos textos publicados nesta coletânea revela uma busca deliberada de criar novas conexões entre abordagens históricas, sociológicas e literárias de narrativas que se inserem nessa tradição de "retratos do Brasil".

Identidade e alteridade constituem um par produtivo na permanente e obsessiva tarefa de construir a nação. O que se repete nessa fala engasgada, que ora afirma ora nega a singularidade dessa construção? Que discurso é esse que não pára de questionar seus pressupostos e de questionar-se a si mesmo?

Evidencia-se assim como o processo de construção histórica de uma nação é acompanhado pela emergência de narrativas que formam as várias camadas de sentido e que, ao admitirem múltiplas leituras, de acordo com os interesses e as preocupações de cada geração, vão contribuindo para tornar mais denso o campo de estudos sobre o Brasil.

Código EDU: 303399

ISBN 85-230-0606-0



9 788523 006068