































horizonte de reflexão. Em um ensaio hoje clássico a respeito da formação nacional, Paulo Arantes dirá:

“A mesma disciplina mental que louvou o caráter civilizador do jugo colonial, e que já desembarcara no Novo Mundo expurgada da cultura popular medieval, se reprimiu o correspondente local por temor à regressão, permitiu à inteligência cultivada resistir aos apelos de uma sociedade embrutecida e às voltas com a perene ameaça de anomia” (Arantes, O. y P., 1997: 55).

O que se nota é a recorrência de um primeiro momento que deve ser compreendido como não-ser, como anomia, como inexistência e que nos coloca em um processo de formação a lidar com uma negatividade originária que é, no fundo, negatividade abstrata. O país “amorfo e dissolvido”, tal como descrito por Tobias Barreto, a “imundice de contrastes”, como falará Mario de Andrade, conhecerá uma construção cuja disciplina formadora só poderá ser indissociável de uma verdadeira estética do desaparecimento, por isso tal construção será sempre uma formação em colapso. De toda forma, não deixa de ser sugestivo como essa dialética não parte do ser para ir ao nada e assim abrir as portas a um conceito renovado de devir, como vemos em Hegel. Ela parte do não-ser para ir ao ser outro e terminar em uma expectativa, sempre desmentida, de que o ser outro seria algo diferente da ocasião de uma alienação ou, para falar como Celso Furtado, de um “mito” de desenvolvimento. O que não poderia ser diferente já que toda e qualquer formação está impossibilitada em um horizonte social cujo desenvolvimento é apenas outro nome para o aprofundamento do processo de acumulação patrocinado por uma revolução pelo alto e indissociável de uma inserção global dependente. Não há formação possível sob os auspícios do estado populista nacional-desenvolvimentista e muito menos sob o que virá depois, lembrará com precisão as reflexões posteriores sobre a formação.

Mas há de se notar como esse mesmo pensamento insiste que, se a formação é impossível, nem por isso o que viria antes seria diferente da brutalidade do que desconhece nomos, e este é seguramente um ponto que mereceria auto-crítica. Pois poderíamos insistir que o pensamento crítico, para ser efetivamente consequente entre nós, deveria se mover para o campo de uma destituição generalizada. Uma destituição que passa por se perguntar inicialmente: para quem o ponto de partida da dialética nacional é necessariamente o não-ser? A partir de que perspectiva o que vem antes de nossa “data de nascimento” equivale ao não-ser e a anomia? É verdade que esta questão já foi feita. No caso, ela foi feita por outra matriz de cons-

trução estética nacional. Mas nem por isso essa enunciação deixará de ter também seus impasses.

Nesse ponto, é mais clara a razão em insistir que essa construção estética vinculada ao primado da arquitetura moderna brasileira não será apenas a continuação das dinâmicas coloniais por outros meios. Como foi dito anteriormente, esse movimento é contraditório, deve ser analisado em sua contradição imanente e até agora só um lado da contradição foi apresentado. Há ainda outro. Pois, por mais paradoxal que agora possa parecer, ressoa também nessa experiência de construção estética a procura pela liberação de novas forças produtivas, a procura de aliança com elementos massacrados da história brasileira. Há de se lembrar aqui da maneira com que Lúcio Costa identificava na construção civil do período colonial, feito de forma anônima, com sua aparência “desataviada e pobre”, a célula elementar da gestualidade limpa do modernismo arquitetônico brasileiro. Como se fosse o caso de produzir, ao mesmo tempo, um futuro e uma tradição<sup>6</sup>. Todo pacto populista é a história de uma partilha entre conflitos negociáveis e conflitos inegociáveis. Conflitos que serão integrados às dinâmicas do poder e conflitos que não serão integrados. Há um povo no estado populista, mas se quisermos entender o destino dessa construção, há de se atentar para os conflitos não integrados, para o que esse “povo” expulsa. Não deixa de ser interessante que, no caso da conciliação aqui proposta, o “povo” apareça como certa potência de subtração. Ele é esse que sustenta o gesto desataviado e pobre que vai quase que naturalmente se resolver na gestualidade modernista. Ele é uma força de subtração que se adequa à estética modernista, mas não pode se colocar uma força de instauração que traga em seu seio a potencialidade imanente das formas. O povo fala a partir dos pontos nos quais a ordem modernista o encontra. Mas ele não fala forçando tal ordem a transformações e revisões.

Seria então o caso de, agora, nos atentarmos para os conflitos não integrados que denunciarão a limitação do horizonte de racionalização social produzido por essa construção estética do povo.

---

<sup>6</sup> Ver Gorelik, 2005: 160. O que levava Lucio Costa a afirmar: “ao contrário do que ocorreu na maioria dos países, no Brasil foram justamente aqueles poucos que lutaram pela abertura para o mundo moderno os que mergulharam no país a procura de suas raízes, de sua tradição, tanto em São Paulo nos anos 1920, como no Rio, em Minas, sul e nordeste nos anos 1930, propugnando pela defesa e preservação do nosso passado válido (SPHAN)” (Costa, 2018: 116).



#### 4 MARGENS E PACTO ANTROPOFÁGICO

Como disse, esse discurso do país condenado ao moderno acabará por operar em uma linha de confronto com outra sensibilidade modernista. Essa outra sensibilidade não será organizada exatamente através das imagens do corte e da ruptura, mas do contágio e da predação. Ou seja, ela se organizará a partir do uso extensivo da noção de um “pacto” antropofágico. E seria o caso de insistir como a antropofagia traz necessariamente em seu bojo certa noção de pacto, de suspensão de conflito e negatividade através do recurso a dimensões recalcadas da experiência nacional. Um pacto que visaria suspender o recalque sobre o qual a construção nacional teria se assentado. Pois o neoconcretismo tentará recuperar o que permanecerá como vazio impensado pela matriz modernista de construção estética integrada à modernização do estado nacional. Diante do processo de transformação do modernismo em projeto de estado, o neoconcretismo aparece como o movimento da expressão das redes de relações vistas, até então, como vazias, improdutivas, avessas a sua integração na força instauradora do plano e do espaço livre.

No entanto, lembremos inicialmente como essa linha de confrontação entre dois modernismos brasileiros parte do reconhecimento de um campo comum de partilha. Que levemos em conta, por exemplo, dessa afirmação de Helio Oiticica:

“No Brasil, os movimentos inovadores apresentam, em geral, essa característica única, de modo específico, ou seja, uma vontade construtiva marcante. Até mesmo no Movimento de 1922 poder-se-ia verificar isto, sendo, a nosso ver, o motivo que levou Oswald de Andrade a célebre conclusão do que seria nossa cultura antropofágica, ou seja, redução imediata de todas as influências externas a modelos nacionais. Isso não aconteceria se não houvesse, latente na nossa maneira de apreender tais influências, algo de especial, característico nosso, que seria essa vontade construtiva geral. Dela nasceram nossa arquitetura, e mais recentemente os Movimentos Concreto e Neoconcreto, que de certo modo objetivaram de maneira definitiva tal comportamento criador” (Oiticica, 1986: 85).

A afirmação de Oiticica é interessante por estabelecer um vínculo claro entre dois momentos do modernismo nacional através de uma “vontade construtiva geral”, esse algo especial, característico nosso. No entanto, tal projeto construtivo neoconcreto irá procurar agora operar pelas marginalidades, pelos pontos marginais que ficaram excluídos do próprio processo de integração do povo à nova forma do país. Há um projeto social por trás do neoconcretismo, o que mostra a ina-

dequação radical de toda tentativa de lê-lo como figura de conceitos artísticos criado para a catalogação de obras a partir da lógica de curadores, como body art, land art, estética relacional, entre tantos outros. Essas classificações apagam o elemento fundamental do neoconcretismo, a saber, sua dinâmica social de construção estética de um povo.

Essa outra matriz de construção estética do país conhecerá as temáticas da “descoberta” (como a descoberta e revelação que Oiticica teria feito e tido ao subir o morro e entrar na fusão produzida por uma bateria de escola de samba), da síntese que supera as dicotomias até então enraizadas. Síntese essa que dará força para a recuperação de um conceito estético até então absolutamente secundário no debate nacional, a saber, “antropofagia”. O conceito cunhado por Oswald de Andrade parecia limitar-se a descrever certas tendências na pintura que tinham em Tarsila do Amaral sua figura maior. Depois, ele some de cena devido a predominância de outras correntes de cunho nacionalista, até tornar-se, dentro de um movimento complexo, o conceito hegemônico da arte brasileira a partir do final dos anos sessenta. Esse impressionante processo de recuperação ganha impulso decisivo com o neoconcretismo.

Mas é claro que a recuperação da antropofagia tinha, ao menos, dois lados. Por um lado, tratava-se de, ao mesmo tempo, afirmar o caráter processual do país, sua capacidade de encontrar dinâmicas processuais entre elementos que pareciam até então irredutíveis e enfim “encontrar o povo”, esse povo que parecia e parece sempre ausente, sempre sem voz. Um povo que é a figura da máxima integração. Notemos, por exemplo, o tom claramente integrador de colocações como essas de Oiticica a respeito de seus Parangolés:

“A derrubada de preconceitos sociais, das barreiras de grupos, classes, etc., seria inevitável e essencial na realização dessa experiência vital. Descobri aí a conexão entre o coletivo e a experiência individual – o passo mais importante para tal – ou seja, o desconhecimento de níveis abstratos, de ‘camadas sociais’, para a expressão de uma totalidade. O condicionamento burguês a que eu estava submetido desde que nasci desfez-se como que por encanto (...) Creio que a dinâmicas das estruturas sociais revelaram-se para mim na sua crudeza, na sua expressão mais imediata, advinda desse processo de descrédito nas chamadas ‘camadas’ sociais, não que considere eu a sua existência, mas sim que para mim se tornaram como que esquemáticas, artificiais, como se, de repente, visse de uma altura superior o seu mapa, o seu esquema ‘fora’ delas – a marginalização, já que

existe no artista naturalmente, tornou-se fundamental para mim” (Oiticica, 1986: 73).

A descrição é bastante sugestiva. Tal experiência vital seria a emergência de um ponto no qual ‘camadas sociais’ apareceriam como abstrações. Ponto este capaz de desfazer condicionamentos burgueses quase que por encanto e que faz ressoar uma marginalização que existe no artista naturalmente. Colocações dessa natureza apontam, inicialmente, que um dos eixos centrais desse novo pacto passa pelo reconhecimento da produtividade das margens, assim como da marginalidade como sintoma de uma verdade social recalcada, que precisa ser exposta como condição inicial para o fim da violência social.

Por exemplo, é conhecida a bandeira-poema de Oiticica “Seja marginal, seja herói”, ela homenageia Manuel Moreira, conhecido pela polícia como Cara de Cavalo. Em uma emboscada, Moreira matou o detetive Milton Le Cocq, criador da Escuderia Le Cocq, o embrião do Esquadrão da morte e das milícias que atualmente assolam as grandes cidades brasileiras. Depois de uma caçada policial, Moreira foi morto com 100 tiros. A consciência social de Oiticica está expressa em textos como “O herói anti-herói e o anti-herói anônimo”:

“Cara de Cavalo foi de certo modo vítima desse processo – não quero, aqui, isentá-lo de erros, não quero dizer que tudo seja contingência – não, em absoluto! Pelo contrário, sei que de certo modo foi ele próprio o construtor de seu fim, o principal responsável pelos seus atos. O que quero mostrar, que originou a razão de ser de uma homenagem, é a maneira pela qual essa sociedade castrou toda possibilidade da sua sobrevivência, como se fora ela uma lepra, um mal incurável – imprensa, polícia, políticos, a mentalidade mórbida e canalha de uma sociedade baseada nos mais degradantes princípios, como é a nossa, colaboraram para torná-lo o símbolo daquele que deve morrer, e digo mais, morrer violentamente, com todo requinte canibalesco” (Oiticica, 1968).

Ou seja, Oiticica compreende que o elemento fundamental da preservação do estado brasileiro se encontra na linha de partilha entre “aquele que deve morrer”, “morrer violentamente com todo requinte canibalesco” e quem deve ser protegido, mesmo que do outro lado esteja ninguém menos que um miliciano, ou seja, apenas outro tipo de agente de crimes. O desconforto com a intervenção de Oiticica não vem do pretenso “elogio da bandidagem”, como se diz normalmente. Na verdade, ele vem da consciência de que o fundamento do estado brasileiro se encontra em sua forma de partilha da violência, em sua definição secular dos setores da

população que devem ser submetidos a espoliação, à violência e ao terror policial. Ele se encontra na partilha entre quem será sujeito de um “estado predador” e quem será sujeito de um “estado protetor”. É nesse contexto que devemos compreender afirmações maiores como:

“Toda grande aspiração humana de uma ‘vida feliz’ só virá à realização através de grande revolta e destruição: os sociólogos, políticos inteligentes, teóricos que o digam! O programa do Parangolé é dar ‘mão forte’ a tais manifestações. Sei que isso é uma afirmação perigosa, de dois gumes, mas que vale a pena. Só um mau-caráter poderia ser contra um Antônio Conselheiro, um Lampião, um Cara de Cavalo, e a favor dos que os destruíram. Não quero cobrar aqui ou ‘fazer justiça’, pois que tais reações contra o crime ou contra revoluções tendem a ser cada vez mais violentas, os opressores são fortes e mortíferos, nada deixarão passar sem checar sobre a viabilidade ou não da coisa. Daí é fácil deduzir o que não estará por acontecer no mundo e nas comunidades – ou tudo muda (e haverá de mudar!) ou continuamos em guerra” (Oiticica, 1986: 82).

As colocações são claras. Se apenas um mau-caráter poderia ser contra figuras que se levantaram contra o estado, como Conselheiro, Lampião e Cara de Cavalo, é porque a arte denuncia a imoralidade da incapacidade de escutar as vozes dos expulsos do processo de modernização social. Pois essas vozes expõem as marcas do apagamento que se torna violência social. A ausência de um efetivo pacto social se expressa através da violência urbana e da marginalidade. Dar “mão forte” a tais manifestações é compreender um colapso histórico. Afinal, no momento em que escreve essas frases, Oiticica estava diante de um golpe militar que não apenas ficaria no poder por vinte anos mas nunca passará efetivamente. Golpe que se alimentará exatamente dessa guerra que impede toda construção efetiva do país, a não ser sob a forma da perpetuação do sistema de violência.

Mas notemos como a integração das margens será também reconhecimento de outra *aisthesis*, de outra estética, de outra estrutura de afecção. Ela já se apresenta, por exemplo, na construção do espaço. Ao invés do grande vão que marca de forma tão clara a arquitetura modernista brasileira em seu impulso de abertura, veremos as instituições de arte serem tomadas pelos labirintos do espaço quadriculado das favelas brasileiras e de seus morros. Assim, as formas do espaço que agora entram nos museus e galerias serão expressões de espaços que se desdobram nas grandes cidades brasileiras (ou nas palafitas da região amazônica), mas espaços que deveriam “desaparecer”, que deveria ser apagados como algo ainda não construído

pelos princípios gerais de desenvolvimento, algo que deveria não existir, que parece inacabado, baldio. Dessa forma, o artista construtor se torna algo como um antropólogo que procura integrar, em um discurso construtivo de matriz claramente modernista, aquilo que esse discurso até então não soubera como lidar.

Por outro lado, ao invés da escala do horizonte e de sua geometria estelar, do olhar de geometria cartesiana, teremos a escala do corpo, de suas afecções, dos circuitos de afetos que dele partem e nele chegam. Não se trata apenas de um corpo fenomenológico que está a organizar o espaço como sua perspectiva privilegiada de composição. Trata-se de um corpo que está a todo momento perdendo-se em meio a materiais que desorientam sua sinestesia, entrando em abismos, decompondo seu esquema corporal. Há algo de um corpo soterrado, tanto psíquica como socialmente, que procura agora retornar como uma outra potência construtiva.

Neste sentido, um exemplo privilegiado é *Máscara abismo*, de Ligia Clark: um trabalho composto de uma máscara de teia de arame forçada para baixo devido a pedras e na qual se venda os olhos. A noção de abismo é importante aqui. A máscara não visa de forma alguma nos reconectar com alguma dimensão corporal pretensamente perdida, mas visa produzir, construir uma corporeidade de desorientação e de abismo, como quem tem um rosto em queda ou como quem é puxado para uma queda.

## 5 BREVE NOTA SOBRE O TROPICALISMO E SEU COLAPSO

Mas condicionamentos que se desfazem como que por encanto não serão exatamente a tônica da realidade nacional. Haverá, ao menos um elemento legado pelo horizonte populista que continuará vivo nessa segunda matriz da tentativa de construção estética do país, a saber, a tópica da conciliação nacional ao alcance da mão. Como se fossemos agora encontrar uma segunda versão da estética da conciliação nacional, mas sob a forma de um grande pacto antropofágico. Pacto esse que prescinde do estado nacional-desenvolvimentista, que se articula a uma crítica de sua violenta inextirpável, como víamos Guimarães Rosa a denunciar tal violência na literatura.

Notemos inicialmente o caráter utópico desse pacto. Ele pode ser encontrado em um músico que fez de uma obra de Oiticica, *Tropicália*, o nome de uma nova construção estética do povo brasileiro, a saber, Caetano Veloso. E há de se lembrar que Veloso não será apenas um músico, mas um artista que desempenhará a fun-

ção de intelectual nacional, de interprete do país e suas potencialidades criadoras. É dele a afirmação:

“O golpe no populismo de esquerda libertava a mente para enquadrar o Brasil de uma perspectiva ampla, permitindo miradas críticas de natureza antropológica, mítica, mística, formalista e moral com que nem se sonhava” (Veloso, 1992: 105).

A colocação era clara. Com o colapso da integração populista, abriam-se novos estratos para uma “perspectiva ampla”. Essa estética ampla da conciliação parte do pressuposto de que a possibilidade de eliminação dos antagonismos objetivos que compõem o país já está dada, que a linguagem que nos permitirá encontrar o povo ou deixá-lo falar já está presente, que a diferença já está entre nós, daí a possibilidade aberta de massificação da experiência estética. Dessa forma, a construção do povo se dará como uma espécie de encontro cuja maior expressão ocorrerá quando uma das obras mais emblemáticas de Oiticica, a saber, Tropicália, deixar de nomear uma obra cujo destino será os museus e galerias internacionais para nomear uma nova forma de produção musical de massa. Forma essa que será o eixo principal da construção estética nacional e que conseguirá atravessar tanto a ditadura militar quanto a nova república, terminando com a emblemática nomeação de um dos músicos mais significativos da Tropicália a ministro da cultura de um governo que, a sua maneira, foi a recuperação do estado populista em um momento em que o nacional-desenvolvimentismo já não estava mais na ordem do dia.

E aqui monta-se um foco de tensão que irá perpassar boa parte da crítica brasileira. Pois aqueles que perceberão o colapso da conciliação do primeiro modernismo nacional não se cansarão de denunciar a mistificação que estaria a operar no segundo. Basta lembrar, por exemplo, das críticas de Roberto Schwarz exatamente sobre esse ponto:

“Já um materialista dirá que, longe de ser novidade, a consideração “antropológica, mítica, mística, formalista e moral” do país, bem como a pergunta pelo “nosso destino”, marcava uma volta ao passado, às definições estáticas pelo caráter nacional, pela raça, pela herança religiosa, pelas origens portuguesas, que justamente a visão histórico-social vinha redimensionar e traduzir em termos da complexidade contemporânea” (Schwarz, 1998: 89)<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Ou ainda: “Oswald de Andrade dará uma resposta positiva aos dilemas da dualidade. O que o complexo colonial interiorizará como atraso e desgraça, o desrecale pau-brasil converterá em mo-

Ou seja, a crítica gira em torno da ideia de que o retorno do recalçado produzido pelo pacto antropofágico seria dependente da construção retroativa de um caráter nacional, de um horizonte de retorno fruto de mistificação. A crítica pode se desenvolver dessa forma porque não escapa à Schwarz uma intuição adorniana de que “aquilo que poderia ser diferente, ainda não começou”. Ou seja, nenhuma reflexão estética pode se colocar sem integrar em sua própria constituição a impossibilidade de se colocar como horizonte efetivo de conciliação. Colabora para tal diagnóstico a compreensão do mediador universal responsável pelas operações de síntese social. Nesse sentido, lembremos de uma afirmação, emblemática de Caetano Veloso:

“Do fundo escuro do coração solar do hemisfério sul, de dentro da mistura de raças que não assegura nem degradação nem utopia genética, das entranhas imundas (e, no entanto, saneadoras) da internacionalizante indústria do entretenimento, da ilha Brasil pairando eternamente a meio milímetro do chão real da América, do centro do nevoeiro da língua portuguesa, saem estas palavras que, embora se saibam de fato despreziosas, são de testemunho e interrogação sobre o sentido das relações entre os grupos humanos, os indivíduos e as formas artísticas, e também das transações comerciais e das forças políticas, em suma, sobre o gosto da vida neste final de século” (Veloso, 1992: 36).

Essa mistura que não assegura nem degradação nem utopia genética é colocada no mesmo patamar de ambivalência das entranhas imundas e saneadoras do entretenimento, ou seja, ela seria capaz de absorver tanto as formas mais comerciais e pasteurizadas quanto os momentos críticos em relação à própria estereotipia. O problema é que diante de tal ambivalência, a crítica perde em larga medida seu sentido, pois as contradições se resolvem sem negatividade ou se estabilizam sem tragédia. A produção musical que flertou criticamente com a indústria cultural procurou construir margens de circulação e de produção, o que não foi o caso da tropicália, que rapidamente se adaptou aos horizontes mais monopolistas de produção. Note-se que se trata principalmente de discutir a sujeição aos padrões gramaticais de visibilidade, de sensibilidade, de circulação, de composição discursiva que tal sujeição à industrialização da cultura pressupõe. Esse é a meu ver o ponto central.

---

tivo de euforia, já que a vanguarda emparelhava nosso primitivismo com a cultura dos países centrais” (Arantes, 2021: 48).

Nesse sentido, lembremos ainda como é exatamente sob os auspícios da ditadura militar que a indústria cultural brasileira se consolida. Essa convergência é extremamente significativa. Não foi sob uma democracia formal que a tropicália se desenvolveu, mas sob uma ditadura. Esse paradoxo explica algo de muito importante a respeito da ditadura brasileira, a saber, sua aparência de normalidade. O fato de termos uma ditadura onde podia-se comprar livros de Marx nas bancas e ouvir tropicália no rádio diz muito a respeito de como ela conseguiu ser a ditadura mais extensa do Cone Sul e como ela será a única a não ser objeto de uma justiça de transição. Pois se tratava de permitir a consolidação de uma sensação de normalidade com explosões de violência arbitrárias, porém pontuais. O resultado é uma conjunção entre liberdade e medo que exige profundo malabarismo para se preservar.

## 6 UM MODERNISMO SOMBRIO

Esse modelo do pacto antropofágico encontrará, no entanto, sua realização tardia como política de estado. Ele será a característica da era Lula e de seu “lulismo cultural”. Por lulismo cultural entendamos a crença da possibilidade de uma política de máxima convergência no interior da qual classes subalternas e economicamente desfavorecidas realizam processos de integração social através da compatibilidade completa entre suas produções culturais e a lógica própria aos setores mais fetichizados e monetizados da indústria cultural global. Ou seja, ela se assenta na crença de que não há conflito estrutural entre as formas culturais que animam a experiência concreta das classes subalternas e os princípios gerais de rentabilização, visibilidade e capitalização da indústria cultural. Poderíamos dizer que tal crença é medonha, suas consequências serão ainda sentidas em sua real extensão. Tal crença tem data de nascimento no Brasil e podemos encontrar seu eixo central na experiência do tropicalismo, como vimos anteriormente. No entanto, quando a ressurreição final do estado populista também entrar em colapso, a partir de 2013, será esse horizonte de construção estética do país que também sofrerá profundo abalo.

Poderíamos compreender esse abalo através da narrativa das forças reativas que se levantaram contra a possibilidade de enfim realizar a integração alargada e a reconciliação estética com o povo. No entanto, talvez fosse mais honesto perguntar-se sobre as contradições iminentes a tal modelo ou perguntar-se sobre o que o pac-



to antropofágico esconde, quais eram seus limites efetivos, que irreconciliação brutal ele silencia. Isso pode nos ajudar a compreender onde de fato estamos agora.

Notemos inicialmente que o pacto antropofágico, agora gerido como política de estado, leva necessariamente a consolidação da obsolescência da crítica cultural. O tensionamento nos modos de produção e circulação da cultura produzido pela crítica cultural tende a dar lugar a uma política de celebração e de integração bem sucedida de diversidades. A instauração formal própria do primeiro modernismo, com seu redimensionamento das potencialidades da forma estética, sai da ordem do dia. Em seu lugar, consolida-se a celebração desimpedida e desrecalcada dos novos produtores de mercadoria cultural, no seu indefectível bordão “a favela venceu”.

A aceitação de tal diagnóstico coloca questões importantes em um momento como o nosso no qual são as forças que não se viram expressas no interior do pacto antropofágico que podem produzir outras formas de construção nacional. Há uma negatividade popular, avessa às formas estabelecidas de fala e a seus lugares, há uma capacidade de dizer não, pura e simplesmente não, de operar com o que se recusa a ter figura, que, em certos momentos históricos, é a primeira condição para a criação efetiva. Mas, como vimos, o Brasil tem muito medo de seus abismos de virtualidades, de seu ponto de decomposição das formas, isso em uma hora que seria necessário só mais um esforço nessa direção.

Nesse contexto, não é de se estranhar que emergja aquilo que poderíamos chamar de “modernismo sombrio” sempre presente no interior de nossa história. Pois forças de ruptura podem ser mobilizadas não para uma instauração formal, nem para uma nova configuração da circulação dos deserdados, mas para uma conciliação (mais uma), agora com a ordem abalada. Em um dinâmica que deve ser chamada de “contrarrevolucionária”, vemos a tópica da construção estética do povo retornar, mas para mobilizar uma operação paradoxal de “ruptura com a ruptura”. Daí afirmações como essas que perseguem nossa história:

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

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

Essas são afirmações que nos levam a gênese do movimento integralista brasileiro. De fato, o integralismo, ou seja, o fascismo nacional, foi inicialmente uma outra construção estética do povo – contraposta à do projeto modernista que predominou. O que não poderia ser diferente, se lembrarmos que o fundador do integralismo, Plínio Salgado (1895-1975), além da atividade política, foi escritor e participou da Semana de Arte Moderna de 1922, dos embates internos do modernismo brasileiro, tendo redigido seus próprios manifestos artísticos, como esse Movimento Verde-Amarelo, surgido em 1926. A estética integralista celebrou outra forma de conciliação nacional ainda mais violenta – e muito menos ambígua – entre a acumulação capitalista primitiva, de cunho extrativista, a religião, a tradição e o extermínio indígena.

Como estamos diante de um modernismo cortado de sua raiz de ruptura formal, mas que preserva seu desejo de autonomia do presente, o integralismo adequa a tradição às exigências de desenvolvimento predatório capitalista, que não verte lágrimas por aquilo que destrói. Ele é a expressão de um povo que estaria conciliado com a violência do progresso colonial e extrativista, do empreendedorismo capitalista, com a ordem atual da sensibilidade, que não questiona o que socialmente aparece como “natural”, que não questiona as hierarquias “naturalmente” dadas (como aquelas que constituem a família burguesa e o poder teológico-político). Muito desses elementos serão atualizados nessa “estética da produção agrária exportadora” que sela a associação entre a indústria cultural brasileira e o bolsonarismo, agora sob a força diretiva da música sertaneja. Basta lembrar, por exemplo, a dicotomia construída por Plínio Salgado entre os tupis, que, segundo ele, se permitiriam “dizimar pacificamente” para viver no sangue de cada brasileiro, e os tapuias, cujo ímpeto guerreiro e hostil à assimilação os levou ao completo apagamento:

“Os tupis desceram para serem absorvidos. Para se diluírem no sangue da gente nova. Para viver subjetivamente e transformar numa prodigiosa força a bondade do brasileiro o seu grande sentimento de humanidade. Seu totem não é camívoros: Anta. E este um animal que abre caminhos, e ai parece estar indicada a predestinação da gente tupi. Toda a história desta raça corresponde (desde o reino Martim Afonso, ao nacionalista "verdumarelo" José Bonifácio) a um lento

desaparecer de formas objetivas e a um crescente aparecimento de forças subjetivas nacionais. O tupi significa a ausência de preconceitos. O tapuia é o próprio preconceito em fuga para o sertão. O jesuíta pensou que havia conquistado o tupi, e o tupi é que havia conquistado para si a religião do jesuíta. O português julgou que o tupi deixaria de existir; e o português transformou-se, e ergueu-se com fisionomia de nação nova contra a metrópole: porque o tupi venceu dentro da alma e do sangue português. O Tapuia isolou-se na selva, para viver; e foi morto pelos arcabuzes e pelas flechas inimigas. O tupi socializou-se sem temor da morte; e ficou eternizado no sangue da nossa raça. O tapuia é morto, o tupi é vivo.”

Esse era uma antropofagia cortada de sua matriz subversiva. Não é inegável que ela se assentava no desejo incontestado de conciliação nacional que perpassa toda essa longa história de construções estéticas do país. Como tentei mostrar, mesmo as matrizes do pensamento crítico nacional assumem para si os pressupostos de tais projetos de construção. De certa forma, o pensamento crítico nacional é dependente da produtividade estética e de seus limites. Ele conseguirá encontrar novas figuras críticas quando o país enfim for capaz de assumir para si o projeto de uma estética consequente da irreconciliação.

## REFERÊNCIAS

- ARANTES, Paulo (2021): *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz* [recurso eletrônico]. São Paulo: [s.n].  
<https://sentimentodadialetica.org/dialetica/catalog/view/87/118/268>
- ARANTES, Otília e Paulo (1997): *Sentido da formação*, São Paulo: Paz e Terra.
- BADIOU, Alain (2014): *Logiques de mondes*, Paris: Seuil.
- BARDI, Lina (1994): “Um balanço dezesseis anos depois”, *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
- BENSE, Max (2009): *Inteligência brasileira*, São Paulo: Cosac e Naify.
- CHAPOUTOT, Johann (2016): *La révolution culturelle nazie*, Paris: Gallimard.
- COSTA, Lúcio (1995): *Registro de uma vivência*, Empresa das Artes.
- COSTA, Lucio (2018): *Registro de uma vivência*, São Paulo: Editora 34/Sesc.
- FURTADO, Celso (2002): *Formação econômica do Brasil*, São Paulo: Companhia das Letras.
- FURTADO, Celso (2012): *Ensaio sobre cultura e o Ministério da Cultura*, Rio de Janeiro: Contraponto.

- GORELIK, André (2005): *Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*, Belo Horizonte: Editora da UFMG
- LACLAU, Ernesto (2014): *La razón populista*, Ciudad del México: Fondo de Cultura Econômica.
- OITICICA, Hélio (1968): “O herói anti-herói e o anti-herói anônimo”, <https://vocabpol.cristinaribas.org/anti-heroi-anonimo/>
- OITICICA, Hélio (1986): *Aspiro ao grande labirinto*, Rio de Janeiro: Rocco.
- PEDROSA, Mario (2014): *Arquitetura: ensaios críticos*, São Paulo: Cosac e Naify.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio (1973): *Cinema: trajetória do subdesenvolvimento*, São Paulo: Paz e Terra.
- SANTOS, Marco Antonio (2010): *Heitor Villa-Lobos: textos selecionados*, Recife: Fundação Joaquim Nabuco.
- SCHWARZ, Roberto (1998): *Martinha e Lucrecia*, São Paulo: Companhia das Letras.
- WISNIK, Guilherme (2018): *O Brasil condenado ao moderno: do desenvolvimentismo de Estado aos grupos contraculturais*. São Paulo: FAU-USP, 2018 (Tese de Livre-Docência).
- VELOSO, Caetano (1992): *Verdade tropical*, São Paulo: Companhia das Letras.