

A CONSTRUÇÃO ESTÉTICA DO BRASIL E SEUS COLAPSOS: CRÍTICA, IMPASSE E MODERNISMOS NACIONAIS

*The Aesthetic Construction of Brazil and its Collapses:
Critique, Impasse and National Modernisms*

VLADIMIR SAFATLE*

vsafatle@yahoo.com

Data de recepção: 23 de outubro de 2023
Data de aceitação: 09 de novembro de 2023

RESUMO

A construção nacional do Brasil tem, como um de seus eixos fundamentais, o uso da modernização estética como força de redefinição do espaço, do tempo e do território. Tal construção estética tem três matrizes, três modernismos que se articulam em uma relação complexa de conflito: o modernismo arquitetônico como modernização nacional organizada no interior das perspectivas conciliatórias do estado populista, o modernismo que tenta conciliar aspirações estéticas e a formação monopolista da indústria cultural e o “modernismo sombrio” que encontramos no integralismo. Tais matrizes, de certa forma, ainda orientam nosso horizonte de expectativas sociais ou a atrofia dele. 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.

Palavras-chave: Brasil, modernização estética, estado populista, desenvolvimentismo, modernismo, arquitetura, pacto antropofágico, tropicalismo, modernismo sombrio.

ABSTRACT

One of the fundamental axes of Brazil's national construction is the use of aesthetic modernisation as a force for the redefinition of space, time and territory. This aesthetic construction has three matrixes, three modernisms that are articulated in a complex relationship of conflict: architectural modernism as national modernisation organised within the conciliatory perspectives of the populist state, the modernism that attempts to reconcile aes-

* Universidade de Sao Paulo (USP) (Brasil)

thetic aspirations and the monopolistic formation of the culture industry, and the "dark modernism" that we find in integralism. Such matrices, in a way, still guide our horizon of social expectations or its atrophy. National critical thinking depends on aesthetic productivity and its limits. It will only succeed in finding new critical figures when the country is finally able to assume for itself the project of a consistent aesthetics of irreconciliation.

Keywords: Brazil, aesthetic modernisation, populist state, developmentalism, modernism, architecture, anthropophagic pact, tropicalism, dark modernism.

*Uma nova era política,
Na qual a arte retomaria ainda uma vez
O comando da técnica.
Lucio Costa*

*O intelectual parece servir sem servir,
fugir mas ficando, obedecer negando,
ser fiel traindo.
Um panorama deveras complicado.
Antonio Cândido*

Não seria incorreto afirmar que, de certa forma, o Brasil “moderno” é uma ideia estética. A construção nacional tem, como um de seus eixos fundamentais, o uso da modernização estética como força de redefinição do espaço, do tempo e do território. Nesse sentido, uma maneira profícua de abordar a crise contínua na qual o Brasil se encontra na última década passa pela discussão sobre o esgotamento de eixos fundamentais desse processo estético de construção. Como se o esgotamento de certo projeto de construção estética do país fosse elemento importante para definir sistemas de paralisia da imaginação social que nos atormentam atualmente, como se ele fosse importante para compreender a gênese da melancolia social que atravessa o país em momentos de explicitação de suas matrizes constituintes de violência e de irreconciliação social.

A tópica da construção estética de um povo ou da fundação do povo a partir de força de produção simbólica e de unificação social própria a certas experiências estéticas tem, em textos como *A educação estética do homem* (Schiller) e *O mais antigo programa do idealismo alemão* (Hegel, Schelling, Hölderlin), expressões fundamentais. Não por acaso são textos animados pelo horizonte de transformações globais impulsionado pela Revolução Francesa. Uma das consequências de uma revolução

popular é a crença de que novas dinâmicas de constituição do povo podem emergir, possibilitando a modificação estrutural da sensibilidade e da imaginação. Uma sociedade liberada da reprodução material de tradições e mitos fundadores pode mobilizar a experiência estética como solo de criação social de novas formas. Algo dessa crença orientará o desenvolvimento do modernismo, em especial em países de constituição nacional tardia como o Brasil. Animado por um processo que não será uma revolução social, mas uma “revolução pelo alto” a partir dos anos 1930, ou seja, revolução capitaneada por setores descontentes das oligarquias regionais, assim como por militares em aliança tópica com certas demandas populares, o Brasil utilizará o horizonte utópico do modernismo para impulsionar a formação de um estado nacional propulsor de modernização conservadora.

Gostaria de defender que tal construção estética do Brasil tem, no entanto, três matrizes e que esta é apenas uma delas. De certa forma, o Brasil conhecerá três modernismos que se articulam em uma relação complexa de conflito. Relação essa na qual cada uma dessas matrizes parece se construir a partir das contradições imanentes às outras. Tais matrizes, de certa forma, ainda orientam nosso horizonte de expectativas sociais ou a atrofia dele. Isso pode nos mostrar como acabamos, por outros caminhos, por realizar o que dissera Mario Pedrosa a respeito do Brasil como país “condenado” a ser moderno. Pois tudo se passa como se o horizonte de construção modernista nunca tivesse sido superado, como se vivêssemos em um estranho modernismo alargado.

De forma esquemática, podemos dizer que, em uma primeira matriz historicamente hegemônica, o modernismo será convocado como um verdadeiro projeto de estado tendo em vista formas de modernização nacional organizadas no interior das perspectivas conciliatórias do estado populista. “Assim, por meio da arquitetura, vanguarda e Estado confluem na necessidade de construir uma cultura, uma sociedade e uma economia nacionais” (Gorelik, 2005: 14). A arquitetura se tornará então o eixo fundamental do modernismo nacional em um processo de intensificação que irá da construção do Palácio Capanema (1943) até a inauguração de Brasília (1960): ápice e ponto de esgotamento da “arquitetura moderna brasileira”.

Há de se admirar a singularidade de um país que, através do programa modernista, irá procurar a realização de certa reconciliação de si, certo “tomar posse de si” expresso no voltar-se para a conquista de seu próprio interior. Mas gostaria de insistir que compreender essa primeira matriz exige articular, de forma precisa, a junção entre modernismo e populismo que será própria de nossa história. As dinâ-

micas do populismo latino-americano devem ser analisadas a partir de sua dupla estrutura de movimento¹. Seu processo de integração de massas ao campo do político através da construção de novas hegemonias pode impor transformação em um primeiro momento. No entanto, a maneira com que seus pactos são construídos através da produção de cadeias de equivalência entre demandas sociais contraditórias produz, necessariamente, um segundo momento de estagnação e paralisia. Há de se olhar para a forma dessa estagnação a fim de compreender o que essa associação entre modernismo e populismo paralisa, o que ela recalca e o que retorna em um segundo momento.

É tendo problemas dessa natureza em mente que devemos lembrar como, no caso brasileiro, encontraremos uma segunda matriz do modernismo, uma matriz não mais apoiada, inicialmente, em uma associação entre arte e poder de estado. Na verdade, teremos uma associação entre aspirações estéticas e a formação monopolista da indústria cultural, não por acaso em vias de consolidação com sistema monopolista exatamente no final dos anos sessenta, momento em que a primeira matriz do modernismo entra em colapso. De certa forma, o colapso do estado populista nacional-desenvolvimentista é a ocasião para a consolidação hegemônica da indústria cultural como instrumento de construção estética do Brasil, com suas aspirações de unidade, de síntese e afirmação da multiplicidade nacional. Sai a arquitetura e entra a música popular (principalmente em seu eixo tropicália/MPB). Sai a temática modernista do corte e da instauração para entrar a recuperação da antropofagia. Poderíamos dizer que tal modelo se tornará, ele também uma política de estado, a partir sobretudo do início do século XXI. Não por acaso, o primeiro Ministro da Cultura do governo Lula será o músico Gilberto Gil. E não por acaso, o primeiro Ministro da Cultura pós-ditadura militar será Celso Furtado, cuja visão estruturalista, com sua luta de convergência entre desenvolvimento e criatividade, estava muito mais próxima do modernismo arquitetônico com suas tentativas de criar cidades onde trabalho funcional e devaneio andassem de mãos juntas. Seria o caso de se lembrar como o projeto de Furtado para o Minc será rapidamente descartado com o fim do governo Sarney².

Como eu gostaria de defender, essas duas matrizes entram em colapso, não apenas por pressões externas, mas também por contradições internas. Há algo de irrealizável em seus projetos que se expressa exatamente quando tais projetos

¹ O que não ocorre a partir de leituras como E. Laclau (2014).

² Sobre o projeto de Furtado, ver Furtado, 2012.

parecem poderem enfim se realizar. As conciliações que elas prometem só podem se realizar através da perpetuação de formas específicas de silenciamento e apagamento. Mas seus colapsos se confrontarão com a procura de ascensão de uma terceira matriz, mais recôndita e esquecida: essa que vem de uma espécie de “modernismo sombrio” que encontramos no integralismo de Plínio Salgado, já anunciado em seu Movimento verde-amarelo. Isto complexifica a situação nacional pois, no momento em que o acúmulo dos processos de decepção nacional poderia abrir espaço a emergência de estéticas capazes de explicitar a irreconciliação nacional, veremos a mobilização de tal força da decepção ser direcionada a uma contrarrevolução conservadora de cunho fascista.

Historicamente, o modernismo conheceu setores que flertaram abertamente com movimentos fascistas. Setores que compreendiam a revitalização estética como meio de reconstrução do povo através da produção de vínculos aparentemente orgânicos com aquilo que se insinua como “origem”. Era de uma revitalização estética da pátria através da recuperação neo-clássica de um pretense passado negado da grande cultura ocidental que vivia o nazismo alemão. O fascismo é, a sua maneira, também a procura de uma construção estética do povo (Chapoutot, 2016). Isso não foi muito diferente no Brasil com a consolidação do integralismo nos anos trinta. Assim, por trás da tópica da destruição da cultura tão mobilizada nesses últimos anos, há na verdade as engrenagens de produção de uma outra cultura, essa que décadas de estratégias modernistas não teriam deixado florescer e que procura, em momentos de ascensão de nossa matriz fascista ao poder, fazer-se passar pela voz dos deserdados dos pactos nacionais. Uma outra cultura popular, de um outro povo, verdadeiramente “brasileiro” e “reconciliado consigo mesmo”, reconciliado com nossas matrizes de desenvolvimento capitalista e de “progresso” colonial. Povo esse livre dos antagonismos que só poderiam ser emulações de poderes exteriores ao nosso corpo social “natural”. Como se essa matriz sombria fosse a realização terrorista do imaginário de conciliação por tantas vezes tentado no país.

Essa tese de três figuras do modernismo nacional que se procuram, cada uma a sua maneira, a conciliação possível dentro de um projeto de construção estética do povo brasileiro não está aqui para defender a possibilidade de uma dinâmica de superação simples. As matrizes, quando se tornam hegemônicas, não “superam” as demais. Elas simplesmente produzem um *giro de perspectiva*, perpetuando, sob outra perspectiva as tensões anteriormente herdadas. Todas três matrizes estéticas que nos acompanham são casos do que nos poderíamos chamar de “estética da concili-

liação”. No entanto, enquanto as matrizes do pacto antropofágico e da associação entre modernismo e estado populista são figuras dos impasses dos projetos de emancipação social em solo nacional, e por isso deixam *heranças ambíguas* que devem ser analisadas em sua ambiguidade, a matriz do modernismo de cunho fascista é uma ruptura a qual não se pode projetar emancipação alguma. Ela é mera figura da estabilização no caos.

Gostaria pois de analisar tal tensão interna aos projetos de construção estética de um povo entre nós. Começemos então pelo começo.

1 A URBES COMO UTOPIA CONCRETA

Como foi dito anteriormente, a partir dos anos trinta do século XX, o poder de estado no Brasil se verá diante de um sistema de transformações capitaneado por oligarquias descontentes e forças armadas até então em participação lateral no poder. Tal aliança visaria retirar o país do atraso, quebrar a força das oligarquias hegemônicas, construir uma nova unidade nacional, afirmando uma nova configuração da identidade brasileira em um processo indissociável de seu componente estético. Esse processo terá, como um de seus eixos a integração instável de demandas sociais e setores organizados da classe trabalhadora a tal consórcio de poder, criando uma figura típica das dinâmicas populistas latino-americanas.

No interior desse processo, inaugura-se uma associação, até então inédita entre nós, entre poder de estado e vanguarda estética. Ela perpassa várias linguagens. Na música, veremos Heitor Villa-Lobos envolvido com a criação da Superintendência de Ensino Musical e Artístico (SEMA), com a difusão do canto orfeônico como matéria obrigatória da educação nacional. Através de tais práticas e instituições era o caso de criar as condições para uma formação da consciência musical brasileira que era visto como muito mais do que simplesmente a formação de uma consciência musical. Como dirá Villa-Lobos: “O canto orfeônico é uma das mais altas cristalizações e o verdadeiro apanágio da música. Porque, como seu enorme poder de coesão, criando um poderoso organismo coletivo, ele integra o indivíduo no patrimônio social da pátria” (Santos, 2010: 73).

Mas é a arquitetura que servirá de motor principal do modernismo como projeto de estado, fenômeno que se inicia com a criação do Palácio Capanema, sede do Ministério da Educação e Cultura, em 1943. Não que o modernismo brasileiro tenha aqui sua certidão de nascimento, mas a encomenda do Palácio Capanema

define a nova função do arquiteto modernista como artista associado ao projeto de construção nacional. Há de se meditar no fato dessa construção estética do país começar com um Ministério da Educação nacional, até alcançar, em menos de vinte anos, um ponto máximo de junção nessa dinâmica de recriação do estado e realização de utopia estética. Tal ponto de junção se configurará no início dos anos sessenta com a transferência da capital nacional para o interior do país e a criação de uma cidade modernista projetada para 500 mil habitantes a partir do plano urbano de Lucio Costa e da arquitetura de Oscar Niemeyer. A fim de sentirmos o impacto desse gesto, lembremos, por exemplo, do que dizia Mario Pedrosa à época, em afirmações não muito distintas do que podíamos encontrar na boca de outros:

“Brasília é, na essência, uma obra de arte que se constrói. Pois esta não é senão “um fragmento da natureza que traz em si a marca de um esforço criativo finito, de tal maneira que se apresenta sozinho, uma coisa individual, destacada da vaga infinidade do seu fundo (*background*)”. Époça que quer ser de síntese, o nosso fim de século será cada vez mais construtor de cidades e de regiões. Edificar a cidade nova é a maior obra de arte que se possa fazer no século” (Pedrosa, 2014: 65).

Difícil não ouvir nessas palavras ecos das expectativas de reconciliação entre “construção de cidades e regiões” e instauração estética que atravessou certo setor da crítica social no ocidente desde o século XIX. Difícil não perceber, em palavras como essas, a afirmação consciente da crença de que cabia ao Brasil uma síntese entre desenvolvimento e criatividade, para falar como Celso Furtado. A urbes como utopia concreta. Síntese essa patrocinada por uma obra de arte total, uma urbe de nova natureza, cuja força construtiva estaria a serviço da produção de um novo povo e um novo país. O que levava Lúcio Costa a afirmar que o futuro tecnológico, econômico e social do Brasil se faria “sob o signo da arte” (Costa, 1995: 289).

A respeito da natureza dessa síntese, lembremos ainda dessas palavras presentes no Relatório do Plano Piloto de Brasília, de Lúcio Costa: “cidade planejada para o trabalho ordenado e eficiente, mas ao mesmo tempo cidade viva e aprazível, própria ao devaneio e à especulação intelectual” (idem). Ou seja, espaço no qual a contradição fundamental entre técnica e fantasia se esvai, onde ordem e devaneio não mais se anulam, pois enfim o país teria se tornado o espaço no qual a abstração encontra a vida, no qual a ordem geométrica é a última e maior astúcia da livre criação. A profusão de contradições dissolvidas descritas por seus idealizadores para falar de Brasília é constante: monumental e íntima, derramada e concisa, bucólica

e urbana, lírica e funcional. Como se fosse a celebração da conciliação de um desenvolvimento que suspendia conflitos graças a criação de novos espaços, de novas formas de se mover e de ocupar o espaço.

Na mesma época, um observador exterior do desenvolvimento nacional, o alemão Max Bense, falará de Brasília como a primeira expressão visível de um cartesianismo na forma do design ou ainda de um platonismo arquitetônico que teria a força de abolir todo pessimismo hegeliano em relação ao fim da arte. Levando em conta a natureza instauradora de Descartes para o racionalismo moderno, era como se fossemos a realização final da emancipação patrocinada pela potência racional da forma estética:

“Não digo que o espírito brasileiro possua uma inquebrantável formação cartesiana em seu desenvolvimento linguístico e histórico. Digo apenas que no extenso planalto de Goiás, onde se demarcou o Distrito Federal, há uma incontável proclamação brasileira da inteligência cartesiana, vendo-se a concretização da nova capital. Brasília, como uma momentânea e extrema intensificação do poder criador universal” (Bensa, 2009: 19).

Creio ser evidente a carga utópica e construtiva de afirmações dessa natureza que veem o planalto central como o lugar de uma extrema intensificação do poder criador universal. Ainda hoje, podemos encontrar traços dessa noção de utopia concreta associada a Brasília. A esse respeito, eu lembraria de Alain Badiou em texto recente:

“Eu muitas vezes imaginava, quando me dissolvia, à noite, através das baías de um apartamento da asa sul de Brasília, na claridade luminosa do céu, que a cartografia dos signos estelares, cujos monumentos da cidade pareciam o decalque terrestre, me anunciaria que eu lá estava para sempre. O pássaro pousado sobre o solo seco, os lagos lunares, o concreto estilo Niemeyer, tudo me dizia que, assim abertos, os fragmentos de Brasília, orientando-me na noite, tinham-me incorporado ao nascimento de um novo mundo” (Badiou, 2014: 436).

O interesse de afirmações como essa é a compreensão de que a transformação de Brasília em um museu aberto do modernismo não implica, necessariamente, na sua redução a um mundo vazio. As experiências modernistas, em sua força de abstração, preservam algo do desejo de construção de espaço e reconstituição de mundos que toda experiência efetiva de emancipação realiza. Ou seja, as razões pelas quais será a arquitetura a arte a tomar a frente do modernismo como projeto de estado brasileiro não devem ser creditadas apenas ao seu caráter de arte pública.

Há também outra razão, vinculada a uma articulação profunda, no caso brasileiro, entre construção estética de um povo e reordenação estrutural do espaço. Entre construção e corte. Daí a temática da recusa em “descobrir” ou “redescobrir” o país, mas de literalmente construí-lo. No entanto, gostaria de insistir em quão ambivalente e contraditório é esse gesto de recusa em “redescobrir” o país a fim de instaurá-lo em uma perspectiva de conciliação patrocinado pelo poder de estado³.

O primeiro lado dessa contradição já foi enunciado no próprio Relatório do Plano Piloto, escrito por Lúcio Costa. Lembremo-nos da sua mais famosa afirmação, essa que nos diz que Brasília teria nascido: “do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz”. Há um ato de tomar posse que expressa tal construção estética, que será um elemento fundamental de sua essência. Ou seja, essa construção será uma possessão que repete, mais uma vez, outra possessão, outra cruz, agora de matriz claramente colonial. Como se fosse o caso de repetir, como forma de emancipação, o gesto colonial de um país que procura “tomar posse de si”. As palavras de Costa são claras: “trata-se de um ato deliberado de posse, de um gesto de sentido ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial” (Costa, 2018: 283). Um ato de tomar posse à maneira dos conquistadores ou de Luis XIV, ele ainda dirá.

Essa repetição do gesto colonial encontra-se por todas as partes no modernismo brasileiro. Seria o caso, por exemplo, de lembrar mais uma vez de Villa-Lobos e sua procura em fazer da música, em especial o canto orfeônico, o eixo de educação estética de um povo brasileiro em formação. Procura essa que lhe levava a dizer, ao citar as estratégias coloniais de conversão dos povos originários através da música: “Quase se pode afirmar, assim, que os padres Anchieta e Nóbrega lançaram os fundamentos do canto orfeônico no Brasil. E com essa admirável intuição de catequistas foram, até certo ponto, os precursores do aproveitamento da música como fator de disciplina coletiva” (Costa, 2019: 79).

³ Uma dessas contradições já foi apontada por Otilia Arantes: “Bem ou mal nossa festejada tradição moderna em arquitetura sempre alimentou a fantasia de estar na vanguarda da integração das classes sociais mais desfavorecidas – para ficarmos no eufemismo – no processo de construção nacional, de uma sociedade industrial homogênea e coerentemente moderna. Com a preciosa colaboração das coalizões conservadoras locais, a mundialização do capital decapitou essa construção. Deixando de vez a arquitetura brasileira sem assunto: afinal, ela não havia baseado sua causa no princípio da construção maximamente abrangente? Assim, a utopia que o capital desenhou no horizonte, ele mesmo reduziu a pó ao mudar de forma” (Arantes, O. e P., 1997: 131)

Assim, se por um lado tal gesto instaurador reverbera a afirmação da autoctonia como condição para a emancipação, por outro, essa autoctonia é pensada sob a forma de um ato deliberado de posse colonial. Por isso, estamos diante de um gesto só possível à condição da anulação da historicidade do espaço, da contração temporal do presente, da consolidação do mito do espaço vazio a ser desbravado e desenvolvido. Haverá assim uma matriz colonial indelével nessa construção estética do Brasil, com sua violência imanente, com suas dinâmicas próprias de morte simbólica. Pois, para tanto, faz-se necessário que o espaço antes da instauração apareça como campo desfibrado, marcado por movimentos sem sequência, por falta de continuidade e organicidade interna, muito próximo da anomia e da morte. Dá-se assim sequência àquilo que poderíamos chamar do fantasma fundamental do Brasil, a saber, o fantasma da terra muito próxima do nada, do campo de desfibramento generalizado. Algo que não deixa de, a sua maneira, reverberar essa frase do colonizador português: “terra sem lei, sem fé, sem rei”⁴. A integração prometida pelo estado populista exige a partilha geral de um conceito de desenvolvimento e progresso que marca tudo o que não lhe é adequado com as marcas do “atraso”, do que não tem valor algum.

2 UMA TERRA MUITO PRÓXIMA DO NADA

Mas eu gostaria de mostrar o que pode um fantasma. Ou seja, gostaria de mostrar como esse fantasma da terra muito próxima do nada não estará apenas pressuposto pelo poder de estado. Ele será também eixo maior do pensamento crítico nacional, ou ao menos de parte significativa dele. Ou seja, a teoria crítica nacional comunga ao menos um pressuposto com os defensores da modernização conservadora. Isto deveria nos levar a refletir a respeito dos desafios contemporâneos e as tarefas para a reconfiguração do pensamento crítico entre nós.

⁴ A este respeito, lembremos que o desenvolvimento latino-americano, com seu impulso estatal: “não pode apontar a recomposição de um grande capital estruturalmente ausente, como a que os sonhos de organização vanguardista estavam realizando nos países europeus. Aqui se tratava de ainda construir no ‘vazio’ as condições sociais, econômicas, culturais e territoriais para tornar possível sua emergência – e a própria representação do ‘vazio’, tão ativa no imaginário estatal-construtivista latino-americano, seja como obstáculo, seja como veículo de modernização, mostra, claramente, seu componente vanguardista” (Gorelik, 2005: 28). A colocação é precisa pois mostra o território latino-americano é ‘vazio’ principalmente para a perspectiva do desenvolvimento capitalista e do processo de recomposição do capital. Na verdade, ele é ‘vazio’ só a partir dessa perspectiva.

A esse respeito, lembremos como, quando perguntado sobre a especificidade do modernismo brasileiro, o crítico de arte Mario Pedrosa estabelecerá uma comparação significativa com o modernismo mexicano:

“Para melhor captar o caráter particular de nossa revolução da arquitetura no plano social e artístico, seria útil fazer um ligeiro paralelo entre a revolução brasileira e a revolução mexicana. Esta última teve lugar antes que a nossa; possuía, em certos aspectos, um caráter racial. Foi, nesse sentido, um protesto das raças autóctones oprimidas. A revolução mexicana teve sobretudo um caráter de restauração, de revanche do peão índio contra o ocupante branco, contra o conquistador espanhol, destruidor de antigas culturas, de antigas civilizações representadas em nossos dias pela velha raiz popular do país. Entre nós, nada disso; nada de velhas culturas, mas uma população dispersa de índios nômades. Mesmo o negro é trazido de fora; apesar da escravidão a que foi submetido, trabalhou no mesmo sentido que o português, isto é, para conquistar a terra selvagem, para domesticar a natureza virgem. O caráter reivindicativo ou antes vindicativo das raças oprimidas oferece aos artistas mexicanos seus temas no plano social e político. Eis por que, na arte, é a pintura que conhece sua mais bela realização, mas a pintura social representada pelo mural afresco. O muro foi conquistado pela pintura, não a pintura para o muro, isto é, para a arquitetura. Esta não conheceu, como no Brasil, uma renovação total, permaneceu o que era antes da revolução. Entre nós, ao contrário, é a arquitetura que precedeu o mural. Os jovens arquitetos foram os verdadeiros revolucionários; e a revolução que eles empreenderam foi a sua, em nome de ideais sociais e estéticos muito afirmados, bem mais profundos que os dos políticos, e de sua revolução, além do mais muito superficial. No Brasil a primazia no plano artístico coube à arquitetura, o importante era criar algo novo, ali onde o solo era ainda virgem” (Pedroso, 2014: 84-85).

Seria o caso de demorar um pouco nessa afirmação, pois ela vem não de um ideólogo do estado brasileiro, de um entusiasta do populismo, mas certamente de um dos maiores críticos de arte que o país conheceu, comunista comprometido com a transformação nacional e suas lutas sociais. Se Mario Pedrosa nos servirá de eixo é para mostrar como certos fantasmas originários do país são partilhados até por aqueles que procuram transformá-lo. Ou seja, os pressupostos nos quais opera a ação do poder de estado são partilhados também pelas figuras do pensamento crítico assombrado pelos impasses da formação.

Segundo Pedrosa, o modernismo mexicano teve que lidar com uma cultura autóctone forte (aztecas, maias), uma atitude vindicativa da velha raiz popular do país. Daí o gesto de tomar os muros, de imprimir neles as narrativas das classes subalternas e oprimidas pelo colonialismo. Como se as paredes e muros levantados contra a “indiaiada” caísse através de sua transformação em espaço revolucionário de reconquista da cultura silenciada. A pintura aparece aqui como a marca do enraizamento da autoctonia que nunca se esquece.

Já o modernismo brasileiro não conheceria nenhuma cultura autóctone forte com a qual seria necessário negociar. “Entre nós, nada de velhas culturas, mas uma população dispersa de índios nômades”. Mesmo os povos africanos escravizados apareceriam como vetores de um desejo de serem senhores da “terra selvagem”, dominadores da “natureza virgem”. Por isto, o modernismo brasileiro poderia ser animado pelo desejo de construção absoluta do espaço através de sua instauração geométrica, de abertura de grandes vãos de concreto armado. O espaço aqui seria vazio, por isto plástico, pronto a ser redimensionado pela força da arte pública. O que explica porque seria a arquitetura, e não a pintura, o vetor impulsionador do modernismo entre nós.

Mario Pedrosa não teria percebido, no entanto, como a força de instauração do modernismo arquitetônico brasileiro seria solidária da violência contra o que já existia, isto a ponto de anular sua existência, como se a arquitetura e o urbanismo modernista precisassem criar o mito de que eles estariam a se desdobrar em uma tabula rasa, em um espaço vazio sem fricção alguma, em um “solo ainda virgem”⁵. Solo de gente sem autoctonia, pois nômade. Dificilmente, teremos exemplo mais claro de como a força de abstração do urbanismo modernista brasileiro seria proporcional a sua capacidade de tornar invisível o que existia antes, de negar, em uma negação sem retorno, as formas então enraizadas nas práticas sociais de povos que não queremos mais ver. O que repete uma lógica colonial constituinte da realidade brasileira, essa mesma lógica do espaço como “puro mato”. Infelizmente, não há como negar que ela opera nessa concepção de que o Brasil seria um país condenado ao moderno:

“Se se pudesse definir com uma só frase a civilização de um país como o Brasil, talvez se pudesse dizer que é um país “condenado” ao moderno, desde seu nasci-

⁵ Como bem compreendeu Guilherme Wisnik: “no caso da leitura que Pedrosa faz do Brasil a condição de partida da modernidade do país reside, de forma ambivalente, no território virgem e na presença rarefeita da história” (Wisnik, 2018: 56).

mento. Diversamente de seus vizinhos do outro lado dos Andes, o Peru e países adjacentes, e também do México, na América do Norte, o Brasil não existia quando chegaram ao seu litoral virgem os primeiros navegadores portugueses e espanhóis à procura do caminho da Índia. E é por isso que – circunstância extremamente rara na história das nações – conhecemos o dia preciso de nosso nascimento como país, guardando em nossos arquivos a certidão de nosso batismo” (Pedrosa, 2014: 74).

Poderíamos lembrar, no entanto, que aquilo que nasceu em 21 de abril de 1500 não foi um país, mas foi um experimento econômico e necropolítico de extermínio (o maior experimento necropolítico da história) que rapidamente se consolidará sob a figura do latifúndio escravagista primário-exportador. Como dirá Celso Furtado, antes de ser um país, o Brasil foi um experimento econômico e os pressupostos desse experimento permanecerão marcados para sempre na história nacional, mesmo depois do ocaso do latifúndio primário-exportador (Furtado, 2002). Nesse sentido, o apoio que a tão esperada construção estética do Brasil toma emprestado da fantasia do espaço vazio, da espacialidade liberada das amarras da ocupação e da história será indissociável de certa cumplicidade com as múltiplas voltas das mortes simbólicas que, essa sim, foi a certidão de nascimento do país.

Assim, o país condenado ao moderno verá o abandono do moderno não apenas porque a arquitetura mundial demonstrou-se impotente diante do processo de autovalorização do Capital com sua conseqüente transformação do espaço urbano em horizonte privilegiado de valorização, investimento e gentrificação, embora não se trate de negar a importância de tais fatores e como isso destruirá por completo a tentativa de impedir a estratificação social no interior da cidade. Na verdade, o projeto da arquitetura moderna se tornará insustentável devido aos conflitos que ele não reconhece no interior da sociedade brasileira, às contradições internas que esse projeto porta em seu seio.

2 PARTINDO DO NÃO-SER NÃO SE TEM DIALÉTICA ALGUMA

Esse horizonte de opacidade não será apenas apanágio da arquitetura moderna e de seus defensores. Mudemos de horizonte artístico e lembremos de duas passagens de um dos textos mais significativos da cultura nacional da época, a saber, *Cinema: trajetória do subdesenvolvimento*, de Paulo Emílio Salles Gomes. Depois de discorrer sobre o cinema hindu e egípcio, países em sujeição colonial nos quais o

cinema trazido pelas potências imperiais terá que lidar com culturas autóctones fortes e em certos casos, como no Egito, radicalmente anti-icônicas, o subdesenvolvimento próprio ao cinema brasileiro leva Paulo Emílio a afirmações como:

“Nunca fomos propriamente ocupados. Quando o ocupante chegou, o ocupado existente não lhe pareceu adequado e foi necessário criar outro. A importação maciça de reprodutores, seguida de cruzamento variado, assegurou o êxito na criação do ocupado, apesar da incompetência do ocupante agravar as adversidades naturais. A peculiaridade do processo, o fato do ocupante ter criado o ocupado aproximadamente à sua imagem e semelhança, fez deste último, até certo ponto, o seu semelhante” (Salle Gomes, 1973).

Ou seja, tudo se passaria como se ocorresse uma espécie de colonialismo perfeito, no qual ocupante e ocupado entram em um regime de especularidade sem falhas, impulsionado pelo fato de nunca termos sido propriamente ocupados. Daí um dos sentidos de afirmações como: “Não somos europeus nem americanos do Norte, mas, destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro.”. Note-se, essa dialética singular tem como ponto de partida o não-ser e passa em algo que não é exatamente seu contrário, ela não passa no ser, mas no ser outro. O ser outro aparece, na verdade, como uma outra figura do não-ser, o que explica porque, dentro dessa perspectiva, a única posição consequente seria reconhecer que essa penosa construção de nós mesmos só poderia se realizar a partir do momento em que ela reconhecesse não ser possível de ser realizada, pois não há construção possível que se funde na passagem do não-ser ao ser outro. Problema esse que podemos levar também para afirmações de Lina Bo Bardi, como:

“O Brasil se industrializou, a nova realidade precisa ser aceita para ser estudada. A volta aos corpos sociais extintos é impossível, a criação de centros artesanais, o retorno a um artesanato como antídoto a uma industrialização estranha aos princípios culturais do país é errada. Porque o artesanato como corpo social nunca existiu no Brasil, o que existiu foi uma imigração rala de artesãos ibéricos ou italianos e, no século XIX, manufaturas. O que existe é um pré-artesanato doméstico esparso, artesanato nunca” (Bardi, 1994: 12).

Esse ponto de partida no não-ser não pode deixar de produzir consequências também para a crítica dialética nacional que se apoia, a sua maneira, nesse mesmo

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 tradição⁶. 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.

⁶ 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)⁷.

⁷ 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 imanentes 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.