

Sentido da formação

Três estudos sobre
Antonio Candido,
Gilda de Mello e Souza
e Lucio Costa

**Otília e
Paulo Arantes**

Sentido da formação

*Três estudos sobre
Antonio Candido,
Gilda de Mello e Souza
e Lucio Costa*

1997

A coleção **Sentimento da Dialética** é copyleft.

A coleção é organizada em **sete categorias e três subcoleções**, com diferentes tipologias documentais e formatos de arquivos:

Categorias: Filosofia; Política; Estética; Arquitetura e Cidades; Artes Plásticas; Crítica da Cultura e Trajetórias. Cada categoria adota uma cor específica aplicada na capa do e-book.

Subcoleções:

E-books: livros, capítulos, prefácios, artigos e entrevistas (em formatos PDF, EPUB e MOBI/Kindle) – com obras em português, inglês, espanhol, italiano e francês.

Documentos: matérias de jornal, fotos e documentos históricos (em formatos PDF e JPEG)

Mídia: vídeos ou áudios de palestras, aulas e debates (em formatos MP3 e MP4) associados a um canal da coleção no YouTube.

Coordenação editorial: Pedro Fiori Arantes

Projeto Gráfico: Paula Astiz

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Arantes, Otilia Beatriz Fiori, 1940-

Sentido da formação [recurso eletrônico] : três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lucio Costa / Otilia Beatriz Fiori Arantes e Paulo Eduardo Arantes. -- São Paulo : [s.n], 2021.

ePUB. – (Coleção sentimento da dialética / coordenação Pedro Fiori Arantes)

ISBN 978-65-00-28139-2

1. Candido, Antonio, 1918-2017. 2. Souza, Gilda de Mello e, 1919-2005. 3. Costa, Lucio, 1902-1998. 4. Arte e sociedade - Brasil. 5. Crítica de arte. I. Arantes, Paulo Eduardo, 1942-. II. Arantes, Pedro Fiori, 1974-. III. Título. IV. Série.

CDD 700.981

Elaborado por Cristiane de Melo Shirayama – CRB 8/7610

DOI: <https://doi.org/10.34024/9786500281392>



Esta obra tem licença Creative Commons internacional 4.0
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

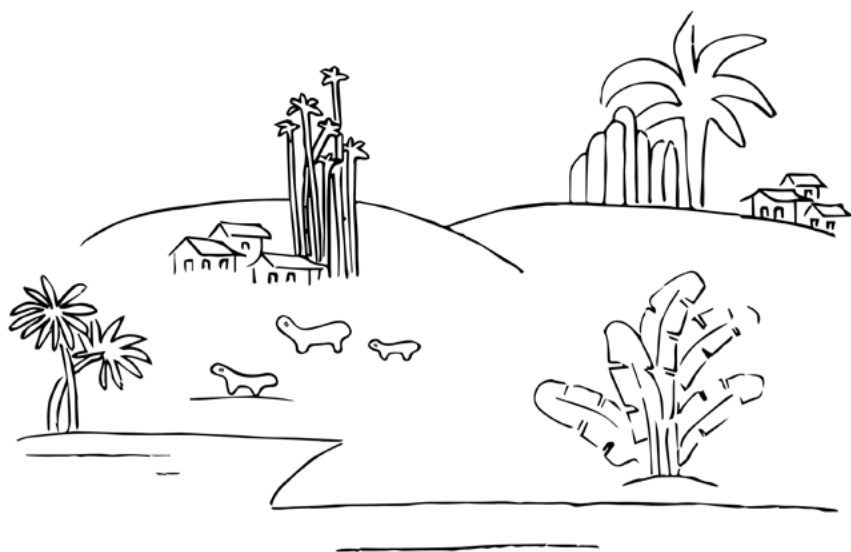
Publicados originalmente em:

Arantes, Otilia Beatriz Fiori e Arantes, Paulo Eduardo. Sentido da Formação: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lucio Costa. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1997.

Entrevista a Ricardo Musse in Revista *Praga* nº 4, São Paulo: ed. Hucitec, 1997, pp. 95-107.

Sentimento da Dialética

UM ENCONTRO COM A OBRA DE OTÍLIA E PAULO ARANTES



TARSILA



Tarsila do Amaral. *Paisagem antropofágica - I*, 1929 c – lápis s/ papel, 18,0 x 22,9 cm. Coleção Mário de Andrade. Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros USP. Reprodução gentilmente cedida pela família e IEB USP.

O novo tempo do mundo exige dos intelectuais responsabilidades que lhes são intrínsecas: a de tornar a força das ideias parte do movimento de entendimento e transformação do mundo. Os filósofos Otilia Beatriz Fiori Arantes e Paulo Eduardo Arantes cumprem, juntos, há mais de 50 anos, a tarefa da crítica como intelectuais públicos atuantes, transitando entre diversas áreas das humanidades e da cultura, em diferentes audiências e espaços de formação. A coleção [Sentimento da Dialética](#) é um lugar de encontro com a obra de Otilia e Paulo Arantes e reafirma o sentido coletivo da sua produção intelectual, reunida e editada em livros digitais gratuitos. É um encontro da sua obra com um público cada vez mais amplo, plural e popular, formado por estudantes e novos intelectuais e ativistas brasileiros. É também um encontro da sua obra com o movimento contemporâneo em defesa do conhecimento livre e desmercantilizado, na produção do comum e de um outro mundo possível.

- 11 **Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo**
- 14 **Desconhecemos o silogismo ocidental**
- 20 **Questão de método**
- 23 **Um precursor**
- 27 **Tradição e talento individual**
- 31 **Formação e dependência**
- 35 **Capítulo das providências**
- 50 **Providências de um neo-iluminista?**
- 62 **O jeito de o grupo clima ser moderno**
- 65 **Moda caipira**
- 66 **Figuração da experiência brasileira**
- 79 **Formação ad hoc**
- 85 **A verdade dos gestos da nossa gente**
- 101 **Lucio Costa e a “boa causa” da Arquitetura Moderna**
- 123 **Entrevista: O Sentido da Formação hoje**

Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo

Paulo Eduardo Arantes

Então, em síntese, o tema é este: quais as providências que toma um escritor na periferia do capitalismo, num lugar adverso, digamos, para se tornar um romancista de mesma importância que os maiores de seu tempo.

Roberto Schwarz, entrevista ao *Jornal do Brasil*, 17/6/1989

Salvo em casos flagrantes de autoengano deliberado, todo intelectual brasileiro minimamente atento às singularidades de um quadro social que lhe rouba o fôlego especulativo sabe o quanto pesa a ausência de linhas evolutivas mais ou menos contínuas a que se costuma dar o nome de *formação*.¹ Que se trata de verdadeira obsessão nacional dá testemunho a insistente recorrência do termo nos principais títulos da ensaística de explicação do caso brasileiro: *Formação do Brasil contemporâneo*; *Formação*

1. No intuito de restituí-los à matriz de origem, retomo alguns esquemas utilizados noutros estudos, por exemplo, “Ideologia francesa, opinião brasileira”, in *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n° 29, 1991.

política do Brasil; *Formação econômica do Brasil*; *Formação do patronato político brasileiro* etc. – sem contar que a mesma palavra emblemática designa igualmente o assunto real dos clássicos que não a trazem enfatizada no título, como *Casa-grande e senzala* e *Raízes do Brasil*. Tamanha proliferação de expressões, títulos e subtítulos aparentados² não se pode deixar de encarar como a cifra de uma experiência intelectual básica, em linhas gerais mais ou menos a seguinte: na forma de grandes esquemas interpretativos em que se registram tendências reais na sociedade, tendências às voltas, não obstante, com uma espécie de atrofia congênita que teima em abortá-las, apanhava-se naquele corpus de ensaios sobretudo o propósito coletivo de dotar o meio gelatinoso de uma ossatura moderna que lhe sustentasse a evolução. Noção a um tempo descritiva e normativa, compreende-se além do mais que o horizonte descortinado pela ideia de formação corresse na direção do ideal europeu de civilização relativamente integrada – ponto de fuga de todo espírito brasileiro bem formado.

Quando em 1959 Antonio Candido finalmente publicou a *Formação da literatura brasileira* – cuja concepção original remonta à segunda metade dos anos 1940 –, não houve dúvidas quanto ao lugar que lhe cabia na estante, exatamente ao lado das obras clássicas de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Jr., como ainda recentemente recordou Roberto Schwarz: à maneira daqueles mestres do ensaio de interpretação do Brasil, que haviam repassado a gênese de nossos

2. Devo a Roberto Schwarz o reconhecimento do ar de família que reúne as nossas diversas “formações” em torno do mesmo foco, que a seguir procuro fixar.

irregulares padrões de sociabilidade e vida econômica, Antonio Candido, identificando dinamismos específicos da vida cultural brasileira, expunha a constituição de uma tradição literária nacional relativamente estável.³ Caberia então rever as implicações daquele estudo verdadeiramente fundador à luz do seu traço fisionômico mais saliente e original, uma certa ideia de formação, por assim dizer, transcorrida em família. Ao reconstituir a história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura”, adotando, aliás, com mal disfarçada porém nem sempre bem compreendida ironia, o ponto de vista dos nossos primeiros românticos, “velha concepção cheia de equívocos”, que mesmo assim achara interessante experimentar, Antonio Candido parecia sem dúvida se alinhar – por história interposta de um desejo que de fato existiu – com essa aspiração coletiva de construção nacional. Com uma diferença crucial, ligeira dissonância a ser resolvida, para a qual o mesmo Roberto Schwarz me chamou a atenção certa vez. Se entendi bem, formularia o problema como segue.

Ocorre que, tendo se restringido à formação de um sistema cultural que se completara já no século passado, com a entrada em cena de Machado de Assis, o autor da *Formação da literatura brasileira* não precisou associar a fortuna do juízo crítico acerca daquela linha evolutiva ao sucesso histórico das expectativas sociais que sempre acompanharam as anatomias clássicas da malformação brasileira. Tirante o modernismo retroverso do primeiro Gilberto Freyre, de costas para o horizonte próximo do país

3. Cf. Roberto Schwarz, “Saudação a Antonio Candido”, in *Antonio Candido e Roberto Schwarz, A homenagem na Unicamp*, Campinas: Editora da Unicamp, 1989, pp. 15-6.

real, sabe-se que tais prognósticos favoráveis falharam em toda linha: ao invés de extirpá-la, a modernização do país agravou ainda mais a dependência herdada do complexo colonial. Numa palavra, o Brasil não dera certo, ia mesmo muito mal, porém sem comprometer a *Formação* de Antonio Candido, pois nosso sistema literário não só se formara como até funcionava razoavelmente bem. Vantagens de uma dimensão que goza de relativa independência? Sem dúvida, e por isso mesmo país errado e cultura viva podem até certo ponto conviver sem danos mútuos irreparáveis. Mas a dúvida retorna quando notamos que a realização do desejo dos brasileiros de ter uma literatura, caso esta não se resuma a mais um melhoramento da vida moderna, em princípio não poderia dispensar inteiramente o desenlace positivo do processo material de formação nacional, a que bem ou mal atrelara seu destino – sendo por certo óbvia para Antonio Candido a continuidade social do vínculo das letras, estreitado pela progressiva articulação do sistema. Se não for presumir demais, o *Sentido da Formação* – obra, ideal e nó social objetivo emergirá em grande parte desse balanço.

Desconhecemos o silogismo ocidental

Falta-nos um certo aprumo, um certo método de espírito, uma certa lógica.

Desconhecemos o silogismo ocidental [...] As melhores ideias, por falta de razão e seguimento, ficam paralisadas em nossos cérebros.

Tchadaaev, *Carta Filosófica*, 1836.

Vem de longe esse sentimento acabrunhador da posição em falso de tudo o que concerne à cultura brasileira, a bem dizer tem a idade de nossa vida mental e com ela se confunde – bem como as metamorfoses do desejo sempre renovado de corrigi-la mediante alguma sublimação descalibrada. Mas não será preciso remontar à dupla fidelidade dos árcades – não por acaso identificada e estudada por Antonio Candido –, nem referir a instabilidade de Nabuco – sentimento brasileiro, imaginação europeia –, que, ao anunciarem a “dialética rarefeita entre o não-ser e o ser-outro” na qual Paulo Emílio reconhecerá a lógica infeliz da “penosa construção de nós mesmos”, atestam pelo menos a permanência variada da sensação de vida intelectual prejudicada, no caso, justamente pela ausência da força formativa que lhe assegure alguma fibra diante das inevitáveis flutuações do malfadado influxo externo, até segunda ordem, predominante.

Basta recuar até o decênio de 1870, quando o famoso “bando de ideias novas” se abateu sobre o país, prometendo redenção social a golpes de espírito científico instantâneo, para encontrar precisamente no aceleradíssimo Silvio Romero – sempre com a novíssima geração – o primeiro registro por extenso do nosso problema, tingido é certo pelo destempero característico do crítico. Assim, num trecho de 1878, ressalta com nitidez o ideal de formação enquanto vida cultural coletivamente encadeada, mas sobre o fundo falso de uma inversão final de perspectivas.

“Na história do desenvolvimento espiritual do Brasil há uma lacuna a considerar: a falta de seriação nas ideias, a ausência de uma genética. Por outros termos: um autor não procede de outro; um sistema não é consequência de algum que o precedeu. É uma verdade afirmar

que não temos tradições intelectuais no rigoroso sentido. Na história espiritual das nações cultas cada fenômeno de hoje é um último elo de uma cadeia; a evolução é uma lei [...] Neste país, ao contrário, os fenômenos mentais seguem outra marcha; o espírito não está ainda criado e muito menos o espírito científico. A leitura de um escritor estrangeiro, a predileção por um livro de fora vem decidir da natureza das opiniões de um autor entre nós”.⁴

A nota picante está na velocidade com que o próprio autor dessas linhas clarividentes experimentou todas as escolas, desbancando hoje a doutrina venerada na véspera. Sendo extranacional a fonte onde se nutriam – prosseguia Sílvio Romero –, nenhum laço prende os autores uns aos outros, talvez nem mesmo se conheçam e por certo, assim como as cogitações isoladas de cada um não descendem umas das outras, nenhum aproveita do antecessor. São anomalias do espírito nacional recenseadas apenas para melhor encarecer a condição excepcional de um Tobias Barreto, “filósofo” entre outras tantas veleidades exercidas com talento e despropósito, mas nem por isso deixavam de compor um quadro mais amplo dos constrangimentos que deprimiam o homem culto, forçosa e ambigualmente solidário dos “povos sistematicamente atrasados, como o nosso”. Deste lado do mundo, curiosidades intelectuais avulsas, sem passado nem futuro, do outro, a “continuação progressiva” que plasma uma tradição: sendo alemã a mania do momento, na música Sílvio lembrava que Haydn, Mozart e Beethoven sucediam-se por necessidade do desenvolvimento da arte

4. Sílvio Romero, “A filosofia no Brasil”, in *Obra filosófica*, introdução e seleção Luis Washington Vita, São Paulo: José Olympio/Edusp, 1969, p. 32.

de compor, assim como no plano da evolução filosófica Fichte saíra de Kant como Hegel de Schelling etc. Porém, à boa observação seguia o inevitável disparate. Nada disso configurava um prejuízo, antes uma vantagem. Mas não um golpe de vista novo propiciado por alguma reviravolta do desenvolvimento desigual que nos atribuía um lugar de segunda classe na ordem moderna, mas uma bem-vinda exceção à “lei da ação do meio social”, que no caso era atrasado e sufocante: atropelada a tradição local, tolhida na sua formação, os “espíritos vivazes” das nações toscas e preteridas pelo espírito do mundo, não se sabe como dando as costas para os “pátrios prejuízos” que os oprimiam, poderiam enfim “alçar a fronte acima do amesquinamento geral”, deixando-se então arrebatado pelo cosmopolitismo contemporâneo. Portanto, um lugar ao sol para si mesmo e para Tobias Barreto. Assegurado, no entanto, às avessas, anulando o vislumbre do problema da malformação nacional: ao invés da desejada organização do influxo interno, penhor de autonomia mental, a fuga para a frente, o propósito descabido de emancipar-se “sob a tutela” das novas ideias, entretanto revogadas nem bem desembarcadas. Acresce que, à consciência confusa e intermitente do nosso mal superior, Sílvio Romero também juntou a percepção de que a falta de “seriação nas ideias” – noutras palavras, a ausência de vida cultural orgânica – devia-se de fato a uma espécie de indiferenciação social de fundo. Assim como ainda não havíamos conseguido “*formar* [grifo meu] um povo devidamente organizado”, assim como nos faltava o “encadeamento das classes”⁵

5. Cf. passagens citadas por Antonio Candido ao estudar a maneira pela qual Sílvio Romero por assim dizer descompunha a inadmissível fluidez de nossa estratificação social, contraposta à “relativa estabilidade observada no Ocidente europeu”, in *O método crítico de Sílvio*

as cogitações de nossos “espíritos vivazes” acabavam se tornando apenas “folhas perdidas no torvelinho de nossa indiferença” - sendo “indiferença”, ou “indiferentismo”, uma outra expressão de época para designar a síndrome em questão, para a qual se buscava remédio no ideal cumulativo de formação, formação a um tempo mental e social. Quem contribuiu-se para ordenar a primeira também ajudava na construção da segunda. Essa a óptica - não é difícil adivinhar -, aliás, pedida pelo objeto, “imagem nervosa do país”, da justiça que Antonio Candido fará aos graves erros de julgamento literário cometidos por Sílvio Romero: “ele tinha a desconfiança permanente dos que só aceitam a palavra literária quando justificada por um empenho ético, religioso, político ou disfarçado de outra coisa: ciência, filosofia, sociologia. Mas quem sabe isso foi até certo ponto condição para ele compreender tão bem a literatura como fato social e, no caso brasileiro, o seu papel na formação da consciência do país?” (grifo meu).⁶ Em suma, num ambiente social “amorfo e dissolvido”, para falar como o Tobias Barreto do *Discurso em mangas de camisa*, tudo conspirava para o desânimo dos espíritos, uma espécie de enervamento ressentido por todos, um convite ao veleitarismo, à deriva da curiosidade bruxuleante, tão desfibrada quanto era “mole, excessivamente plástica e dúctil” a matéria de um corpo social desconforme. A ausência da formação, de que tanto carecíamos, de fato roubava-nos o fôlego em todos os sentidos, inclusive

Romero, Boletim da FFCL da Universidade de São Paulo, 1963, n°266, p.132.

6. Antonio Candido, “Introdução” a Sílvio Romero (Teoria, crítica e história literária), seleção e apresentação Antonio Candido, São Paulo: EDUSP, 1978, p. XXV.

no mais drástico deles, assinalado pelo mesmo Silvio Romero: trabalho intelectual no Brasil é um martírio: por isso pouco produzimos: cedo nos cansamos, envelhecemos e morremos depressa”.⁷

Quando os modernistas redescobriram o Brasil, passada a libertinagem do mundo sem culpa, da barafunda nacional festejada, reencontraram exposta a mesma fratura. Recém-inaugurado o decênio construtivo de 1930, Mário de Andrade logo atinava com o nome pelo qual atenderia o problema nos clássicos publicados a partir de então. “Nossa formação nacional não é natural, não é espontânea, não é, por assim dizer, lógica”, escrevia em 1931.⁸ Éramos uma tal “imundície de contrastes” que os fenômenos culturais, de tão desencontrados, proibiam qualquer síntese interpretativa, pois nada lhe correspondia na vida real do espírito, ainda desconjuntada. Daí as providências que passaria a tomar – sendo o nosso problema um problema de formação –, no sentido coletivo do “alto nivelamento artesanal” da inteligência brasileira em processo de atualização acelerada. Balanços de época, poemas meditativos, programas de estudos ou instituições culturais bem planejadas, tudo convergia, solicitado por uma “formação” ainda mal resolvida, como parecia demonstrar o recomeço modernista da capô. Entroncando na tradição ensaística clássica, Antonio Candido não só respondia a um problema que de fato existira, como também poderia ajudar a desatar um nó histórico que ainda não se desfizera.

7. Apud Nelson Werneck Sodré, *A ideologia do colonialismo*, 3a ed., Petrópolis: Vozes, 1984, p. 65.

8. Mário de Andrade, *Aspectos da literatura brasileira*, São Paulo: Martins, s. d., p. 8.

Questão de método

Quando em 1989 a *Formação da literatura brasileira* completou trinta anos, um grupo de ex-alunos e antigos assistentes, aos quais se juntaram alguns admiradores avulsos daquela obra clássica, reuniu-se na Universidade de Campinas para ouvir Antonio Candido reconstituir, a pedidos, as circunstâncias que o levaram à concepção original do livro. Conforme já lembrara no “Prefácio” da primeira edição, o livreiro e editor José de Barros Martins lhe encomendara uma “história da literatura brasileira, das origens aos nossos dias, em dois volumes breves, entre a divulgação séria e o compêndio”, mas acabou recebendo, com dez anos de atraso, *apenas* o estudo de dois períodos, verdade que decisivos e apresentados em estreita solidariedade, a Arcádia e o romantismo. Para uma história geral, começava muito tarde e terminava cedo demais – e, de fato, até hoje desconcerta muito leitor de boa-fé, sem falar na confusa teimosia de um ou outro teórico mais prolixo. Em lugar do panorama esperado, as etapas da *formação* de um sistema literário no Brasil, percorridas, entretanto, através do exame exclusivo das obras. Estava armado um quadro interpretativo inédito, cujo entrelaçamento singular de perspectiva histórica e juízo crítico dirigiria os passos de uma geração (por enquanto). Ficara no ar, todavia, a legítima curiosidade pelas razões que ditaram tamanha alteração no plano inicial do livro, afinal responsável por uma radical mudança de rumo nos estudos literários brasileiros. Contou então Antonio Candido que a ideia de escrever uma *Formação* só lhe ocorreu depois de um bom tempo de muita anotação sem destino certo. Discretamente insatisfeito com o destempero dos antecessores, mesmo os mais ilustres, que antepunham a resenhas históricas

convencionais introduções metodológicas mirabolantes, ainda não sabia bem o que pôr no lugar. Como lidar com a literatura brasileira – “galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas...” – de uma maneira que satisfizesse inteiramente os requisitos de uma visão histórica e os requisitos de uma visão estética, descartada a saída fácil porém equivocada de uma série de estudos críticos sem vínculo histórico estruturador? Decidida a virada do livro – que não seria mais uma história da literatura brasileira, nem mesmo à maneira esquemática insuperável de um Thibaudet –, passam-se os anos sem que Antonio Candido atine com a chave do quebra-cabeça que estava montando. A certa altura – “não me lembro bem quando nem como” – chegou enfim à conclusão de que um critério interessante seria acompanhar a articulação das obras e dos escritores, um campo histórico de influências artísticas cruzadas, ao longo do qual se poderia discernir a continuidade de uma tradição. A seu vera finalmente com a ideia teórica fundamental do livro, a de Sistema Literário, que exporia na “Introdução”, prudentemente apresentada como dispensável, temendo com razão a controvérsia arreesada e bem brasileira do tipo doutrina-contradoutrina, quando a força discreta do método deveria irradiar apenas na análise das obras em seu encadeamento histórico.

O depoimento comemorativo trouxera à baila um punhado de episódios significativos relacionados com os tateios do ensaísta estudioso do Brasil à procura de um ponto de vista. Passando adiante no balanço de contribuições e omissões, depois de lastimar o título infeliz que despistava o leitor, Antonio Candido acabaria, no entanto, deixando passar sem comentários, quem sabe por julgá-lo decorrência natural do que dissera a respeito da noção de

Sistema Literário, o ponto crucial daquela virada fundadora, a *apropriação original pelo raciocínio literário da ideia de formação*. Nisso, pelo menos, o título do livro era exato. Mesmo assim não cogitou de passar à ordem do dia, no caso, aos momentos decisivos da formação da Formação. Preferiu, ao contrário, transformá-la numa questão de método, o que não deixa de ser um achado, além do mais igualmente despistador.

Ao distinguir entre manifestações literárias avulsas – a cifra mesma da tenuidade brasileira – e *literatura* propriamente dita, encarada no livro como um *sistema* de obras ligadas por denominadores comuns que fazem dela um aspecto orgânico da civilização, um fato de cultura que não surge pronto e acabado, antes se configura ao longo de um *processo cumulativo* de articulação com a sociedade e adensamento artístico, ao rever nesses termos a constituição de uma continuidade literária no Brasil, Antonio Candido dava enfim forma metódica ao conteúdo básico da experiência intelectual brasileira. Mais exatamente, pondo em evidência elementos da assim chamada formação nacional, que alimentavam as escolhas estéticas dos escritores, acabava desentranhando do fato bruto, a que se resumia a referida formação nacional, o fio condutor de uma outra linha de força formativa, vir-a-ser de um sistema cultural que na sua trajetória ia aos poucos convertendo surtos desgarrados em vida literária efetiva. O livro dava também um outro passo adiante, como a seu tempo veremos: aquela história de formação, que refundia de alto a baixo a interpretação de nosso passado literário, incorporava-se em termos atuais a um processo intelectual formativo de múltiplas dimensões (do teatro ao cinema, passando pela teoria social – para dar uma ideia de sua abrangência), ao qual deu enfim formu-

lação definitiva, sem dúvida por mérito próprio do Autor que primeiro compreendeu o significado do lugar central ocupado pela literatura na reconstrução mental do país. Noutros termos, cuidando *apenas* de literatura, Antonio Candido deu com a equação geral do *problema da formação*, um *apenas* que entre nós, durante muito tempo, foi tudo, ilustrando além do mais com matéria local o vínculo moderno entre Formação e Representação literária da realidade.

Um precursor

Se ainda fosse necessário comprovar o modo pelo qual Antonio Candido extraiu o princípio da Formação do movimento mesmo do seu material, reordenando os dados da experiência brasileira, um único exemplo bastaria, proveniente, aliás, da mesma constelação em que vimos exposta por Sílvio Romero a aspiração nacional por uma vida intelectual organizada: nos termos da reconstituição empreendida por nosso Autor, a “vontade de fazer literatura brasileira”, definida por uma “continuidade ininterrupta de obras e autores, cientes quase sempre de integrarem um processo de formação literária”.

Na virada do século, pode-se dizer que José Veríssimo, batendo na mesma tecla – não se poderá falar de literatura brasileira na ausência de um sistema vivo de obras, autores e público –, e descontada a dose habitual de mal-entendidos quanto à real dimensão das idiosincrasias nacionais, acabara entrevendo o ponto sensível no qual nossa formação girava em falso. Mas o que falta então à nossa literatura? Mal formulada a pergunta, José Veríssimo tomava o cuidado de lembrar que ela continuava

“ramo da portuguesa”, ramo no qual se enxertaram outros elementos, “mas não de modo que à primeira vista se não perceba que é a mesma árvore apenas modificada pela transplantação a outros climas”. Como se sabe, Antonio Candido aproveitou a deixa – “a nossa literatura é galho secundário da portuguesa...” –, mas para efeito de ducha fria, novamente para ressaltar e prevenir outro vezo de malformação, a “falta do senso de proporções”, muito familiarmente reconhecível nos que se nutrem apenas delas, sendo a portuguesa por sua vez, como lembrado ato contínuo, “arbusto de segunda ordem no jardim das Musas”. (Tratando-se de advertência com endereço certo, compreende-se que tenha sido bisonhamente acusado de plagiar José Veríssimo, por sobre ser mau brasileiro, atacando de quebra as letras da antiga metrópole.)

Passemos então à resposta do “precursor” à pergunta por ele mesmo formulada:

“Esta nossa literatura que, como ramo da portuguesa, tem já perto de quatro séculos de existência, não possui a continuidade perfeita, a coesão, a unidade das grandes literaturas [...] Faltou-lhe sempre a comunicabilidade, isto é, os seus escritores [...] ficaram estranhos uns aos outros. E não me refiro às comunicações pessoais, de valor secundário, senão às intelectuais, estabelecidas pelas obras. As diversas influências que se podem notar em nossos mais notáveis movimentos literários são todas exteriores [...] Como se diz em tática militar, o contato jamais se estabelece entre os escritores ou entre o seu pensamento. Esta falta de contato continua ainda hoje [...] Faltou sempre o elemento transmissor, o mediador plástico do pensamento nacional, um povo suficientemente culto [...] Na constituição de uma literatura o povo tem simultaneamente um

papel passivo e ativo: é dele que parte e é a ele que volta a inspiração do poeta ou do pensador”.⁹

Como se vê, estamos a meio caminho da “seriação nas ideias” reclamada por Sílvio Romero à luz do modelo europeu de cultura integrada – aliás, por ele mesmo alegremente desrespeitado na ânsia civilizadora de cumpri-lo –, e da articulação do sistema literário posta em perspectiva pela ideia de formação em Antonio Candido.

Mesmo tropeçando, ou, por outra, sobretudo quando escorrega, José Veríssimo não deixa de dar livre curso à obsessão com que perseguimos durante mais de século o ideal europeu de cultura orgânica. Veja-se o que lhe ocorre a propósito da “coesão”, apanágio das grandes literaturas. Sílvio Romero, de tal modo oprimido pelo estado de arremedo permanente em que vivíamos, chegou a elogiar certa vez os bons tempos coloniais em que a “hábil política da segregação, afastando-nos dos estrangeiros, manteve-nos um certo espírito de coesão”.¹⁰ José Veríssimo beira uma enormidade de mesmo calibre ao encarecer, em nome das influências cruzadas que consolidam a “continuidade perfeita” de uma literatura autossuficiente, o período romântico, a seu ver nosso único momento literário orgânico, por existir, selado pelo destino do país novo e independente, um nexos sentimental entre os escritores e “um público simpático, que instintivamente sentia na sua obra uma expressão dessa nacionalidade”. Entre parênteses: pelo sim, pelo não, não custa lembrar que ao dizer

9. José Verissimo, *Estudos de literatura brasileira*, 2a série, São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1977, p.12.

10. Para uma análise completa destes e de outros disparates de Sílvio Romero, verdade que de mistura com outras tantas observações não menos certeiras, ver Roberto Schwarz, “Nacional por subtração”, in *Que horas são?*, São Paulo: Cia. das Letras, 1987, pp. 39-46.

certa vez que o escritor brasileiro se habituara a produzir para “públicos simpáticos”, Antonio Candido tinha em vista justamente o efeito contrário da comunicabilidade desejada por Veríssimo, a saber, o acanhamento daquela simpatia, rodeada por uma esmagadora maioria de iletrados cujo alheamento forçado repercutia na aprovação incondicional daqueles públicos restritos, contaminados pela mesma indigência cultural que acabou reduzindo as chances de produção de uma literatura verdadeiramente complexa entre nós. Uma outra falha de formação, aliás, registrada no mesmo espírito das considerações anteriores por Mário de Andrade, quando, na *Elegia de abril*, queixava-se da inexistência na literatura brasileira de alguma obra em que pudéssemos “seguir uma linha de pensamento, muito menos a evolução de um corpo orgânico de ideias”. Voltando à coesão de José Veríssimo, unidade literária que edifica na dupla acepção brasileira do termo – tanto sublimação estética quanto construção nacional –, o crítico completava o elogio do período romântico observando que, passa. da aquela breve idade de ouro em termos de vida literária, desnacionalizávamo-nos intelectualmente, o verniz cosmopolita da hora presente tornava impensável um sucesso literário como o da *Moreninha*. Tudo se passava como se a modernização cultural do público prejudicasse nossa evolução literária. Vale a pena reler a explicação que o crítico dava para o paradoxo que observava, quando mais não seja pela curiosa semelhança com as reflexões que inspirava a Paulo Emílio a situação colonial vivida pelo cinema brasileiro, uma harmonia perversa entre os produtores e o público dos filmes brasileiros que prolongavam a tradição de espetáculos populares – “para ambos, cinema mesmo é o de fora, e outra coisa é aquilo que os primeiros fazem e o segundo

aprecia”. Veja-se então o que dizia José Veríssimo acerca da pré-história da mesma alienação:

“Defeituosa e falha, essa cultura foi ainda assim bastante para revelar ao público leitor a inferioridade dos nossos escritores, não mais contrabalancando esse sentimento pelo ardor patriótico do período de formação da nacionalidade. É, pois, a deficiência da cultura geral de todo o gênero, no Brasil, uma das falhas de nossa literatura. Não fazendo senão repetir servilmente o estrangeiro, sem nenhuma originalidade de pensamento e de forma, sem ideias próprias, com imensas lacunas de erudição, e não menores deficiências da instrução comum hoje aos homens de mediana cultura nos países que pretendemos imitar e seguir, nós não podemos competir diante dos nossos leitores com o que eles de lá recebem em primeira mão, oferecendo-lhes um produto similar em segunda”.

Estava delineado o drama da Vera Cruz, prenunciada a dúbia valorização da chanchada, e, se não forcamos demais a nota, demarcado o futuro lugar do Cinema Novo no processo formativo de nossa cultura cinematográfica.

Tradição e talento individual

Tudo isso não obstante, é voz corrente entre os discípulos que a ideia de literatura como sistema em Antonio Candido está muito próxima da noção de tradição em T. S. Eliot, segundo a qual, como é sabido, não se pode apreciar devidamente o significado de um escritor a não ser por comparação e contraste, situando-o idealmente entre os autores mortos, de tal sorte que a ordem constituída pelos monumentos literários se modificaria toda vez que

entrasse em cena uma obra verdadeiramente nova.¹¹ Não serei eu a dizer que não. É bem possível que na sala de aula Antonio Candido tenha referido aquela versão célebre da presença ativa do passado literário e da existência simultânea da literatura de um país, para ilustração didática e apoio do seu argumento em favor do ponto de vista da “formação”. Mas essa última, que é antes de tudo um processo, evaporaria nas mãos de Eliot, cuja visão é cordata e afirmativa. Sob o aspecto da exigência máxima, pois se trata nada menos que de literatura universal apanhada no seu conjunto, ressalta a quase afabilidade mundana de um mestre-de-cerimônias que, para acolher um recém-chegado de mérito reconhecido, muda a disposição das personagens ilustres que ornamentam o panteão das letras: no todo reajustado, reina sempre a harmonia entre o antigo e o novo. A continuidade nunca é de problemas, nem se constrói dando forma aos impasses históricos a que se referem – a tradição é sempre inespecífica e de universalidade máxima. É verdade que a imagem de transmissão da tocha entre corredores, utilizada por Antonio Candido para evocar a tradição viva sem a qual não há literatura como fenômeno de civilização, contribui para a impressão da convergência em questão.

Seja como for, o mais provável é que se tenha estendido a Antonio Candido uma observação de Lúcia Miguel-Pereira a respeito da publicação das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, um acontecimento de tal modo decisivo no nosso panorama literário, exigindo a revisão de valores, transformando por completo a visão do passado bem como o juízo da atualidade próxima,

11. Cf. T. S. Eliot, “Tradition and the individual talent”, in *Selected prose*: London, Peregrine Books, 1963.

que não lhe ocorreu melhor maneira de realçar o imenso alcance daquela irrupção do que ajustá-la ao famoso paradigma de Eliot: “aplicando ao restrito patrimônio das letras brasileiras a fórmula empregada num plano muito mais vasto pelo crítico inglês, podemos dizer que o aparecimento do *Brás Cubas* modificou a ordem estabelecida: as posições de José de Alencar, de Manuel Antônio de Almeida, de Taunay, de Macedo – até então os grandes nomes da nossa ficção-tiveram que ser sensivelmente alteradas”.¹² Convenhamos que a mera especificação histórica já desmente a fórmula prestigiosa ao reduzi-la à sua única dimensão formal – nisso tão indiscutível quanto inaproveitável. Isso não é tudo. Afastamo-nos ainda mais da chave apenas formal a que se resume a tradição acolhedora de Eliot, se considerarmos agora o ângulo característico segundo o qual Antonio Candido recapitulou aquela mesma redistribuição geral de posições provocada pelo aparecimento do segundo Machado, cuja maturação consistiu num modo peculiar de fixar e sublimar os achados modestos dos predecessores, como diz nosso Autor, numa das fórmulas definidoras do sentido da Formação. Como o livro também foi escrito para ser lido como uma introdução ao estudo de Machado de Assis, cabe a citação por extenso:

“Se voltarmos porém as vistas para Machado de Assis, veremos que este mestre admirável se embebeu meticulosamente da obra dos predecessores. A sua linha evolutiva mostra o escritor altamente consciente, que compreendeu o que havia de certo, de definitivo, na orientação de Macedo

12. Lúcia Miguel-Pereira, *Prosa de ficção*, 3a ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1973, p. 54-5.

para a descrição dos costumes, no realismo sadio e colorido de Manuel Antônio, na vocação analítica de José de Alencar. Ele pressupõe a existência dos predecessores, e esta é uma das razões da sua grandeza: numa literatura em que, a cada geração, os melhores começam da capo e só os medíocres continuam o passado, ele aplicou o seu gênio em assimilar, aprofundar, fecundar o que havia de certo nas experiências anteriores. Este é o segredo da sua independência em relação aos contemporâneos europeus, do seu alheamento às modas de Portugal e França”.¹³

Por onde se vê que o novo inquilino, ao contrário do que presumia Eliot, não nasce feito, e é a sua “formação” que altera o sentido da tradição. Vê-se também, por outro lado, que, mesmo com a fórmula de Eliot muito presente, Antonio Candido ajustou-se antes de tudo pela lição de Sílvio Romero e José Veríssimo, naturalmente revista e corrigida, como se depreende dessa reconstituição da carreira de Machado de Assis, que finalmente cumpria o programa de continuidade cultural por canalização do influxo interno, e correspondente desprovincianização da consciência literária, traçado pelos dois críticos nas linhas tortas que se viram. Numa palavra, formado na escola de Machado de Assis, de fato Antonio Candido aprendeu mesmo foi com as falhas de formação dos predecessores, cujos achados modestos também soube fixar e sublimar. Pode. ria então citar Eliot à vontade, quem sabe até para se fazer entender.

13. Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira*, São Paulo: Martins, 1959, v. 2, p. 117-8.

Formação e dependência

Um estágio fundamental na superação da dependência é a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciadas, não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores. Isto significa o estabelecimento do que se poderia chamar um pouco mecanicamente de causalidade interna, que torna inclusive mais fecundos os empréstimos tomados às outras culturas.

Antonio Candido, *Literatura e subdesenvolvimento*.

Isso posto, não será demais afirmar que a meditação sobre a carreira exemplar de Machado de Assis terá sido decisiva para a virada que deu origem à composição original do livro. Poderemos tomá-la inclusive como um modelo reduzido da ideia de formação, aliás, em tudo o mais exato possível, pois se trata da trajetória intelectual bem-sucedida da parte de um escritor que soube cumpri-la à revelia do país real: um caso muito peculiar de ânimo construtivo infatigável por tédio à controvérsia. Daremos então mais um passo na demarcação de nosso assunto se acompanharmos por um momento o que diz Roberto Schwarz acerca dessa mesma carreira, lembrando de resto que os dois trechos citados há pouco não por acaso lhe servem de mote e epígrafe para a última parte do ensaio sobre o segundo Machado.¹⁴

Na recapitulação que encerra o estudo em questão, desenvolvendo em nova chave o resumo de Machado deli-

14. Roberto Schwarz, *Um mestre na periferia do capitalismo – Machado de Assis*, São Paulo: Duas Cidades, 1990, pp. 207-27.

neado por Antonio Candido, a formação que nos concerne vem delimitada no sentido mais tangível de uma *acumulação* literária realizada na mais ingrata das situações, pois afinal periferia e envergadura intelectual não costumam andar juntas. Como pôde se formar um escritor de verdade em condições tão adversas? Esta a pergunta que interessa a todos, enunciada e respondida por Roberto, sem exagero, pela primeira vez. Para começar, passa a ordenar as *providências* tomadas por Machado de Assis no sentido de se tornar o primeiro escritor brasileiro a dispensar a simpatia que lhe seria devida por contribuir também, como seus acanhados antecessores, para a construção do novo país. Não posso decerto enumerá-las todas nem por extenso, muito menos abordar de frente o núcleo em torno do qual gira o argumento, a transformação, por imitação em profundidade de singularidades de nossa lógica social, da matéria literária da primeira fase acomodatória em procedimento narrativo, uma traição de classe que no mesmo golpe conseguia conferir alcance mundial, não a generalidades catadas no lixo ideológico internacional, mas ao ponto de vista prejudicado da periferia. Numa palavra, um estudo enfim conclusivo da curva literária ascendente de Machado de Assis veio revelar a “matriz prática” – na qual se entroncam, se alteram e confirmam mutuamente experiência social, material estético e esforço de estruturação – da linha intelectual evolutiva a que estamos dando o nome de formação, no caso, um arco abrangendo meio século de acertos e despropósitos da confusa consciência literária nacional. Para encurtar, digamos que a principal providência formativa tomada por Machado de Assis – registrada Por Antonio Candido e explorada por Roberto Schwarz na direção assinalada – tenha sido a um tempo *comparatista* (por assim dizer)

e *cumulativa*. Tratou assim, em primeiro lugar, de contornar os dilemas da dupla fidelidade nos quais sempre se debateu todo escritor brasileiro, por exemplo e principalmente: atualizar-se a ponto de perder de vista a implantação local e girar no vazio como um europeu postigo, ou alinhar com a posição em falso do país, porém a única real, e dar as costas ao mundo contemporâneo? Machado simplesmente submeteu à crítica recíproca e sem resto os termos da comparação, que, aliás, sempre nos foi desfavorável. Juntando os dois polos, relativizava-os e assim acabou mostrando que era possível opinar sobre os grandes assuntos ao chamar pelo nome as contradições locais, ao mesmo tempo em que especificava a hora histórica daqueles mesmos assuntos ditos universais. Encarada desse modo com independência a norma europeia indescartável, pôde dar vez, sem a correspondente perda de tensão, à “causalidade interna”, tornando possível à experiência intelectual brasileira finalmente formar-se, na acepção específica que se está dando ao termo: pela primeira vez um escritor conseguia escapar à danação do recomeço solitário, à mercê das escolas literárias sem continuidade com os resultados acumulados pela experimentação literária no país, realçando-lhe inclusive a dimensão coletiva da produção.

Ocorre ainda (para adiantar uma observação a ser retomada adiante) que, ao tirar as devidas consequências do roteiro traçado por Antonio Candido, rerepresentando o problema da formação como uma questão material de acumulação da experiência intelectual nas condições francamente proibitivas da dependência, Roberto Schwarz não só lhe deu formulação geral como indicou-lhe o horizonte no Brasil contemporâneo, o que a seu tempo Antonio Candido também fizera, e mais para a frente veremos como.

Refiro então a observação ampliada aos dias de hoje para devolver a ideia de formação à sua dimensão mais polêmica. Estudando não faz muito o atual eclipse da mais arraigada de nossas sensações, o permanente sentimento de inadequação que desde a origem vem alimentando o mal-estar definidor de nosso trato enviesado com as ideias, desafogo apoiado na ênfase da dimensão internacional da cultura (tão mitológica quanto a autarquia nacional de antes), Roberto volta a ponderar, como nos tempos da Formação, os estragos provocados pela preterição do vínculo local, o fenômeno familiar, porém não por acaso negligenciado pelos principais interessados, de que no Brasil a cada geração a vida intelectual parece recomeçar de zero. O que significa o desinteresse pelo trabalho da geração anterior e o que se segue da conseqüente descontinuidade da reflexão que o apetite descontrolado pela produção metropolitana recente traz consigo? Não é preciso ser adepto da tradição, muito menos nacionalista, responde Roberto Schwarz,

“para reconhecer os inconvenientes desta praxe, a que falta não só a convicção das teorias, logo trocadas, mas também de suas implicações menos próximas, de sua relação com o movimento social conjunto, e ao fim e ao cabo, da relevância do próprio trabalho e dos assuntos estudados. Percepções e teses notáveis a respeito da cultura do país são decapitadas periodicamente, e problemas a muito custo identificados e assumidos ficam sem o desdobramento que lhes poderia corresponder [...] Não se trata da continuidade pela continuidade, mas da constituição de um campo de problemas reais, particulares, com inserção e duração histórica próprias, que recolha as forças em presença e solicite o

passo adiante”.¹⁵

Como se acabou de ver, foi assim com Machado de Assis, ao qual não faltou “informação e abertura para a atualidade” e que, entretanto, soube “retomar criticamente e em larga escala o trabalho dos predecessores, entendido não como peso morto, mas como elemento dinâmico e irresolvido, subjacente às contradições contemporâneas”. Também é este o caso, mais próximo de nós, de Antonio Candido, como, aliás, recorda o mesmo Roberto Schwarz. Desnecessário acrescentar que a ideia de Formação retira sua força justamente da pertinácia na constituição do campo de problemas referido linhas acima, que sua índole característica se define pelo antídoto correndo na via contrária dos prejuízos causados pela mencionada preterição do influxo interno-para nos atermos ainda à terminologia específica com que Roberto Schwarz nomeou de vez esses impasses atávicos.

Capítulo das providências

Se tudo isso é fato, como acreditamos, poderemos dizer que o sentido da Formação, exemplarmente estabelecido por Antonio Candido, especifica-se em primeiro lugar numa série de providências destinadas antes de tudo a ampliar a noção corrente de Crítica. Mais exatamente, quem dispuser de elementos para enumerar e coordenar um conjunto significativo delas, estará em condições de finalmente retrair a formação da Formação, e tudo mais que daí segue no plano da organização da cultura num país dependente. Nem de longe é o caso do autor da

15. Roberto Schwarz, “Nacional por subtração”, *op. cit.*, p. 30-1.

presente aproximação. Como também se trata aqui de um Mestre na periferia do capitalismo, com o qual precisamos e queremos aprender, não custa arriscar algumas observações, no intuito de atinar com a natureza muito bem construída de um até hoje inigualado sexto sentido para tudo o que respeita à “formação” de um intelectual na atmosfera opressiva do subdesenvolvimento, barreira afinal transposta na forma de problema e ponto de vista.

Teoria pela porta dos fundos

Já topamos, aliás, com um desses cuidados formativos em ato, por ocasião da virada de concepção que deu origem ao livro conclusivo que está nos servindo de apoio e referência. O caminho crítico que levava à história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura era o mesmo que permitia contornar a mania metodológica nacional – e a recepção torta do livro confirmava o nosso mundo letrado desconforme, onde ainda se falava mais da maneira de fazer crítica do que propriamente se cuidava de fazê-la. Retrocedendo à tese de 1945, *O método crítico* de Silvio Romero, reencontraremos o primeiro grande exemplo da estratégia formativa discreta porém calculadamente adotada desde então. Fazia alguns anos que Antonio Candido exercia a atividade de crítico, e não só de literatura, primeiro na revista *Clima*, depois também nos rodapés semanais de dois jornais paulistanos. No passo seguinte dado na forma de uma tese universitária, embora oportuna. mente acadêmico na composição do argumento, procedia de fato a um primeiro balanço da publicística em curso, apanhando-a pelo âmbito mais geral das relações entre configuração estética e processo

social.¹⁶ Acompanharemos mais uma vez a lição de Roberto Schwarz:

“em lugar de debater a alternativa abstrata entre os estudos de contexto e de forma, diretamente nos termos da discussão e da bibliografia internacional a respeito, Antonio Candido prefere colher o problema na sua feição local, exposta nos impasses metodológicos do predecessor. Deste ângulo, a versão universalista da questão pareceria acadêmica no mau sentido, deixando escapar os tópicos relevantes, sempre ligados a uma história particular. [...] Ao insistir na relevância do trabalho de Sílvio Romero, mas sem lhe desconhecer o aspecto rebarbativo, Antonio Candido assume como condição própria, que cumpre reconhecer e superar, o desequilíbrio e a precariedade de nossa herança cultural. Para escrever a respeito, o crítico desenvolve um estilo que combina a seriedade e o senso amistoso do ridículo, estilo que registra e reequilibra nos termos devidos a importância que tem para nós – não há como saltar por sobre a própria sombra – a nossa formação cultural defeituosa”.¹⁷

Reconheçamos nesse aproveitamento “moderno” dos acertos e desacertos da tradição crítica brasileira

16. “Este livro foi impresso no começo de 1945, sob o título mais comprido de Introdução ao método crítico de Sílvio Romero, como tese universitária [...] Passados dezesseis anos, publico-o de novo sem alterações [...] em grande parte, por motivo pessoal, isto é: marcar o ponto de partida das posições críticas a que cheguei, pois foi escrevendo esta tese que as defini pela primeira vez de maneira sistemática, após os primeiros anos de tateio em revistas e jornais, orientado apenas pela alegre confiança dos vinte anos e algumas ilusões que aqui superei, mas que até hoje me são atribuídas” (Antonio Candido, “Prefácio” de 1961, *op. cit.*, p. 11).

17. “Saudação a Antonio Candido”, in *A homenagem na Unicamp*, ed. cit., pp. 12-3.

mais uma providência formativa que viria dar igualmente numa outra iniciativa de mesmo teor, a saber, o projeto de um conjunto de estudos sobre a crítica literária brasileira, planejado por Antonio Candido no âmbito da disciplina de teoria literária da Universidade de São Paulo, uma outra história dos brasileiros cultivados de, no seu desejo de ter uma crítica literária, também contribuir para formar a cultura nacional – e assim como havia lugar para o “substantivo e vulnerável” Sílvio Romero, haveria igualmente para quantos “justos e ingênuos” Nestor Vitor se pudessem apurar.¹⁸

Voltando. No preceito formativo segundo o qual se deve começar colhendo um problema na sua feição local, está claramente pressuposta a convicção de que se pode alcançar a real universalidade do problema em questão (por isso mesmo sempre determinada) mediante o aprofundamento das sugestões locais, que são parte da evolução mundial do conjunto. Como se há de recordar, convicção prática da prosa machadiana, apontada por Antonio Candido e desenvolvida em termos próprios por Roberto Schwarz, nos quais englobou o nexos formativo de particularidade local e alcance geral articulado pelo autor da *Formação* – lembremos, para retomar mais tarde esse ponto capital, muito conhecido e pouco estudado (salvo pelo mesmo Roberto Schwarz que estamos acompanhando), que o processo formativo em questão foi exposto também como uma “síntese de tendências universalistas e particularistas”. Convicção na qual se exprime por sua vez o sentimento da ameaça do passo em falso que paira sobre todos, sentimento de implica-

18. Cf. Antonio Candido, “Prefácio” à *Recepção Crítica*, de Salete de Almeida Cara, São Paulo: Ática, 1983.

ção que vimos há pouco Roberto destacar na hora exata da sua primeira e muito indireta formulação (de acordo, aliás, com a urbanidade intelectual do Autor) e evocado em mais de uma ocasião pelo próprio Antonio Candido, para governo dos compatriotas recalcitrantes. Por exemplo, quando em 1969, discutindo as relações entre literatura e subdesenvolvimento, relembra o quanto a penúria cultural característica do nosso “atraso” não faz exceções e de fato produz uma debilidade muito mais penetrante e insidiosa do que pensam nossos letrados bem envernizados.

Estrear na Teoria entrando pela porta dos fundos, revendo, no caso, o método crítico de Sílvio Romero, configurava então um ato de independência, um modo de reavaliar posições em contraponto com a prata da casa, e portanto a maneira mais produtiva de purgar a miragem que se viu, ilusão compensatória do brasileiro cultivado porém “deprimido pelos pátrios prejuízos”. Em suma, como não há mesmo como saltar por sobre a própria sombra, melhor começar estudando os atropelos de um Brasil errado mas vivo (como Cruz Costa se referiu certa vez à figura desconjuntada de Tobias Barreto) do que bisonhamente reexportar poéticas confeccionadas com as sobras de uma cultura de enclave, aliás, remontadas reprisando justamente o lado mais desfrutável do velho crítico, do qual fazemos pouco simplesmente porque continuamos a substituir um decalque por outro. Podemos então incluir nesse plano das providências formativas a notória aversão de Antonio Candido pela Teoria, em particular pelo que no Brasil passa por teoria, a rigor tudo o que é acessório

em literatura.¹⁹ Nosso Autor sempre alegou os acasos de um curso universitário ainda sem grandes especializações, a ascendência de alguns professores que punxavam um pouco para o ensaísmo, ou pelo menos não o censuravam, mais a primeira distribuição de tarefas na revista *Clima*, sem falar no senso da assim chamada realidade brasileira, despertado pelos modernistas, apurado pelas exigências do dia a partir de 1930 e educado pela nova disciplina representada pela iniciação nas ciências sociais propiciada pela recém-findada Faculdade de Filosofia – fatores que o teriam confirmado de vez na vocação exclusiva de crítico. O que é fato, sem, contudo, anular o lado obliquamente polêmico da mencionada alergia, uma deliberada quebra de ênfase especulativa, uma inequívoca maneira de denunciar em tom menor um certo modo muito superlativo de dar aparência monumental a ideias inexistentes. Por isso, nunca temeu a teoria, temia apenas o ridículo local de confundi-la com resenha bibliográfica (boa divulgação

19. Ainda aqui aprendendo com os maus modos de Silvio Romero: “como ele, alguns praticantes da nossa critica tem pendor acentuado por tudo o que é acessório em literatura. Haja vista a mania classificatória e metodológica, que substitui a investigação e análise pela divisão dos períodos; a discussão de origem e limites cronológicos; a catalogação de escritores em agrupamentos mais ou menos inócuos; o debate gratuito sobre definições; a mania polêmica e reivindicatória. Ainda mais, o nacionalismo por vezes deformante, que subordina a apreciação a critérios de funcionalidade – agora, paradoxalmente, de parceria com um alegado rigor de análise formal, que corresponde simetricamente ao ‘cientismo’, de que se gabava o velho Silvio. Juntesse a isto o alvoroço na divulgação de ideias estrangeiras, sem muito sistema, sem digestão adequada, com uma fome comovedora de autodidata – que tudo quer aproveitar e, sem perceber, acaba no ecletismo e na ilusão de originalidade. O resultado é que a obra literária sai de foco, aparecendo como pretexto, tanto nos escritos dos atuais paladinos, quanto nos dele. E, do mesmo modo por que Araripe Júnior e José Veríssimo, com menos praça de método, fizeram mais trabalho de crítica propriamente dita, hoje a crítica renovada aparece, às vezes, em quem menos a alega” (Antonio Candido, “Prefácio”, p. 11).

no melhor dos casos) e a habitual colcha de citações a esmo, no conjunto, involuntariamente paródica. Nessa mesma linha é bom notar que as exposições ostensivamente “teóricas” do Autor costumam ter cunho didático ou aparentado, no que também costuma ser exemplar, sobretudo por prevenir o ímpeto teorizante dos mais jovens. Há sem dúvida convicções em jogo nisso tudo (com perdão da lapalissada), porém difíceis de explicitar, além de configurarem o tópico básico (pela negativa) da plataforma de uma geração, para não falar em razões intrínsecas quanto ao momento histórico da convergência entre raciocínio estético e teoria social no Brasil. Seja como for, não será demais continuar sublinhando o viés formativo.

Um exemplo. Quando a maré estruturalista inundava nossos departamentos de letras, Antonio Candido, como sempre em sala de aula, apresentava cordialmente o novo método, ao lado dos demais, antigos e recém-chegados a serem testados, de certo modo designando polidamente o lugar que lhe cabia entre as especialidades acadêmicas, ao passo que reservava a sondagem da cultura viva à reflexão autônoma do ensaio crítico, do qual, por princípio, estariam banidas questões de método tratadas em separado. Não que faltasse ao gênero praticado por Antonio Candido complexidade teórica, pelo contrário porém raramente visível a olho nu, salvo na exceção notável do ensaio sobre o *Cortiço*, didaticamente apresentado como uma contribuição para o estudo das mediações na análise literária, e com razão considerado por muitos o momento mais alto da “teoria” literária no Brasil. Se juntarmos a esse escrito o estudo sobre o *Sargento de milícias* (cujos pressupostos foram analisados por Roberto Schwarz), depararemos a seguinte situação da

“teoria” mais uma vez colhida em sua feição local, a discussão é conduzida em surdina, culminando num retrato original do Brasil. Segundo Roberto Schwarz, os dois ensaios, de caso pensado ou não, poderiam ser considerados os primeiros capítulos de uma história da representação da realidade na literatura brasileira, tomando-se o tempo *Darstellung* na acepção enriquecida que lhe deu Auerbach, isto é, no sentido de exposição, descoberta e apropriação, ao qual nosso Autor teria acrescentado a função estruturadora da forma, presente naturalmente no âmbito da configuração artística, cuja generalidade se poderia, entretanto, alcançar graças àquela mesma estruturação atuante no sistema das mediações sociais, trampolim paradoxal para a análise interna, na medida em que tais mediações podem ser tratadas como se fossem categorias explicativas desentranhadas da própria obra. Observemos por fim que este cenário, no qual a “teoria” volta a fazer sentido na exata medida em que se constrói o alcance geral da rebaixada realidade brasileira, obedeceria inteiramente à lógica da Formação, a começar pelo seu traço mais saliente, a figuração paulatina de uma sociedade deprimida pela própria imagem.

Formação da rotina

Uma outra providência decisiva concerne à *formação da rotina*. Com este título Antonio Candido consagrou-lhe um capítulo primoroso do livro, em que trata, nele e também nos dois seguintes, dos efeitos duradouros, por um período que se estende de fins dos setecentos até a consagração da sensibilidade romântica, da aceitação e consolidação da disciplina arcádica no gosto médio, em cuja esfera por certo se degrada, porém estabilizada com folego suficiente para sobreviver século afora não só no âm-

bito estagnado da subliteratura, mas na subconsciência dos bons autores, que deslizam para aquela vala comum sempre que a inspiração lhes falece. Para nosso Autor, tal fase de estabelecimento da rotina importa, sob vários aspectos, como ele mesmo o diz, em “sugestiva dubiedade”. Que se pode igualmente resumir nos seguintes termos: “vista literariamente, a formação de uma rotina é um descenso. No que interessa o conjunto do processo cultural, todavia, ela tem méritos”, e o menor deles não foi certamente a constituição dos primeiros públicos regulares no país e com eles um primeiro momento orgânico de vida literária”.²⁰ Não é difícil, portanto, atinar com a principal razão do apreço de Antonio Candido por momentos como este, cuja primeira manifestação devemos ao período em questão. É que a consolidação da mediania que tal estabilização do gosto consagra, os hábitos mentais que num certo sentido cultiva e se tornam tradição, fazem da rotina um dos raros atalhos de que dispomos para alcançar algo semelhante à organicidade da cultura, até segunda ordem um ideal civilizatório que um coração bem posto não pode desprezar. Uma comparação ajudará a medir o alcance dessa valorização da rotina, entendida como uma mediania de caráter coletivo, providencial no sentido da formação. E possível que tal compreensão, moderna e esclarecida, da rotina lhe tenha sido sugerida em parte pelo argumento sociológico de Max Weber acerca da “rotinização” do carisma, ao qual se refere de passagem num balanço das relações entre cultura e sociedade no decênio de 1930, de cuja atmosfera de fervor estético-social nosso Autor se considera produto e agora recapitula sob o

20. No resumo da *Formação da literatura brasileira*, feito por Roberto Schwarz, *Senhor-Vogue*, n.º 10, jan. 1979.

signo formativo da rotina bem entendida, no seu aspecto de socialização do gosto e equipamentos culturais afins, coletivização por certo muito restrita numa sociedade tão dividida e espoliadora como a nossa. Quem viveu nos anos 30, recorda Antonio Candido, sabe que eles representam “um eixo em torno do qual girou de certo modo a cultura brasileira, catalisando elementos dispersos para dispô-los numa configuração nova”. Boa parte desses elementos – “aspirações, inovações, pressentimentos” – foram liberados no decênio anterior pelo degelo modernista. As novas condições do período que se abria simbolicamente com o movimento de outubro acabarão normalizando, na acepção sugerida acima, o gosto modernista, antes visto com desconfiança pela maioria da opinião. Reconheçamos então nessa “rotinização” da cultura moderna a fisionomia familiar de um momento formativo. O que havia antes de 1930? Fenômenos avulsos, manifestações aparentemente arbitrárias, desprovidas de necessidade real. Depois, o que parecia folha morta no torvelinho da nossa indiferença”, para voltar a filar como Silvio Romero, o que era pensamento de poucos foi se convertendo em estado de espírito coletivo.²¹ Onde havia dispersão, achados decisivos e muita veleidade, à sombra de uma reviravolta social muito desigual nos seus efeitos (quase nulos, lembra Antonio Candido, se pensarmos no “povo pobre”, significativos, se pensarmos nas camadas intermediárias e nas chamadas elites, tendo-se em vista o estado de extrema privação cultural do país), uma nova rotina vai aos poucos integrando, unificando. Aproveitemos para assinalar de passagem a presença da peculiaridade que distingue o

21. Cf. Antonio Candido, “A Revolução de 30 e a cultura”, in *A educação pela noite*, São Paulo: Ática, 1987.

raciocínio da Formação, tanto o livro quanto a concepção da marcha das ideias no Brasil, como apontado na introdução do presente estudo: evidentemente sem nenhuma ilusão quanto ao arranjo oligárquico em curso, servindo, contudo, de agente catalisador não programado, Antonio Candido limita-se a anotar o novo passo na direção do funcionamento da cultura moderna no país. Acresce, todavia para dar mais uma volta em nosso problema –, que datam precisamente desse entrecruzamento dos anos 30 os grandes ensaios de interpretação do caso brasileiro que constituem a família da obra clássica do Autor.

Segundo escalão

Antes de prosseguir no rol das providências, convém notar que uma rotina não se forma se não for tocada pelo talento médio. Deveríamos, portanto, incluir neste capítulo a notória simpatia do Autor pelo segundo escalão, simpatia esclarecida na qual se revela o olho clínico para os meandros de um ciclo coletivo que não se completaria sem o concurso decisivo dos menores, dos êmulos descoloridos, dos epígonos vacilantes. Salvo engano, este o espírito que paira na galeria de pequenos estudos e retratos verdadeiramente notáveis expostos ao longo da *Formação*. Passamos então a reconhecer as virtudes medianas de um Evaristo da Veiga, ao mesmo tempo em que somos polidamente convidados a evitar o riso muito fácil do modernista Alcântara Machado diante de um Gonçalves de Magalhães, sem dúvida modestíssimo rastilho que se tomou por um cometa, lembra nosso Autor, mas que de fato – é bom não esquecer quando se cuida de organizar a cultura num país tão mal-acabado como o Brasil – “durante pelo menos dez anos foi a literatura brasileira”. Eis uma amostra desse espírito da Formação, no fundo tam-

bém uma chamada à ordem de mesmo teor que a estreia na Teoria pelo seu lado mais desfrutável e desconfortavelmente próximo – Sílvio Romero –, contraveneno para governo da aristocracia do nada descrita mais tarde por Paulo Emílio.

“Bigodes veneráveis, cabelos arrumados, óculos de aro de ouro, pose de escritório. Homens de ordem e moderação, medianos na maioria, que viviam paradoxalmente o início da grande aventura romântica [...] Foi, portanto, um grupo respeitável que conduziu o Romantismo inicial para o conformismo, o decoro, a aceitação pública. Nada revolucionário de temperamento ou de intenção, além do mais sem qualquer eventual antagonismo por parte dos mais velhos, poucos e decadentes, o seu principal trabalho foi oficializar a reforma. Amparados pelo Instituto Histórico, instalados nas três revistas mencionadas [Niterói; *Minerva Brasiliense*; *Guanabara*], deram-lhe visibilidade, aproximando-a do público e dos figurões, aos quais se articularam em bem montadas cliques, nelas escudando a sua obra e a sua pessoa. Era grande a comunidade de interesses entre os brasileiros cultos de toda idade e orientação, voltados para o progresso intelectual como forma de desdobramento da Independência. Por isso, toda produção do espírito era bem-vinda e a *Minerva Brasiliense* publica tanto as poesias de Dutra e Melo quanto as odes de Alves Branco; acolhe o poema tumular de Caudaloso e um impagável ditirambo de Montezuma. Sobre o terreno comum do nacionalismo, abraçavam-se as boas vontades”.

Este o retrato da primeira geração romântica linha média da coabitação brasileira de Tempestade-e-Ímpeto de unhas aparadas e empenho patriótico em simbiose com a edificação das famílias. Contudo, sem a aplicação

com que os menores entronizaram a reforma do gosto, não se poderia compreender o primeiro grande exemplo de romantismo entre nós, a fusão de assunto, estilo e concepção de vida realizada por Gonçalves Dias. Entre os mineiros e o romantismo, um pequeno exército de escritores secundários, representando, todavia, o seu papel, onde o gosto amornado serve de contrapeso a manifestações que, extravasando o campo das belas-lettras, revelam alguma ousadia, naqueles momentos de transição e transação, no âmbito mais empenhado do jornalismo e do ensaio político-social. Daí o paradoxo muito apreciado pelo Autor de uma Formação e que vem a ser o fato estranho de essas “gerações esteticamente apagadas, rotineiras ou vacilantes, serem as mesmas que, no terreno político e científico, mostraram decisão e senso atual da vida”.²² Noutras palavras, em tais fases de normalização dos passos isolados dos antecessores são requeridos outros méritos, raramente encarados como tais, e do observador, uma certa largueza de espírito ainda muito mais rara (como estamos comprovando pelo exemplo notável da presente exceção) para poder aquilatar o real significado de um fenômeno bifronte como este, o da imprescindível formação de uma rotina.

Ímpeto planejador

Aceita a observação, o corolário é igualmente familiar. Sendo o país aquilo que se sabe, e como não há cultura organizada sem rotina intelectual planejada pelo tirocínio ocasional dos maiores e assegurada pelo esforço descompensado porém regular dos epígonos, essa convergência não poderá caminhar no sentido da Formação

22. *Formação da literatura brasileira*, v. 2, pp. 48-9; vol. I, p. 193.

desejada se não for devidamente canalizada por instituições, além do mais inspiradas no similar europeu, como não poderia deixar de ser quando se trata de estabelecer modelos e instrumentos para fazer “funcionar” a cultura entre nós. Refiro-me a uma outra providência formativa que Antonio Candido, como é sabido, nunca deixou de tomar na hora apropriada e possível, a exemplo de Mário de Andrade em sua fase didático-construtiva, que em nosso Autor tornou-se vezo permanente, mas não predominante. Na realidade, o exemplo vinha de longe, regularmente destacado e encarecido pelo Autor, começando inclusive pela lembrança da oportunidade histórica da literatura congregada dos primeiros tempos coloniais. Mas não será preciso recuar tanto. Novamente a baliza data dos anos 1930 e da atitude mental que se exprimia no segundo tempo modernista, cuja rotinização (no sentido indicado), alargando em movimento amplo o que era surto vanguardista, traduzia uma “tentativa consciente de arrancar a cultura dos grupos privilegiados para transformá-la em fator de humanização da maioria, através de instituições planejadas”.²³ Regra geral lembrada a propósito do Departamento Municipal de Cultura, organizado por Mário de Andrade. É nesses momentos que Antonio Candido também costuma pedir justiça para alguns raros “feitos da burguesia”, em particular para certas instituições que a burguesia programou mas que, arrastadas pela dinâmica muito peculiar da vida brasileira, acabaram tomando outro rumo, frustrando a expectativa original dos programadores, próceres esclarecidos de um flutuante partido brasileiro da ordem: de sorte que, “vem a oligarquia, vem

23. Antonio Candido, “Prefácio” a *Mário de Andrade por ele mesmo*, de Paulo Duarte, 2a ed., São Paulo: Hucitec, 1977, p. XIV.

a cultura estrangeira de encomenda, criam-se as coisas com um certo intuito – e no entanto brota ao lado uma plantinha incômoda que não estava prevista”.²⁴ Teria sido o caso – só para lembrar –, ainda na esteira do “ímpeto planejador” deflagrado em 1930 (na expressão de Alfredo Bosi), da fundação de institutos de ensino superior como a Universidade de São Paulo e a Escola de Sociologia e Política, contemporâneos do mencionado Departamento de Cultura, e mais adiante, já no decênio de 1940, o Teatro Brasileiro de Comédia. Os exemplos são do próprio Antonio Candido e vêm a propósito do episódio Vera Cruz, daí o âmbito paulista deles e a coloração de época muito definida, a brecha por onde a oligarquia local imaginava ir ao encontro do espírito do tempo, renovado em 1930 um pouco à sua revelia. Na falta de culturas paralelas consistentes, era a cultura que podia haver, construindo-se nos termos em que isso era possível: em parte pelo menos, essa a lição de Antonio Candido numa hora de balanços estimulados pelo declínio do regime militar, em que na revisão dos principais momentos de instalação da cultura moderna no Brasil era praxe desancar aqueles luxos europeus em torno dos quais “se abraçavam as boas-vontades”. (Não custa recordar que o momento era de hegemonia liberal: a esquerda imaginava dar o troco traindo segredos de família, sugerindo nas alianças desfrutáveis de antigamente a vocação autoritária dos novos liberais.) Voltando: uma lição sem dúvida calibrada para o instante, o que não impede de incluí-la no repertório das providências formativas, neste caso, no capítulo da organização institucional da cultura.

24. Antonio Candido, “Feitos da burguesia”, in *Teresina etc.*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 104.

Providências de um neo-iluminista?

Era o que pensava Alfredo Bosi nos idos de 1970, referindo-se à “coerência axiológica da bela, rica e complexa trajetória de Antonio Candido”.²⁵ Como o juízo é drástico e procura a controvérsia, convém citá-lo por extenso, acrescido da circunstância polêmica que talvez explique o equívoco muito compreensível. No fundo, providências tomadas por quem concebe a cultura como

“instrumento de modernização, de emparelhamento do Brasil com os centros irradiadores da civilização ocidental; o valor a ser atingido, aí, é a superação cultural do subdesenvolvimento, a passagem de etapas mentais atrasadas, provincianas, que se fará mediante a liberdade de expressão, o rigor científico e o planejamento mais razoável das instituições [...] o progresso adviria do exercício livre, mais escrupuloso, de uma cultura sem fronteira, sem cores nacionalistas nem sombras folclorizantes”.

Hoje, a nova esquerda brasileira, convertida com muito alarde aos imperativos da assim chamada Modernidade e outros paradigmas correlatos, dentre eles a Ideia prática de Humanidade, encarnada pela norma culta europeia e suas instituições, não veria mal nenhum naquela falsa atribuição – até porque, como se alega, no mundo multipolar de hoje, onde luta de classes e imperialismo teriam ficado para trás, o processo global de modernização voltou a ser o principal fator de democratização, e a *Aufklärung* em escala planetária, um projeto que se pode confessar. Há vinte

25. Alfredo Bosi, “Um testemunho do presente”, “Prefácio” à segunda edição da *Ideologia da cultura brasileira*, de Carlos Guilherme Mota, São Paulo: Ática, 1977.

anos, entretanto, simpatias iluministas, reais ou apenas de conveniência, ainda caíam muito mal nos meios de esquerda. Ou melhor, nos setores de ponta do pensamento de esquerda, o Iluminismo tornara-se o alvo preferido da crítica, uma espécie de quinta-essência do nefasto onde evidentemente cabia de tudo, da razão tecnocrática à vontade de verdade das vanguardas políticas, de Voltaire à mídia, da cultura letrada dos vencedores ao crescimento econômico etc. Esse o ângulo de ataque de Alfredo Bosi, no caso, à cultura universitária de São Paulo, expressão acabada dos “ideais ilustrados do humanismo paulista”, mito oligárquico-liberal de redenção nacional pela escolarização do povo brasileiro, fabulação que de resto não era de ontem nem apanágio paulista. Aquele ideário anti-iluminista corria o mundo em várias versões, da contracultura americana ao pós-estruturalismo francês. Nenhuma delas parece ter comovido o crítico Alfredo Bosi, que, no entanto, partilhava o mesmo clima de opinião, alinhando com as assim chamadas culturas de resistência, animadas pelos novos movimentos sociais e demais “vanguardas espirituais”, geralmente propensas a encarar a modernização capitalista antes de tudo como um fenômeno cultural de caráter predatório. Bosi apoiou-se então numa outra grande referência de época, Gramsci, relido intensamente na Itália, redescoberto na França quando caducou a censura althusseriana, e por tabela, para variar, no Brasil, onde cientistas políticos de antiga formação marxista, por exemplo, procuravam encaixar a crise do regime e a revisão do período compreendido entre a Revolução de 1930 e o colapso do populismo em 1964 em noções tais como “bloco histórico”, “hegemonia”, “sociedade civil” etc., enquanto outros deixavam-se embalar pela analogia entre a “revolução passiva” nos moldes do *Risorgimento* (ou mesmo nos termos

próximos em que se configurara a “via prussiana” e a nossa Revolução Burguesa, evidentemente *introuvable*. Quanto ao nosso Crítico, revisando a trajetória da inteligência universitária uspiana, e julgando encontrar, como dizia, no seu pendor crítico-liberal, um cuidado excessivo, estudioso porém asséptico e bem pensante, com a difusão da cultura letrada, censurou-lhe o alheamento deliberado, a distância em que sempre se manteve de um projeto mais amplo para o Brasil, um projeto enfim verdadeiramente “nacional-popular” – outra noção gramsciana que dava a volta no país naquele decênio de 1970, dividindo, aliás, as opiniões. Para resumir, digamos que Bosi contrapunha uma nova “ida ao povo” ao cosmopolitismo que a seu ver impregnava a cultura uspiana, ofuscada pelo desejo de integrar o povo miúdo, composto pelas camadas pobres e rústicas – que, no entanto, aqueles *scholars* sabiam estudar tão bem – no “sistema racional inclusivo” da sociedade moderna, fora do qual tudo é resíduo, atraso e arcaísmo.

Um contraponto familiar. E, se lembrarmos que durante um século ele balizou o debate russo até as portas da revolução, poderemos facilmente imaginar que não nos livraremos tão cedo desta oscilação característica da condição intelectual a periferia da ordem capitalista internacional, ora procurando o vínculo direto da empatia, no caso com a cultura pré-burguesa, mais particularmente com a dos oprimidos deixados para trás na corrida da modernização, ora sonhando com uma ocidentalização acelerada do país, de outro modo condenado à insignificância. A esse propósito, uma observação de passagem dará a medida do desencontro: tendo encarecido um dos polos da equação, Bosi acabou perdendo de vista o verdadeiro problema de Antonio Candido, tantas vezes enfatizado por nosso Autor, justamente esse balanço de localismo e cosmopolitismo

que nos momentos de equilíbrio define etapas de acumulação. E pelo visto a fortuna crítica de Antonio Candido também continuará oscilando entre esses dois extremos sem perdão, ora acusado de nacionalista, ora de eurocêntrico. Ainda há mais neste capítulo. Como se não bastasse deixar-se induzir pela alergia de Gramsci ao cosmopolitismo dos intelectuais italianos, ostensivo, e desde então por assim dizer hereditário, a partir do alheamento característico dos humanistas da Renascença – ao qual Gramsci contrapunha o caráter popular da Reforma protestante – Alfredo Bosi não deu muita atenção ao fato de que, ao centrar em grande parte na Escola sua profecia a respeito de um novo senso comum, Gramsci, nisto filho de uma velha e entorpecida sociedade de párocos, bacharéis e mestres-escolas, congregados à volta das velhas classes proprietárias, não só não rompia, antes reforçava, a tradição do antigo socialismo ilustrado, muito confiante nos milagres do saber, tradição que por sua vez Antonio Candido reencontrou ainda viva, estudando-a, porém, com distante simpatia, no modo de ser de uma Teresina Carini Rocchi. Com perdão do atrevimento, aliás, duplo, seria o caso de notar que há um pouco de dr. Fernando de Azevedo no Gramsci organizador da cultura. Terá, portanto, a sua graça visar o primeiro nos termos do segundo para melhor enquadrar a desconcertante vocação aparentemente ilustrada de Antonio Candido.

Pois não era outro o alvo da impaciência “nacional-popular” de Alfredo Bosi em meados de 1970, que na pessoa do organizador do Inquérito sobre a Instrução Pública em São Paulo divisou sobretudo, nas suas mesmas palavras, as formas enleantes da boa consciência ilustrada: cidadão prestigiado pela oligarquia e inteligência reformadora eficiente, no dr. Fernando de Azevedo combinava-se o melhor do pas-

sado com o melhor do presente – que mais se poderia desejar?²⁶ Num país de reformas pelo alto, a liga de melhoria moderna e confortável perpetuação do mando tradicional seria sempre bem-vinda. Sem pôr em dúvida essa rotina do país de passado colonial e o correspondente fogo morto da mitologia dos sonhadores ilustrados, é nessas horas que Antonio Candido costuma encarecer a obra pioneira de Fernando de Azevedo, para lembrar em seguida que revolução educacional só mesmo em Cuba a partir de 1959. Mais uma providência característica, que a um tempo encaminha e despista, como estrear ressalvando o método crítico do vulnerável Sílvio Romero.

Como não estou dizendo nada que Alfredo Bosi não saiba e muito melhor do que eu, fica no ar a curiosidade legitimamente insatisfeita: se lembrarmos que Antonio Candido não só passou a vida esmiuçando o âmago de nossa “ilusão ilustrada”, como chegou enfim a datá-la, na condição de ideologia da fase que chamou de consciência amena do atraso, de onde poderia provir a impressão de que ao fim e ao cabo teria sido vítima da miragem redentora cuja presença recorrente na história dos programas de remodelação da inteligência brasileira vem sendo registrada pelo menos desde os tempos de Sérgio Buarque?²⁷ Aliás, sempre

26. No que se refere ao capítulo mais desfrutável das origens, do qual o dr. Fernando de Azevedo foi um dos principais protagonistas, é preciso, no entanto, acrescentar que já em 1982 Alfredo Bosi, prefaciando o estudo de Irene Cardoso sobre o projeto de criação da Universidade de São Paulo (*A universidade da comunhão paulista*, São Paulo: Cortez), abrandava o juízo a respeito daquele radicalismo modesto e incômodo, muito prezado por Antonio Candido, que germinara à sombra da oligarquia. Cf. pp. 15-6.

27. Cf., por exemplo, Antonio Candido, “Literatura e subdesenvolvimento”, in *A educação pela noite*, pp. 146-7; do mesmo autor, “Professores, escola e associações docentes”, in *Almanaque*, São Paulo: Brasiliense, 1980, n° 11, pp. 85-6.

a propósito daquele mal-entendido de época acerca da convergência ilustrada de modernização e democracia, seria o caso de recordar que no mesmo ano do juízo crítico em questão e em termos curiosamente aparentados no que concerne à índole derradeira da organização da cultura num país subdesenvolvido, Antonio Candido dava-se ao luxo de imaginar um *socialismo pobre* que, baseado no “princípio da igualdade na pobreza, a fim de que todos possam se livrar da miséria” e levando em conta a “dimensão da natureza, as tradições culturais locais e nossas reais perspectivas científicas e tecnológicas”, finalmente erradicasse o frenesi do consumo, nele incluídos todos os *gadgets* da indústria cultural, imposto às economias reflexas por conveniência do capitalismo central.²⁸ Um projeto de reeducação? Sem dúvida, porém na órbita de uma sociedade igualitária cuja mediania realista, encarando com sobriedade a herança colonial do “atraso”, permitiria enfim renovar o vínculo indescartável com a norma culta plantada pela antiga metrópole. Uma confluência apenas imaginada, para depois de uma outra “formação”. Até lá, mesmo sob pena do mal-entendido, seria o caso de ir socializando os ainda escassos recursos da cultura moderna acumulados a partir de 1930 nas poucas instituições planejadas pela boa consciência ilustrada.

Voltemos à querela “russa” que lhe moveu Alfredo Bosi num momento de alta das culturas pobres e em sintonia com o antiuniversalismo das derradeiras vanguardas europeias. Desafinando ou não, o fato é que o “nacional-popular” de Gramsci cuja árvore genealógica remontava ao *narodnosz* reinventado pelo radicalismo russo dos oito-

28. “Democracia e socialismo”, entrevista concedida a Jorge Cunha Lima, Isto É, 7/9/1977.

centos, gravitava na órbita dos novos regionalismos e demais ideologias da infracomplexidade. E mais, de novo na berlinda a sempiterna obsessão da situação colonial, denominação imprópria ou não, mas designando impasses objetivos. Assim sendo, no processo de amadurecimento descrito por Antonio Candido em termos de incorporação da norma culta em função da particularidade local a ser configurada, Bosi viu apenas estilização cosmopolita do foco de visão colonizador, fechando os olhos para a outra face da medalha, para a ambiguidade daquele instrumento de imposição cultural. Abafada a reversibilidade do processo – o padrão imposto podia virar fermento crítico – a relativa maioria alcançada com a “formação” do sistema literário (mais exatamente, a superação da dependência pela consolidação de uma causalidade interna, nos termos da formulação citada de Antonio Candido) muda inteiramente de sentido, torna-se quase uma capitulação: vistas as coisas desse ângulo diametralmente oposto, o momento em que a formação se completa coincidiria com a total interiorização das pressões culturais do colonizador, refeitas pelo colonizador bem-formado no instante consagrador em que demonstra ter finalmente “condições de compor uma obra nova, à altura da civilização que o determinou”. Se pensarmos no fecho machadiano dessa formação rerepresentada às avessas, não deixa de ser picante esse desfecho intempestivo. Sabe-se, todavia, que Alfredo Bosi não cedeu à tentação de preferir a revolta sem futuro literário de um Lima Barreto à, por contraste, desfibrada independência de um Machado. Mesmo assim fica difícil não reparar que na ocasião faltou ao diagnóstico “nacional-popular” de nosso Crítico um certo senso dos contrários, justamente o nexos segundo o qual Antonio Candido armou sua interpretação de nossa evolução men-

tal. Resumo brevemente (dispensando aspas) o que a falsa impressão de *Aufklärung* linear deixou escapar. A literatura foi de fato peça eficiente do processo colonizador; celebração direta da ordem colonial, nunca deixou de servir aos mecanismos de dominação; desfeito o antigo sistema colonial da maneira ultraconservadora que se sabe, a herança cultural portuguesa foi passando para o controle dos novos grupos dirigentes, a ponto de contribuir decisivamente para a “formação” da consciência das classes dominantes locais. Isso quanto ao primeiro gume, em que a hegemonia era pura coerção, cortando pela raiz a expressão possível das culturas dominadas, quando muito toleradas como apêndice pitoresco, sufocadas juntamente com o meio rústico, mantido à distância até o grande desrecalque modernista. Danação da norma, também neste caso? Em termos. 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. Este o outro gume: ajustando-se, o padrão culto imposto passou também a figurar as contradições da ordem social em gestação, cumprindo-se no sentido oposto a vocação realista da referida disciplina mental. Quando expressou essa dimensão cognitiva, nossa literatura chegou a ser de fato um fator de esclarecimento e, nessas condições, *formação e ilustração* cedo ou tarde se cruzariam.

É certo, portanto, que Antonio Candido jamais escondeu sua simpatia por nossa acanhadíssima *Aufklärung* temporã. Digamos, mais exatamente, que ele não economizou a compreensão devida – sobretudo da ótica de

quem estuda uma Formação na periferia – aos primeiros feitos de nossas classes por assim dizer esclarecidas. Eis mais uma amostra da largueza de vista e discernimento requeridos nessas circunstâncias:

“Foi todavia com a vinda de D. João VI que o Brasil conheceu realmente, embora em escala modesta, a sua Época das Luzes, como entrosamento da iniciativa governamental, do pragmatismo intelectual, da literatura aplicada, que finalmente convergiram na promoção e consolidação da Independência (I, 62]. Muitas das aspirações mais caras aos intelectuais brasileiros da segunda metade do século XVIII foram aqui realizadas nos primeiros anos do XIX com o apoio do próprio governo que as combatera [...] Imprensa, periódicos, escolas superiores, debate intelectual, grandes obras públicas, contacto livre com o mundo (numa palavra: a promoção das Luzes) assinalam o reinado americano de D. João VI, obrigado a criar na Colônia pontos de apoio para o funcionamento das instituições. Foi a nossa Época das Luzes, acarretando algumas consequências importantes para o desenvolvimento da cultura [...] Momento decisivo, já se vê, que despertou nos contemporâneos os maiores entusiasmos, as mais rasgadas esperanças [...] Os sonhos dos homens cultos pareciam realizar-se e a adulação se fazia indiscernível da sinceridade, no vasto movimento de gratidão ao simpático trânsfuga real, que abria para o país a era do progresso” [I, 225].

Esse o marco zero local e molde duradouro de uma constelação ao que parece recorrente nos contextos de defasagem, um certo afã de *rattrapage* (ele mesmo estimulado por uma ordem internacional que se encarregará de desfigurá-lo e frustrá-lo), em que gravitam o desejo ilustrado de organizar a cultura, via de regra politicamente

avançado em relação ao meio retrógrado ou indiferente, e a complacência ocasional das elites dirigentes, cujas iniciativas podiam inclusive ir ao encontro do referido desejo. E mais: “em poucos momentos, quanto naquele, a inteligência se identificou tão estreitamente aos interesses materiais das camadas dominantes da Colônia (que de certa forma eram os interesses reais do Brasil), dando-lhes roupagem ideológica, e cooperação na luta” (I, 236). Haverá outros, sem dúvida, mas de igual abrangência e tão decisivo quanto o das transformações joaninas só mesmo, na opinião, aliás, do próprio Antonio Candido (expressa, por exemplo, no “Prefácio” do livro de Paulo Duarte sobre Mário de Andrade), quando nos idos de 1930 uma geração embalada pelas ideias modernistas de remodelação de nossa vida mental foi chamada a servir por uma nova classe política também à procura de pontos de apoio para o funcionamento das instituições. Nesse outro caso curioso de uma “vanguarda político-cultural à sombra de uma situação oligárquica, que a aceitou e apoiou” (ainda nas palavras de Antonio Candido), reproduziu-se em nova chave – não custa repetir – aquela matriz ilustrada em que uma inteligência desejosa de “criar uma cultura local com os ingredientes tomados avidamente aos estrangeiros”, homens ricos, e no governo, acessíveis às manobras do espírito, como sonhava Paulo Duarte a respeito de um Fábio Prado, e progresso conseguem andar juntos sem remorso. Avaliemos então quanto de tato e tirocínio não terá sido preciso para discernir a força formativa atuante nesses momentos de estado de graça ilustrado e simbiose com os donos da vida.

Também não podemos esquecer as reticências que sempre provocou em Antonio Candido a musa utilitária que bem ou mal inspirou uma literatura empenhada

como a brasileira, particularmente nos seus momentos de formação – de resto, como é sabido, foi o mesmo Antonio Candido o primeiro a enunciar dessa forma o problema. A bem dizer o Autor dará esse período de formação por encerrado quando, calibrando sua vocação aplicada de origem, nossos escritores demonstrarem enfim a coragem do gratuito, prova de amadurecimento a que se refere logo na “Introdução” da *Formação*. Por enquanto, é bom lembrar, estamos procurando repertoriar as implicações desse livro clássico ainda no plano das iniciativas tomadas por um crítico literário na periferia do capitalismo. Mas, em continuidade, seu empenho formativo funcionou, entretanto, como sexto sentido para divisar o alcance histórico daquele realismo miúdo, à primeira vista apenas sinal de imaturidade suburbana. Ocorre que o espírito de 30 no qual se formou nosso Autor, pondo de quarentena aquelas reticências do homem de gosto ainda abstratamente intransigente, veio confirmar e reforçar em Antonio Candido aquela vocação atávica para o autoconhecimento social e a sua comunicação quase didática. Aliás, num depoimento, aplicou a si mesmo o raciocínio literário que atribuíra à juventude de uma literatura como a nossa, cujo ambíguo sentimento de missão mandava botar chumbo nas asas da fantasia: “confesso que, por toda a minha vida, mesmo nos momentos de mais agudo esteticismo, nunca fui capaz de perder a preocupação com os fatores sociais e políticos, que obcecaram a minha geração como uma espécie de *memento* e quase de remorso”.²⁹

Ressalvas e contrapesos à parte, o conjunto de providências que pontuam a carreira de Antonio Candido, invertendo o ceticismo de praxe quanto à força social das

29. Entrevista à *Trans/formação*, São Paulo: Unesp, 1974, n° 1, p. 11.

Luzes – no fundo um lugar comum da crítica, que pode assim triunfar sem muito esforço –, demonstra ao contrário a inesperada força formativa da atitude esclarecida num país como o nosso. Para encerrar este capítulo, reconsiderem-se à luz do exposto duas iniciativas desse teor. No princípio da carreira, o já mencionado ciclo de artigos e rodapés semanais, “unidos pelo propósito militante de ampliar a compreensão da atualidade”, nas palavras do seu melhor intérprete, que lhe define a feição ilustrada nos seguintes termos, onde prima o esforço por pensar em conjunto e comparativamente Brasil e Europa: “a vizinhança entre a produção local e as grandes tendências contemporâneas em arte, política e filosofia, provocada pela abertura de espírito dominante nestes rodapés, configura um programa de desprovincianização e clarificação da cena cultural”. Mais adiante, releia-se nesse espírito um livro como *Na sala de aula*, pequeno repertório de análises exemplares destinado ao professor interessado em ler poesia com os seus alunos, novamente na caracterização do mesmo Roberto Schwarz citado acima: “trata-se da tentativa de socializar, nas precárias condições culturais do país, sem rebaixar o nível, a mais requintada e informada experiência poética. Um esforço modelar de democratização da cultura, livre de barateamento, ou, para usar o termo político, isento de populismo. Embutida nele, como um programa hipotético, está a conversão – à democracia – do que a elite culta brasileira elaborou de melhor”.³⁰ Digamos, uma maneira mais depurada, e noutra escala, de reatar com a relativa inclinação didática da segunda fase modernista, sem ilusões, todavia, quanto

30. “Saudação a Antonio Candido”, in *A homenagem na Unicamp*, pp. 10-1.

ao poder resolutivo da mera *Aufklärung*, sobretudo num momento em que a socialização do juízo de gosto já poderia confiar o seu destino à causa ainda incerta da democracia de massa, dispensado o antigo patrocínio da finada oligarquia, nos momentos em que costumava favorecer as coisas da inteligência.

O jeito de o grupo clima ser moderno

Mas, antes de encerrar de vez este capítulo, um derradeiro reparo de Alfredo Bosi, como se vê, observador atento da evolução da família intelectual a que pertence Antonio Candido. Refiro-me ao momento em que, arguindo em 1972 a tese de Paulo Emílio sobre Humberto Mauro, acabou confessando o quanto o intrigava o “jeito muito especial de o grupo de *Clima ser moderno*”, o qual, ato contínuo, tentou definir.³¹ A seu ver, um certo fascínio pela reconstituição da experiência que se revela sobretudo no modo a um tempo desenvolto e respeitoso de explorar imagens obsedantes do passado brasileiro. Sem dúvida, nada que se assemelhe à cega complacência de um Gilberto Freyre, extraviado na estilização de um passado de violência e opressão – até porque, não custa lembrar, aquele grupo pioneiro foi dos primeiros a lançar no terreno da crítica da cultura alguns resultados do novo espírito uspiano, responsável, como tem insistido Antonio Candido, pela primeira visão não aristocrática do Brasil. Mesmo assim, evitando cuidadosamente o amálgama, Alfredo Bosi não consegue deixar de se oferecer o luxo de alguns minutos de

31. Alfredo Bosi, “Arguição a Paulo Emílio”, in *Céu, inferno*, São Paulo: Ática, 1988, pp. 142-9.

hesitação, em que coloca na berlinda a suposta oscilação entre passado e presente de um grupo marcado pela vocação estética: “a crítica do tradicional, que essa geração é capaz de fazer, na medida em que o tradicional representa sistemas de opressão, mistura-se com o enlevo pelo antigo, enquanto este compensa a aridez do presente”. Afastada a tentação, à qual, entretanto, arrumou um jeito de dar breve porém indisfarçável satisfação, nosso crítico sugere uma das chaves para o enigma daquela ambiguidade, que “às vezes dói como um caso de consciência”: naquela reconstelação do passado – no caso, o mundo arcaico e provinciano em que transcorreu a educação da sensibilidade de Humberto Mauro –, revivido com a força memorialística da contemplação estética, estaria de fato em jogo um “aproveitamento moderno da tradição”, se é verdade, como quer Bosi, que resistir à insolência do novo também é um modo de ser realmente moderno. Assim o primitivo Humberto Mauro, relutante, intimidado diante dos ideais de fotogenia e requinte burguês (bobamente) encarnados pelo grupo de *Cinearte*, para variar, calcados nos moldes igualmente bisonhos do similar importado.

Nada a opor, pelo contrário: é mesmo em nome de mundos de vida arruinados pela marcha perversa da modernização que se exerce por vezes a crítica mais contundente da atualidade, e erraria o alvo caso no passado pesasse apenas o arcaísmo de antigas opressões. Entretanto, no jeito muito peculiar de a geração *Clima* ser moderna também se pode decifrar uma das modalidades na qual se procurou dar seguimento ao nó nacional da Formação. Enfim, não seria excessivo reconhecer no método de aproximação praticado por Paulo Emílio – começar pelo estudo da “formação” do principal protagonista do nosso cinema primitivo – uma iniciativa de mesma estir-

pe das arroladas nas páginas anteriores. Inclusive um interesse análogo pelos menores, e de modo particular pelo filme brasileiro ruim, por assim dizer portador de uma faculdade de revelação própria. Recorde-se que o mesmo sentimento realista de continuidade na mediania animava a sondagem de nosso modesto passado literário na Formação: “ninguém, além de nós” – lê-se no “Prefácio” – “poderá dar vida a essas tentativas muitas vezes débeis, outras vezes fortes, sempre tocantes, em que os homens do passado, no fundo de uma terra inculta, em meio a uma aclimação penosa da cultura europeia, procuraram estilizar para nós, seus descendentes, os sentimentos que experimentavam, as observações que faziam – dos quais se formaram os nossos”. Reconheçamos o mesmo propósito na dedicação de Décio de Almeida Prado à mais que dúvida “genialidade” de um João Caetano, no entanto “a chave que abre todo o período de formação do nosso teatro”. Veja-se também desse ângulo formativo os pequenos milagres de observação nos estudos de Gilda de Mello e Souza sobre os precursores, e os precursores dos precursores, da grande virada modernista na pintura brasileira – igualmente à vontade no espaço acanhado porém carregado de iluminações dos mestres menores.

Salvo engano, tudo se passa como se o jeito de o grupo *Clima* brotasse de um olho clínico para a síndrome geral Formação. Daí a notável superioridade do ponto de vista crítico que inauguravam: como ninguém podia saltar por cima da própria sombra, enxergava mais longe quem partia da consideração de conjunto dessas linhas evolutivas mais ou menos consistentes que estamos chamando de Formação.

Moda caipira¹

Otília e Paulo Arantes

Quem porventura quiser se arriscar a encarar em nova chave o problema da Formação da Pintura Brasileira — salvo engano, o ângulo de ataque que verdadeiramente importa identificar em sociedades mal-acabadas como a nossa — poderá pelo menos contar com o apoio decisivo de dois estudos pioneiros de Gilda de Mello e Souza, que por sua vez repercutem num sem número de preciosas observações discretamente dispersas nos seus outros escritos. O resto ficará para a imaginação de cada um, mas então devidamente instruída pelo que há de melhor na moderna prosa de ensaio em nosso país. A ser assim, como estamos convencidos, o que segue é apenas um “exercício de leitura”, no fundo um trabalho de aproveitamento (em todos os sentidos) entregue com algum atraso, e além do mais inacabado, por dois alunos da turma de 1966.

1. Publicado originalmente na Revista *Discurso*, n.26, 1996, Departamento de Filosofia da FFLCH USP, em homenagem à Gilda de Mello e Souza, na comemoração dos 25 anos da revista, pp. 33-68. Republicado em *Sentido da Formação*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, pp. 67-111.

Figuração da experiência brasileira

Em 1974, o Museu Lasar Segall reuniu obras de Belmiro de Almeida, Eliseu Visconti e Artur Timóteo da Costa — pintores atuantes no momento em que ocorreu a Exposição de Anita Malfatti —, na clara intenção, aliás expressa no título da Mostra, de sugerir aos visitantes que os reconsiderasse na condição de precursores da grande virada modernista que viria logo a seguir. Insinuação de alguma possível continuidade — coisa rara, sendo o país aquilo que é —, atenuando quem sabe o mal disfarçado artifício da ruptura espalhafatosa que se aproximava? Seja como for, Dona Gilda aproveitou a deixa, mas antes de passar ao comentário das obras expostas, achou que não seria demais relembrar o passado daqueles três pintores, ao qual eles se ligavam talvez de modo muito mais profundo, revendo para tanto a obra dos precursores desses precursores — pintores que, embora mais plenamente acadêmicos do que eles, apresentavam elementos renovadores, talvez até mais radicais, em relação ao seu tempo.² Aqui um dos nós a desatar: os enigmáticos momentos de ruptura com a inércia subterrânea dos estilos, legitimados pela carga dos códigos perceptivos herdados. Sem falar no problema correlato da incerta adaptação dos referidos esquemas visuais aos supostos dados imediatos da observação. Sem maiores considerandos por enquanto, não é difícil admitir que já nos encontramos no miolo problemático do sistema cultural brasileiro em formação, justamente esse nó de dupla laçada

2. Gilda de Mello e Souza, “Pintura Brasileira Contemporânea: os Precursores”, publicado na *Revista Discurso* nº5, São Paulo, 1974, incluído posteriormente no volume de ensaios da Autora, *Exercícios de Leitura*, São Paulo: Duas Cidades, 1980.

envolvendo aclimação de formas em princípio impróprias e a correspondente elaboração da matéria bruta de um meio desconforme.

Neste passo atrás, na verdade dois a frente, Dona Gilda reabriu o velho dossiê Almeida Júnior, por onde tudo começou. A seu ver, não é possível entender a pintura brasileira anterior ao Modernismo sem uma referência à sua atuação, que ajudou a renovar os assuntos e os personagens. Está, portanto, convencida de que o pintor paulista representa um marco divisório na linha evolutiva da pintura de cunho brasileiro. Até aí nada de mais; ou por outra, tudo de mais, pois nossa Autora está sugerindo que não teme voltar a meditar acerca dos primórdios da arte de pintar em nosso país levando em conta o critério muito datado e desacreditado do referido cunho brasileiro, dado histórico objetivo que não pode ser descartado sem mais. Está sugerindo igualmente que não teme as más companhias, como por exemplo a do jovem passadista Oswald de Andrade dos tempos de *O Pirralho*, que em 1915, advogando a causa de uma pintura que fosse de fato nacional, dava como exemplo a ser seguido Almeida Júnior, “precursor, encaminhador e modelo”³; ou, pior ainda, a de um Monteiro Lobato que, no mesmo ano fatídico de 1917 em que espinafraria o então incompreensível expressionismo de Anita Malfatti, elevaria Almeida Júnior, “paulista na espécie, brasileiro no gênero”, à condi-

3. Cf. Oswald de Andrade, “Em prol de uma pintura nacional”, in *O Pirralho* de 2 de janeiro, apud Mário da Silva Brito, *Antecedentes da Semana de Arte Moderna*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2ªed., 1964, pp.33-34. (Há ainda referência e comentário ao artigo em questão em Aracy Amaral, *Artes Plásticas na Semana de 22*, São Paulo: Perspectiva, 1970, pp.34-35, e mais recentemente em Tadeu Chiarelli, *Um Jeca nos Vernissages*, São Paulo: Edusp, 1995, pp.96-97.)

ção de figura inaugural da pintura brasileira.⁴ — Como sabido, quis a ironia de nossa pequena história intelectual que Mário de Andrade, alguns anos mais tarde, casse, justamente, em nome do controverso “moderno”, a pintura expressionista com o ponto de vista seletivo baseado no critério de expressão plástica nacional.

Pois, à luz desse mesmo critério incontornável e de tão difícil manejo, Dona Gilda não se limitou obviamente a destacar a consabida renovação temática, mas lembrou igualmente que não teria sido possível atinar enfim com o tamanho brasileiro das coisas, caso Almeida Júnior não tivesse contribuído decisivamente para uma drástica atenuação da monumentalidade das obras, façanha nada desprezível se pensarmos um pouco na pomposa magnitude de nossas grandes máquinas acadêmicas, onde até as naturezas mortas eram patrioticamente arranjadas como cenas de batalha — aliás eram mesmo, a rigor episódios ilustrados de uma longa batalha de edificação nacional.⁵ Isto não é tudo, está claro, ele foi também o primeiro a “vincular *organicamente* as figuras ao ambiente e talvez reformular o tratamento da luz” (o grifo é nosso e logo se verá porque). Em suma, marco zero, ninguém pode contestar. A começar pela própria Dona Gilda, que acrescenta da perspectiva que hoje é de bom tom ignorar: com Almei-

4. O artigo de Monteiro Lobato é de janeiro de 1917 (*Revista do Brasil*), incluído depois nas *Ideias de Jeca Tatu*, São Paulo: Brasiliense, 8ªed., 1957. Ver a respeito, Tadeu Chiarelli, *op. cit.*, pp.172-174; além das demais passagens em que o autor procura definir o Naturalismo nacional e regionalista pregado pelo inimigo número um do Futurismo paulista.

5. Algo dessa quebra de ênfase operada por Almeida Júnior deve ter em comum com a bem sucedida aclimação brasileira da crônica no período imediatamente anterior. Sobre a naturalidade com que esse gênero menor se enraizou entre nós, ver Antonio Candido, “A vida ao Rés-do-Chão”, in *Recortes*, São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

da Júnior, o “homem brasileiro” ingressou de fato pela primeira vez na pintura. Isso mesmo, o “homem brasileiro” (como ainda se dizia nos decênios de 30 e 40), e mais exatamente, na pessoa do caipira paulista. Mas desta vez não se trata de um figurante a mais em nossa pintura, como o índio dos cronistas, o negro dos viajantes estrangeiros, ou ainda a pequena legião retórica de iracemas e moemas de ateliê, imobilizadas na pose convencional da ninfa neoclássica ou romântica.



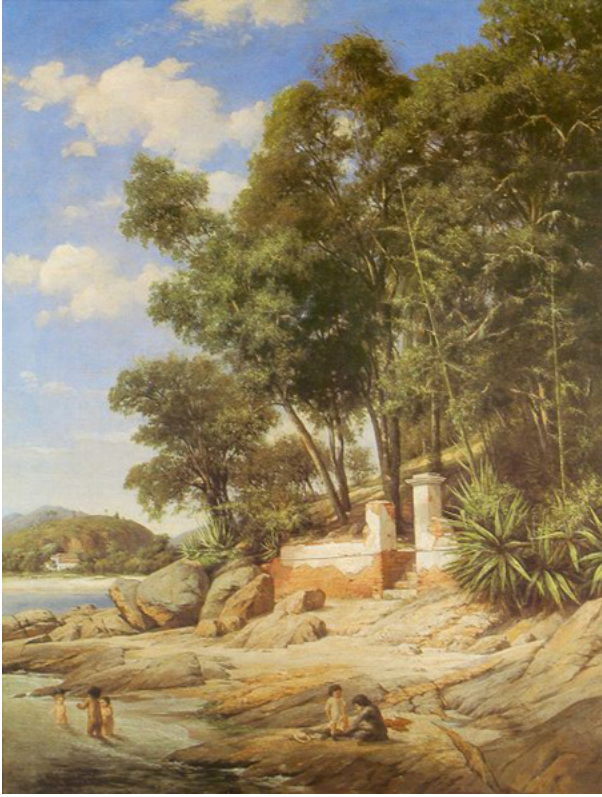
Almeida Júnior, *Caipira picando fumo*, 1983
óleo sobre tela , 70 x 50 cm
Pinacoteca do Estado de São Paulo

A crítica diverge no entanto — continua Dona Gilda — quando se trata de situar onde, precisamente, se teria processado a inovação, se no plano dos temas, “instaurando na pintura um certo regionalismo, ou no nível da notação cromática e luminosa, transpondo para a tela a tão propagada luz brasileira”. Falsa alternativa, segundo a Autora — nem invenção da luz brasileira (como queria, entre outros, Luis Martins, polemizando com Sérgio Milliet, não por acaso nos idos de 40, num momento de refluxo das vanguardas e de “rotinização” do Modernismo), nem confinamento da sempre demandada singularidade nacional ao registro escrupuloso da aparência externa, dos traços do rosto, ou da maneira peculiar de se vestir do nosso caipira.⁶ É que a seu ver, o mérito incontestável de Almeida Júnior não deriva do simples fato de ter pintado o caipira com escrúpulos de etnólogo, porém reside nalgum modo inédito de notação visual que lhe permitiu surpreender a verdade profunda de um novo personagem — à qual seremos aos poucos apresentados, passo a passo, pois é bem possível que se trate da figuração de um processo.

Adiantemos então que desse mesmo processo — de figuração, inclusive — faz parte o outro capítulo do álbum dos precursores, igualmente controverso, revisto por Dona Gilda, a saber, o enxerto brasileiro da estética do ar livre, operado em grande parte pelo ensino do pintor ale-

6. Sobre toda essa polêmica, da qual as divergências entre Luis Martins e Sérgio Milliet a respeito do caráter brasileiro da pintura de Almeida Júnior - luz, cor e personagens - é apenas um capítulo, cf. a série de textos críticos reproduzidos em *Almeida Júnior - Vida e Obra*, São Paulo: Art Editora Ltda., 1979. Cf. também Maria Cecília França Lourenço, *Revendo Almeida Júnior* (tese de mestrado apresentada na ECA-USP, 1980), especialmente o 2º vol. sobre a fortuna crítica do pintor ituano. A polêmica, aliás, tem desdobramentos recentes: cf., por exemplo, Aracy Amaral, “A luz de Almeida Júnior” - “tema” este, sustenta a Autora, tão importante em sua pintura quanto o “assunto” (*Revista da USP* nº5, 1990; p.56).

mão Georg Grimm na Academia Imperial de Belas Artes e sistematicamente alimentado pela correspondente doutrinação de Gonzaga Duque, a favor do clareamento da paleta, dois fatores de cuja convergência, pensa a Autora, se deve datar uma nova relação do pintor brasileiro com a paisagem. Assim, onde era costume ressaltar — e magnificar — o poder de revelação do puro contato original com a realidade do Novo Mundo, será preciso reconhecer o resultado muito construído de uma mediação formal, além do mais com materiais de empréstimo, importados e europeus. Inútil chamar a atenção desde já para o fato de que nos encontramos no cerne do que se poderia chamar (ainda) de experiência brasileira, como seria de se esperar em se tratando, literalmente, da elaboração da imagem mesma da nação, figura e fundo. E não se trata de uma imagem qualquer: sempre ficou tacitamente estabelecido nos vários compartimentos da consciência nacional que competia a todo artista atinar com a verdadeira “imagem” de um país ainda incerto de si mesmo. Podemos, no entanto, assinalar de saída a dificuldade em que nos meteu a perícia de Dona Gilda. Digamos, se não for esquematizar mais do que o necessário, que a mencionada “experiência” tem a ver e muito com os percalços da articulação entre vida mental sob constante ameaça de estar se engajando numa pista inexistente e o panorama social próximo, cuja inconsistente razão de ser raramente favorece a dita articulação, cujo modelo de consistência sabidamente se encontra na Europa.



Johann Georg Grimm, *Vista do Cavalão*, 1884

óleo sobre tela, 110 x 85 cm.

Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Se assim é, acrescentemos que a tarefa sublinhada linhas acima de vincular organicamente as figuras ao ambiente também pode ser entendida como a transposição plástica, ou o exato equivalente pictural, do problema crucial a que se resume a instabilidade básica definidora de nossa experiência, no caso, intelectualmente filtrada pela organização das formas. E se isto for verdade, poderíamos igualmente acrescentar, sem muito medo de errar, que nessa comunicação tácita entre as duas esferas reside o real assunto da meditação de Dona Gilda sobre as idas e vindas da pintura brasileira (em formação?). Ora, se tudo

isso é mesmo fato, a tal dificuldade com cara de solução se concentra por assim dizer na dupla fidelidade (outra dimensão chave da experiência intelectual de todo brasileiro que não queira se deixar ofuscar por miragens) que se pode reconhecer no seguinte entrecruzamento: de um lado, a figura, o “homem brasileiro”, o novo personagem no qual se encarna a verdade de nossa gente, que justamente estreia na marcha lenta da pintura local pelas mãos de Almeida Júnior porém abafando reminiscências herdadas, no caso, da sistematização europeia das soluções acadêmicas; de outro, do lado do(s) fundo(s), a “construção da paisagem”⁷ por um olhar instruído precisamente por essa mesma herança cultural. Num caso, identificação do fundo na esteira de uma visão educada à sombra da norma culta; no outro, revelação inaugural da figura na sua verdade pela inocência de que só um olhar desarmado é capaz. Quem sabe se a mola propulsora da formação da pintura brasileira não se encontraria nos múltiplos desenvolvimentos, ou resoluções, dessa dissonância. Não há de faltar ocasião para verificar.

Para reforçar o palpite nos apoiaremos num outro ensaio bem mais recente de Dona Gilda, uma conferência ainda inédita sobre Mário de Andrade e Gilberto Freyre, surpreendidos ambos num momento decisivo de redescoberta do Brasil — outro ingrediente fundamental da experiência assinalada há pouco, as sucessivas “descobertas do Brasil”: sendo o Brasil um “país achado”, no dito famoso de Prudente de Moraes Neto, redescobri-lo a cada reviravolta de nossa conjuntura ideológica tornou-se uma

7. Para empregar a expressão de Ana Maria de Moraes Belluzo (cf. *O Brasil dos Viajantes*, vol. III, Metalivros 1994).

espécie de compulsão nacional.⁸ O segundo voltava definitivamente para sua terra e dava início à composição do material de que resultaria *Casa Grande e Senzala*, enquanto o primeiro encerrava com *Macunaíma* a etapa que ele mesmo chamava de “nacionalismo de estandar-te”. Não por acaso a conferência se intitula “Do Brasil de Ateliê ao Brasil de Ar Livre”. Daí o lembrete antecipado. À vista das primeiras páginas, pode parecer que a analogia com a pintura, sugerida desde o título, tenha ocorrido à Autora ao reler lado a lado dois artigos dos dois irmãos inimigos, curiosamente concordantes a respeito do então jovem pernambucano Cícero Dias. Na verdade, como ela mesma se encarrega de esclarecer logo adiante, a analogia lhe vem quando se prepara para interpretar a viagem de Mário de Andrade à Amazônia: “eu diria que naquele momento” — quando o turista aprendiz Mário de Andrade embarca no *Pedro I* rumo ao Norte — “ele se encontrava numa situação semelhante a dos pintores impressionistas, que na segunda metade do século, na França, abandonam o ateliê e a estética das escolas de belas artes, com suas regras obsoletas de iluminação, claro-escuro, imposição de personagens, assuntos prescritos como pitorescos, e saem para a natureza e a execução junto ao motivo”. Considere-se então o leque aberto por esta analogia, que mais adiante nos interessará explorar de perto: o projeto de redescobrir o Brasil, mas agora (como sempre) o país real, o Brasil visto pela primeira vez ao ar-livre, projeto que alimenta a fantasia de um intelectual europeizado do sul, não deixa de configurar um outro capítulo da aclima-

8. Para um estudo de conjunto desse tema recorrente da cultura brasileira, ver Marlyse Meyer, “Um eterno Retorno: as Descobertas do Brasil”, in *Caminhos do Imaginário no Brasil*, São Paulo: Edusp, 1993.

tação brasileira da estética do ar-livre, cuja ambivalência — sentimento da paisagem culturalmente induzido por uma inovação técnica importada, euforia propiciada pela visão direta e conseqüente identificação sentimental com a diferença brasileira — repercute por sua vez o andamento dúplice de nosso permanente confronto com a norma europeia. Neste caso muito particular substituído por um cotejo sucedâneo entre duas imagens diversas do Brasil, como volta a expressar Dona Gilda, “a que fora forjada no gabinete através de uma infinidade de leituras e ele (Mário de Andrade) fixara de certo modo em *Macunaíma*, e a que pretendia elaborar em contato direto com a realidade”. Imagem afinal da diferença brasileira que descobrirá ao cabo dessa viagem desenrolando-se em princípio “junto ao motivo”.

Isso por certo não é tudo, mesmo a título meramente indicativo do que nos reservam as sondagens de Dona Gilda. Acontece que ela também tem voz no capítulo dos viajantes, por onde começaram as descobertas do Brasil, algo a respeito de hábitos conceituais e códigos visuais entrelaçados nas pranchas e desenhos que ilustravam os livros dos cronistas estrangeiros — não mais de uma página e um exemplo, no ensaio sobre os Precursores, e como sempre, bastam. Ocorre que este rito estético de passagem do país de ateliê para o país de ar-livre transcorre numa viagem de descoberta que é antes de tudo um gênero clássico de invenção do país pela imaginação, e não poderia ser de outro modo, tratando-se no caso de uma apropriação letrada do “motivo”. Sendo além do mais o protagonista do experimento de arlivrismo um viajante nativo que se sente na pele de um estrangeiro — justamente um “tupi

tangendo um alaúde”, sem excluir a imagem oposta⁹ —, é de se esperar que se reproduza, talvez no cenário mais eloquente ajustado aos seus termos, o conflito genericamente assinalado linhas atrás, o problema da construção do “motivo” efetivamente percebido, cifra estética de nossas alternâncias: sentimento da paisagem atrelado ao país carecido de ser descoberto atrás das florestas; imaginação artística armada noutras bandas menos incivis.

Podemos agora completar esta entrada em matéria com uma breve notícia do segundo estudo mencionado inicialmente. Um ano depois, de maio a junho de 1975 mais exatamente, o mesmo Museu Lasar Segall organizou uma segunda mostra, desta vez indo mais diretamente ao ponto, o Modernismo, cuja semana decisiva completara meio século três anos antes, efeméride na origem de um novo ciclo de pesquisas e avaliações, dentre as quais podemos incluir a exposição em questão: “O Modernismo — Pintura Brasileira Contemporânea de 1917 a 1930”. À Dona Gilda encomendou-se então a apresentação do catálogo, como seria natural, tendo em vista a origem e destino do estudo anterior sobre os Precursores. Aceita a encomenda, nossa Autora retomou o fio de sua meditação — se presumimos corretamente — revendo as relações nada tranquilas entre Vanguarda e Nacionalismo na pintura brasileira dos anos 20.¹⁰

9. Desnecessário observar que estamos nos referindo ao sistema de pares anti-téticos, ao conjunto das imagens simetricamente duais, que comandam a composição de Macunaíma, segundo Dona Gilda, todas girando em torno do eixo de mão dupla Brasil-Europa; cf. Gilda de Mello e Souza, *O Tupi e o Alaúde*, São Paulo: Duas Cidades, 1979.

10. Gilda de Mello e Souza, “Vanguarda e Nacionalismo na Década de Vinte”, in *Almanaque* n°6, São Paulo, 1978, posteriormente recolhido em *Exercícios de Leitura*, cit.

É que a pregação nacionalista então em voga nos meios modernistas, promovendo rapidamente a substituição de um programa estético europeu por outro de fabricação local, se teve a vantagem de evitar o prolongamento da etapa destrutiva característica da fase vanguardista da primeira hora, sendo no entanto um corpo de ideias com finalidade normativa, acabou concernindo de modo desigual a obra em andamento da geração de artistas que atravessou o período heroico de instalação da arte moderna no Brasil — aproximadamente os quinze anos que se estendem da exposição de Anita Malfatti (1917) ao 38º Salão da Escola Nacional de Belas Artes (1931), idealizado por Lúcio Costa e onde finalmente os modernos triunfam de vez. Uma nova descoberta do Brasil portanto, que Dona Gilda analisa sob o prisma do impacto do Nacionalismo — tomado sobretudo na versão expressionista que lhe deu Mário de Andrade: assim como o Expressionismo visava a destruição do homem clássico, a volta à realidade brasileira tinha por objetivo destruir por sua vez a europeização do brasileiro educado, desentranhando os traços inconscientes e fatais da nacionalidade na carreira de cinco artistas representados naquela mostra: Lasar Segall, que soube evitar o perigo; Ismael Nery, que nem sequer tomou conhecimento da palavra de ordem do momento; Anita Malfatti, que se deu mal; Di Cavalcanti e Tarsila, que se deram muito bem. Pois são estes últimos que nos interessam mais de perto, particularmente Tarsila, é claro, se pensarmos na “aposta” difícil em que jogara sua arte, na formulação de Dona Gilda: “ver a realidade primitiva e desordenada do país através de um crivo europeu, altamente racional”. É que pela porta aberta pela conjunção de Nacionalismo e Vanguarda volta a se insinuar o problema apontado nos passos anteriores, assim rerepresentado

por nossa Autora concluindo seu estudo: para Tarsila e Di Cavalcanti, “o Nacionalismo representou solução adequada, a que aderiram espontaneamente; no entanto, a obra que realizaram não revela afastamento apreciável da Europa; trai a filiação muito próxima dos mestres europeus e mesmo certos esquemas artísticos eruditos, camuflados sob a aparência selvagem dos temas”. Esse o Brasil que precisamos descobrir, escondido atrás das florestas, como pedia o poeta? Sem dúvida; essa camuflagem é o invólucro metafórico predileto da “experiência” de que falávamos, decantada no caso pela confluência de cubismo e mata virgem. Mas não é tanto o achado da fórmula Pau-Brasil que nos interessa em primeiro lugar¹¹, antes a identificação do possível fio condutor do processo formativo da pintura dita de cunho brasileiro, seguramente em mais de um sentido. É neste rumo que estamos levantando as pistas deixadas por Dona Gilda no caminho que leva da janela de roça, onde vemos Nhá Chica pitando, ao ateliê instalado no fictício ar-livre em que a “caipirinha vestida de Poiret” imaginava seus retratos do Brasil, evidentemente “junto ao motivo”.

11. A nosso ver cabalmente decifrado por Roberto Schwarz, solução desenvolvida em larga escala e notável maestria por Vinicius Dantas. Cf. Roberto Schwarz, “A carroça, o Bonde e o Poeta Modernista”, in *Que horas são?* São Paulo: Cia. da Letras, 1987; Vinicius Dantas (que atualmente finaliza um livro a respeito), “A Poesia de Oswald de Andrade”, *Novos Estudos* nº30, CEBRAP, São Paulo, 1991.



Almeida Júnior, *Nhá Chica*, 1895
óleo sobre tela, 109 x 72 cm
Pinacoteca do Estado de São Paulo

Formação *ad hoc*

Se for possível tomar ainda mais liberdades com um termo tão sobrecarregado de sentido (e sabidamente estratégico não só na interpretação da cultura brasileira) como “formação”, poderíamos arriscar de saída um emprego estritamente *ad hoc*. Estamos supondo que acharemos uma nova chave para a interpretação da Formação da Pintura

Brasileira (supondo igualmente que ela seja um fato tão palpável quanto o similar literário, para recorrer ao termo de comparação clássico estabelecido por Antonio Candido) caso juntemos as meadas que começamos a desfiar nos estudos de Dona Gilda, a saber: numa ponta Almeida Júnior, na outra, para abreviar, ponhamos a Tarsila dos anos 20. Quer dizer, numa ponta, a estreia do “homem brasileiro” na pintura, na outra, sua reaparição explosiva na forma brutal da *Negra*, ou paródica, das *Moças de Guaratinguetá*, a versão cabocla que Di Cavalcanti encontrou para as *Demoiselles d’Avignon*, como relembra ainda Dona Gilda, repisando a nota que nos interessa, a persistência da “cor local”. Aqui, uma parte do problema, quando a suposta linha evolutiva a unir os dois extremos, o acadêmico em fim de linha e o modernista em fase de cristalização, é desenrolada segundo a lógica das descobertas do Brasil: “cor local” meramente temática (*luz inclusive*, como um dado substantivo da paisagem), ou transfigurada enquanto tal como característica estrutural da configuração das obras? Sem excluir a hipótese de que o dilema pode não ser verdadeiro.

Seja como for, ocorre que na eventualidade da confluência de tais pontas, estamos na verdade também glosando um mote que remonta ao próprio Mário de Andrade do período estudado por Dona Gilda. Pois na já citada apresentação do catálogo de Tarsila em 29, no mesmo parágrafo em que o poeta modernista, ressuscitando curiosamente uma tirada do passadista Monteiro Lobato, lembrava que a *Carioca* de Pedro Américo, de brasileiro só tinha o título¹², tudo o mais, “técnica, expressão, comoção, plástica”,

12. Talvez por mera coincidência, é idêntica a observação de Monteiro Lobato ao analisar o quadro de Pedro Américo: “A discutidíssima *Carioca* só o é no título” (in *Ideias de Jeca Tatu*, p.73).

encaminhava a imaginação para “outras terras de por detrás do mar”, também incluía o nosso Almeida Júnior no mesmo rol dos pintores apenas pitorescamente brasileiros, já que não se pode considerar verdadeiramente brasileiro um pintor pelo simples fato de que a criação de seus quadros versa temas nacionais.



Tarila do Amaral, *A Negra*, 1923
óleo de tela, 100 x 80cm
Museu de Arte Contemporânea da USP



Di Cavalcanti, *Cinco moças de Guaratinguetá*, 1930
óleo sobre tela, 90 x 70 cm
Museu de Arte de São Paulo

De sorte que a temática nacional de Almeida Júnior não lhe assegurava a condição histórica de marco divisorio, longe disso. Este papel estava reservado à Tarsila, “a primeira que, dentro da história de nossa pintura, conseguiu realizar uma obra de realidade nacional”. Nela o assunto local — aliás secundário em toda a pintura de verdade — é mera “circunstância de encantação” (o que já diz quase tudo, podemos acrescentar). No entanto, não se pode negar sua evidente “brasileirice imanente”.



Pedro Américo, *A Carioca*, 1882

óleo sobre tela, 205 x 134cm

Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Assim, a recém descoberta realidade brasileira não será nada como elemento aglutinador de uma pintura plantada numa “pátria tão despatriada”, se não for também essencialmente plástica. Mas o que vem a ser essa cor local redefinida, entranhada agora como força organizadora imanente da primeira obra de realidade nacional, sempre de acordo com Mário de Andrade? Entre outros elementos, nada mais, nada menos, do que “um certo e muito bem aproveitado *caipirismo* (grifo nosso) de formas e de cor”. Há mais, como veremos, irradiando deste mesmo foco, afinal de contas re-

velado pelo mesmo Almeida Júnior há pouco relegado: em vez de um divisor de águas, coadjuvante pitoresco num oitocentos irre recuperável. E, no entanto, o “motivo” caipira (ou que nome se lhe dê) não só perdura como parece assegurar o encaixe de um momento que prometia ser decisivo num outro que de algum modo passa a funcionar como repertório de estreia. O Mário de Andrade dos anos 20 diria que, vista por este ângulo, a operação Tarsila que enfim põe em movimento a pintura no Brasil, encerrando o bovarismo acadêmico, nada mais foi justamente que esta passagem de nível: o que antes era *tema*, mero certificado de origem, tornou-se *forma*, na acepção substantiva do termo.

Cabe aqui a pergunta: será possível reconhecer neste processo de interiorização — o que era fachada submergiu na imanência — uma “formação” que se encerra? Ou que afinal começa para valer? E também dizer que o vínculo de tal formação são as alternâncias de alguma coisa como um sentimento “caipira” do mundo? Mas estamos vendo que este sentimento, responsável em Tarsila — como queria seu ideólogo modernista — por uma realização plástica intimamente nacional, é agora um sentimento confessadamente de classe, e de uma classe alta que confessa desafogadamente ser assim mesmo como ela é, à vontade no topo da hierarquia social porque se sente “muito a gosto na realidade brasileira”. Sentimento novo este novo sentimento da paisagem, sobretudo se comparado com a velha constelação de complexos e álibis de uma elite que sufocava na atmosfera abafada do atraso e seus achaques — enfim, tirando os mitos compensatórios consabidos e o lastro material da boa vida dos de cima, era raro alguém da alta conformar-se com a má sorte de ter nascido brasileiro. Sentimento mais exigente também, a exigir um suplemento, um esforço a mais: não bastam os cabedais de sempre, bens de raiz e árvore genealógica caudalosa, é pre-

ciso ser *moderno* o suficiente para não se acanhar mais de ser também caipira, agora com muita honra.

Algo deve ter ficado para trás nessa depuração que culmina numa mascarada, num verdadeiro travestimento social. Ou não, esse resíduo foi também transposto e transfigurado? Vimos Dona Gilda sustentar que na figura do caipira o homem brasileiro ingressou na pintura, dando-se finalmente a ver na sua verdade figurativa, milagrosamente preservado do arranjo perceptivo induzido pelos esquemas culturais infiltrados na memória visual armada pela tradição. (Mas ainda não sabemos como o milagre foi possível.) Vemos agora que nossa Autora estava também desenganando Mário de Andrade: não, em Almeida Júnior, aquele tipo regional não é um figurante a mais, não é mero assunto, mas a rigor uma estrutura, mais exatamente, uma *estrutura relacional*. Se conseguirmos identificá-la com sucesso no rumo apontado por Dona Gilda, quem sabe atinemos com a matéria real daquela conversão da figura em forma, do caipira em *caipirismo imanente*? E por aí, com o vínculo que de etapa em etapa vai assegurando a linha evolutiva da pintura de cunho brasileiro? Mas o que de fato viu Dona Gilda no homem brasileiro, por seu turno visto pela primeira vez com olhos livres de ver por Almeida Júnior?

A verdade dos gestos da nossa gente

Foi isso que Dona Gilda viu, e até onde podemos saber, ninguém mais antes dela. Sem exagero, acuidade de observação que ela compartilha com o artista. O caipira de Almeida Júnior não é um figurante a mais em nossa pintura, um tipo pitoresco entre tantos outros ditados pela força

da percepção convencional, justamente porque nele se deixa ver pela primeira vez, para além da casca tradicional da aparência externa de repertório, a “dinâmica dos gestos”. E vice-versa: o regionalismo inédito de Almeida Júnior é a revelação de que a verdade profunda de um personagem a um tempo real e imaginado denominado “homem brasileiro” se expressa de preferência nas assim chamadas (no caso, pelos antropólogos) “técnicas do corpo”. Veja-se (ou melhor, vejamos, com Dona Gilda) uma tela de mocidade como *O Derrubador*, pintada em Paris em 1871. Nela, as técnicas de corpo do brasileiro (e nossa Autora está convencida de que elas existem e podem ser identificadas) trariam também a marca do Realismo francês, muito presente na massa eloquente do rochedo ou na veemência monumental, por exemplo dos pés do personagem¹³; todavia não se poderia dizer que sejam verdadeiramente nossos, salvo para efeito pitoresco de reconhecimento do caráter local da cena, os demais elementos da composição, como os coqueiros, a atmosfera tropical do pequeno trecho de paisagem, ou até mesmo as feições mestiças da figura¹⁴; nosso mesmo, de fato, é antes de tudo “o jeito do homem se apoiar no instrumento, sentar-se, segurar o cigarro entre os dedos, manifestar no corpo largado a impressão de força cansada”.

13. Como observa Maria Cecília Lourenço, *op. cit.*, vol.1, p.79, acrescentando que o tratamento da musculatura também é idealizado à europeia, embora a expressão corporal denote uma curiosa pausa numa floresta. Acrescentaríamos, na linha de filiação apontada pela própria Dona Gilda, que, salvo engano, *O Derrubador* tem algumas características (e não há de ser por mero acaso) - luz sobre a figura no primeiro plano, fundo, enquadramento - muito semelhantes às encontradas nas telas de Courbet: *Autorretrato com cachorro e O homem ferido*.

14. Reforçando o caráter compósito da construção de nossa verdade plástica, a mesma Maria Cecília Lourenço lembra que Almeida Júnior usou como modelo para a sua figura sertaneja um italiano de nome Mariscalco (*apud* José Roberto Teixeira Leite, *Arte no Brasil*, fasc.28, p.567)



Almeida Júnior, *O Derrubador*, 1879

óleo sobre tela, 227 x 182 cm

Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

De volta ao Brasil, sobretudo nas telas posteriores a 1890, Almeida Júnior aprofundará a análise do comportamento corporal do caipira paulista, exemplarmente anotado por Dona Gilda:

“apreende à sua maneira canhestra de caminhar, sem nobreza, mantendo os joelhos meio dobrados enquanto apoia os pés no chão. Fixa-o em várias posições e nas diversas tarefas diárias, amolando o machado, arreiando o cavalo, empunhando a espingarda, picando fumo; ou nas horas de folga pontecendo a viola. Surpreende-o na caça, acorçado e à

espreita ou olhando de banda e esgueirando-se cautelosamente entre os arbustos, enquanto com a mão livre pede cautela ao companheiro”.

Não se poderia ver e dizer melhor.

Consideradas as coisas por este prisma, estamos diante de um efetivo marco zero, porém sob um duplo aspecto. A primeira dimensão já nos é familiar, a descoberta pictórica do “homem brasileiro”, definido agora pela singularidade intransferível de seu comportamento corporal; a segunda, tem a ver com as condições de tal revelação: “notação milagrosa do gesto”, concede Dona Gilda (pois aqui o problema também é teórico e não é desprezível), pois Almeida Júnior empreendera sozinho e “sem precursores¹⁵, lutando contra as reminiscências artísticas” que lhe impunham a cada momento outros modelos de pintura, mais nobilitadores sem dúvida, como exigia o estilo elevado que podia observar à sua volta, “nos painéis sacros, nos históricos, nos quadros de gênero, nas composições alegóricas como nas realistas, na representação do povo como na das classes altas”. Deixemos por enquanto de lado a questão de método

15. A bem da verdade histórica, a sensação de que Almeida Júnior estava sozinho e praticamente não tinha precursores nunca deixou de se ressentida (para bem e para mal) desde os primeiros tempos. Foi o caso de Gonzaga Duque, comentando a exposição acadêmica de 1884. Logo notou que por ali havia novidade, que nas telas do pintor ituano se percebia uma compreensão da arte “mais nítida e moderna”. Para começar, era um devoto do seu canto provinciano; “baixote e quase imberbe, simplório no falar e simplório no trajar”, por assim dizer uma réplica da simplicidade dos seus assuntos localistas; via-se também que para ele a pintura não era uma “profissão elegante, agradável ao sentimentalismo das meninas românticas”, numa palavra, “não mira e remira o sujeito com o intento de fazer bonito e parecer agradável” (*Apud Almeida Júnior - Vida e Obra*, ed. cit., p.9). Para quem batalhava pelo clareamento da paleta, sem dúvida caía bem essa descoberta bem estudada da deselegância de um “sujeito” verdadeiramente à-toa: sem dúvida, o crítico estava na pista (como o redator do necrológio publicado na *Gazeta de Notícias*: “nenhum artista conseguiu até hoje representar como ele os caracteres vivos e bem determinados do caipira”, *op. cit.* pp.11), que de tão evidente custaria tanto a ser reconhecida. .

(que nossa Autora aborda com a sobriedade característica do grupo *Clima*, sabidamente inapetente em matéria de Teoria), e o problema correlato da alternância entre tradição e ruptura, se é fato que nem o mais naturalista dos artistas pinta o que vê, já que o mundo lhe aparece filtrado pelos esquemas perceptivos herdados da tradição. Ou por outra, consideremos desde agora, antes da aparição do problema na sua formulação teórica, a solução que Dona Gilda lhe dá, sua resposta à pergunta: onde a inocência do olhar pressuposta numa tal redescoberta do Brasil? Como este último se dá a conhecer numa dinâmica muito específica dos gestos, a fonte daquela necessária inocência perceptiva deve ser procurada na “memória do corpo”, onde residem os nexos profundos que ataram a sensibilidade do artista à realidade nova do país. Memória social por certo. Tendo moldado sua personalidade na província, Almeida Júnior passou incólume pela Academia Imperial de Belas Artes. Nem a ascendência de um Victor Meirelles, nem o prestígio dos cursos parisienses de Cabanel conseguiram esvaziar sua experiência de menino de fazenda do interior paulista, e por aí apagar de sua visão a verdade dos gestos de sua gente que trazia gravados justamente na memória do seu corpo. Daí a notação sem precursores de uma técnica social original e que vem a ser o comportamento corporal do nosso caboclo — tudo menos um assunto estereotipado, como pensava Mário de Andrade nos idos de 20. O mais curioso nesse rodeio aparentemente singelo é a inesperada confirmação pelo depoimento dos contemporâneos: a bem dizer o artista retratou-se a si mesmo, sendo ele próprio um caipira da gema: “a voz cantada, melodiosa e dolente tão característica na população do interior paulista; a sua prosódia ingenuamente incorreta; a frase elíptica, de estrutura primitiva, espontânea, sem nenhuma arte, fortemente

ilustrada pelo gesto copioso, franco expressivo — tal é Almeida Júnior, debuxadas a largos traços as linhas gerais do seu temperamento crioulo”. Devidamente instruídos pelo olho clínico de Dona Gilda, sendo dos bons o observador, cedo ou tarde a evocação da figura de Almeida Júnior culminaria na esperada aparição da verdade dos gestos de sua gente: “feições acentuadas, a que a extrema e enérgica mobilidade dos músculos dá uma original expressão inteligente; negros cabelos untuosos e corredios; olhos pardos brilhantes; pele morena, firme, luzente, barba escassa, estatura meã, atitudes curvilíneas, *marcha ondulante e ritmada*” (grifo nosso).¹⁶



Almeida Júnior, *O Violeiro*, 1899
 óleo sobre tela, 141 x 172cm
 Pinacoteca do Estado de São Paulo

16. Apud *ibid.*, p.11.

À esta altura não seria demais a pergunta: como Dona Gilda viu tudo isso? Em primeiro lugar, por evidente empatia (embora em si mesma condição obviamente insuficiente), sendo ela mesma menina de fazenda do interior paulista. A esse dom perceptivo oriundo da “memória gravada no corpo”, veio juntar-se com o tempo da vida intelectual adulta o hábito da atenção para o detalhe revelador cultivado por uma geração de críticos felizmente marcada por um relativo desinteresse pelas teorias, o grupo *Clima* mencionado linhas atrás. Feitos os devidos descontos de temperamento e fantasia intelectuais, vale para a perícia crítica de Dona Gilda o que ela mesma ressaltou certa vez nos escritos de Paulo Emílio Salles Gomes sobre o cinema, comentando sua peculiar capacidade de alçar voo a partir do mundo tímido e arcaico em que nasceu nosso cinema primitivo, uma atitude muito próxima do método indiciário, centrado na observação das características mais insignificantes, modo de ver as obras que deu origem na crítica de arte do oitocentos à figura do “perito”, no sentido de “conhecedor”, e que culmina em grande estilo na escola de Aby Warburg.¹⁷ Conseguiu ver também porque viu com olhos de perito educado pelo lon-

17. Gilda de Mello e Souza, “Paulo Emílio: a Crítica como Perícia”, in *Exercícios de Leitura*, ed. cit. Não podemos deixar de dar ao menos um exemplo deste método em ação - o mote é de Paulo Emílio, mas veja-se a glosa admirável que ao mesmo tempo ilustra seus conhecimentos num campo onde exerceu de forma exemplar sua perícia, “o espírito das roupas”: “é sobretudo através da vestimenta que o filme preestabelece e predetermina como será cada figurante. Em *Na Primavera da Vida* é a roupa que nos informa desde o início que o Dr. Passos é o mocinho que veio da cidade grande; pois, em oposição aos homens probos da cidade pequena, que usam colete e colarinho alto e engomado de pontas quebradas, ele dispensa a coisa, usa paletó e gravata - ora gravata borboleta, ora gravata listada segura por presilha - e ostenta uma camisa mais frouxa de colarinho baixo e pontiagudo. Além do mais seu terno é de casimira e diverge nesse detalhe dos costumes de linho branco do delegado e de brim ou zuarte dos marginais” (p.217).

go tirocínio na observação direta do trabalho de atores e diretores de teatro, sendo ela mesma crítica teatral, além de tradutora e autora bissexta¹⁸. Aprendeu, portanto, a decifrar as implicações dramáticas de um conflito também no arabesco desenhado pela sequência de um gesto técnica e socialmente preciso na sua expressão corporal. Ou por outra, melhor estudado, tal arabesco, na ausência de conflito, sobretudo nas peças de atmosfera, como são as de Tchecov (sabidamente um dos modelos da sua prosa de ficção), excelente campo de observação do “exercício de contenção da voz, do corpo” que deve orientar o discreto jogo de atores deseroicizados¹⁹. Enfim, não se pode deixar de atribuir a acuidade de sua percepção do amplo espectro social entreaberto pelo exercício aparentemente miúdo das técnicas do corpo ao longo convívio estudioso com a moda considerada também como uma arte, tema ao qual consagrou explicitamente o primeiro capítulo de sua tese de doutoramento (1950), hoje reconhecidamente um clássico do ensaio brasileiro contemporâneo.

No referido primeiro capítulo deste livro, que mais tarde seria rebatizado como *O Espírito das Roupas*²⁰, Dona Gilda explora metodicamente o ponto de vista que

18. Ver a respeito, Iná Camargo Costa, “Ensaísmo Teatral Brasileiro”, in *Revista Discurso* n.26, cit., pp. 69-74.

19. Cf. Gilda de Mello e Souza, “As Três Irmãs”, in *Exercícios de Leitura*, ed. cit., pp.131-132. Ver ainda suas observações sobre a compreensão do texto teatral na leitura do perito, diferente daquela que faz o leigo, tomando-o tão somente como um trecho de literatura; para o primeiro, “a palavra é móvel e expressiva; já contém a entonação e a pausa que a deve sublinhar, suscita o gesto que a completa” (“Machado em Cena”, id. *ibid.*, p.118).

20. Originalmente chamava-se *A Moda no Século XIX (Ensaio de Sociologia Estética)* e na ocasião foi publicada pela *Revista do Museu Paulista*, vol. V (pp.7 a 94). Republicada em 1987 com o título *O Espírito das Roupas — A Moda no século XIX*. São Paulo: Cia. das Letras.

em seguida deixará num discreto segundo plano, o da moda encarada como um fenômeno estético estrategicamente situado, pelas injunções sociais que lhe são inerentes, na encruzilhada das artes maiores (como a pintura e a escultura) e das menores (como a dança, por exemplo), e neste ponto nevrálgico chega mesmo a funcionar segundo as exigências modernas da obra de arte autônoma:

“fechado em seu estúdio, o costureiro, ao criar um modelo, resolve problemas de equilíbrio de volumes, de linhas, de cores, de ritmos (...) ele procura, portanto uma Forma que é a medida do espaço (...) harmoniza o drapeado de uma saia com o talhe das mangas (...) respeita o destino da matéria, a sua vocação formal, descobrindo aquela perfeita adequação entre a cor e a consistência do tecido e as linhas gerais do modelo”.

Pois é esta vida autônoma embora efêmera das formas que nos capítulos seguintes servirá de argamassa aos antagonismos que dividirão de alto a baixo a sociedade burguesa do século XIX, tornando muito verossímil a impressão de que, naquele longínquo 1950 Dona Gilda, seguramente não por deliberação metodológica, mas por fidelidade ao mundo das formas, tenha descoberto a relação interna deste último, nas suas várias esferas interligadas, da pintura à arquitetura, com a evolução sincopada do processo social, fornecendo um elenco notável de “entradas” (à espera de quem se aventure a repertoriá-las) para a interpretação de romances, quadros, peças de teatro, caricaturas, fotografias, etc.

Voltando ao capítulo das técnicas corporais. Entre tantas outras dimensões e virtualidades, *O Espírito das Roupas* também pode ser consultado como um repertório histórico e sistemático de *gestos e atitudes* conjugados

pela mediação social das roupas, repertório organizado por um olho não por acaso escolado pela observação minuciosa de pranchas de moda, também segundo o modo indiciário assinalado ainda há pouco. Ora, ocorre que a forma estética específica da moda, cuja essência reside na conquista do espaço pelo movimento, faz dela uma arte rítmica por excelência, mais exatamente uma arte de compromisso, já que “o traje não existe independentemente do movimento, pois está sujeito ao gesto, e a cada volta do corpo ou ondular dos membros é a figura total que se recompõe, afetando novas formas e tentando novos equilíbrios”. — Familiaridade quase biográfica com a cultura do caipira paulista; observação sistemática da coreografia teatral, acrescida de nítida preferência pelo gesto antiteatral do ator tchecoviano; constatação de que a moda, dependendo do gesto, à medida que se recompõe a cada momento de seu jogo com o imprevisto, é a mais socializada das artes: esses os elementos que talvez tenham contribuído mais de perto para a cristalização da sensação plástica de que o essencial do “homem brasileiro” deveria ser procurado no seu movimento corporal. É razoável supor, dada a importância do livro sobre a moda oitocentista na organização das ideias de Dona Gilda acerca das relações entre arte e sociedade, que nesse caso particular tenha prevalecido o filtro da moda apreendida como uma arte rítmica. E a ser assim, porque não pensar em continuidade, imaginando as telas regionalistas de Almeida Júnior como o primeiro capítulo de um inventário sistemático de algo como uma *ritmia dos gestos brasileiros*? Esse um possível nexa a escandir a linha evolutiva da figuração plástica da experiência nacional.

Aqui uma primeira reviravolta nas metamorfoses e transfigurações dessa coreografia social brasileira a pon-

derar. “Eu ficava imaginando que a mulher que eu via passar ao longe, abrindo a sombrinha, atravessando a rua, era, na opinião dos peritos, a maior artista atual na arte de realizar esses movimentos e transformá-los numa coisa deliciosa. Ignorante dessa reputação esparsa, ela prosseguia e o corpo estreito, refratário, que nada havia absorvido, arqueava-se obliquamente sob uma echarpe de seda violeta”. Assim se exprime o Narrador — para melhor ilustrar o que vinha dizendo Dona Gilda (de onde vem a citação, é claro) — embevecido como um *connaissanceur* diante do balé de alto bordo executado pela Duquesa de Guermentes. Difícil imaginar ritmia de gestos mais elaborada do que este arabesco de classe. Isso dito para lembrar que o enquadramento das técnicas corporais pelo ângulo da visão da moda enquanto arte rítmica, acarreta um problema delicado, o problema da elegância, novamente resumo de um empenho estético indissociável do correspondente desempenho de classe. “O quadro que compramos e que se transfere do estúdio do artista à parede de nossa sala, de alguma forma permanece-nos exterior e em nada o alteramos. Mas o vestido que escolhemos atentamente na modista ou no *magasin bon marché* não tem moldura alguma que o contenha e nós completamos com o corpo, o colorido, os gestos, a obra que o artista nos confiou inacabada” — assim a Sra. de Guermentes descendo a rua num sol de quase primavera, trazendo agora o vestido mais leve e mais claro atentamente escolhido na modista. Nisto consiste a elegância, a arte de animar o repouso, na definição de Balzac, ou o elo de identidade e concordância que se consegue estabelecer entre a pessoa e a vestimenta que passa então a existir como arte, na definição de elegância dada por Dona Gilda. Neste elevado patamar social de graça e harmonia, como enxergar vários degraus abai-

xo a maneira canhestra de caminhar, sem nobreza, os joelhos meio dobrados, os pés cruamente apoiados no chão do caipira de Almeida Júnior, e mesmo, neste último, um pouco mais estilizadas, as “atitudes curvilíneas”, “sua marcha ondulante e ritmada” de homem da roça? Vale para o caboclo amolando o machado, picando o fumo, empunhando a espingarda, ponteando a viola, negaceando a caça, o que vale para o elegante que demonstra a todos como está afeito aos usos da sociedade movimentando os complementos imprescindíveis do vestuário — luvas, chapéus, bengalas? E no entanto, é inegável, num e noutra encontramos a mesma ritmia de gestos altamente codificada, tanto no matuto que reproduz posturas ancestrais, quanto na desenvoltura do dandy por mimetismo social. Mas ocorre que partimos da observação por comparação contrastante, que a verdade dos gestos de nossa gente só se manifestou quando o pintor conseguiu apagar de sua memória visual as reminiscências artísticas que lhe impunham como modelo o comportamento corporal do europeu civilizado. Escolha programática de deselegância? Não parece ter sido o caso do pintor de *Nhá Chica*, mas de qualquer modo é certo que tampouco se deixou ofuscar pelo esmero com que os descendentes dos jovens byronianos da capital da província tiravam baforadas de um importante acessório da vida elegante como o charuto.



Almeida Júnior, *Caipiras negaceando*, 1888
óleo sobre tela, 281 x 215 cm
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Mas foi seguramente o caso de Mário de Andrade dos anos 20, o mesmo que não soube reconhecer o “homem brasileiro” que mais tarde Dona Gilda surpreenderia na desprestigiada (pelos modernos) pintura regionalista de Almeida Júnior.²¹ Deu-se então uma reviravolta — que por

21. Vale a ressalva: estamos sempre nos referindo ao paralelo com Tarsila (de 1927, publicado no catálogo da exposição em 29), embora se saiba que mais adiante num balanço feito para um periódico argentino – “As Artes Plásticas no Brasil” (publicado na Revista da Academia Paulista de Letras, ano VII, nº26, 1944) - Mário de Andrade tenha concedido, em duas linhas, que Almeida Júnior, mesmo se “em luta aberta com as luzes do nosso dia e a cor da terra que a sua paleta parisiense não aprendera, analisa com firmeza os costumes e o tipo do caipira” (p.27).

certo não foi a primeira na série das apropriações retóricas que acompanham as redescobertas do Brasil — registrada, por exemplo, no segundo Poema Acreano: abancado na sua escrivania da rua Lopes Chaves, rodeado de um despotismo de livros, o poeta de supetão sente um friume por dentro, indício seguro de “descobrimento” à vista, no caso, a visão de “um homem pálido magro de cabelo escorrendo nos olhos”²². Este o seringueiro no qual o letrado do sul — que se queixa por sufocar no ar livre da América — pretende reconhecer um “brasileiro que nem eu”. Mas agora interessa menos a oscilação entre o sentimento de raiz local e imaginação fixada no além-mar (entretanto, diagrama clássico do problema), do que a imagem desmerecida desse “brasileiro que nem eu”, largado de corpo como o derrubador de Almeida Júnior. Que esse homem pálido de cabelo escorrendo não seja propriamente um árbitro da elegância, o poeta é o primeiro a conceder — “sei que não é bonito nem elegante”, “troncudo você não é”, “não veste roupa de palm-beach” —, mas em termos tais que acrescenta mais um tipo à galeria da nossa ritmia corporal figurada, porém já altamente estilizado e nobilitado na sua deselegância mesma, por seu turno marca evidente não só de raça mas de classe, ou por outra, a espécie de classe geral dos desclassificados que emerge diante dos olhos modernistas na forma do povo miúdo gerado, sangrado e purificado por séculos de segregação colonial. Esse o “baixinho desmerecido” que ingressou na pintura brasileira duas décadas antes da *Caipirinha* de Tarsila, tradição incipiente que por sua vez passou tranquilamente ao largo de uma outra expressão corporal de classe, a do operário, introduzido ao que parece pela primeira vez em nossa

22. Sobre a inclusão dos Poemas Acreanos no ciclo das Descobertas do Brasil, cf. Marlyse Meyer, op. cit., pp.16-27.

pintura por volta dos anos 10 deste século por Artur Timóteo da Costa²³. Brasileiro que nem eu? Este o problema que uma apropriada variação do conceito de elegância talvez possa acomodar. Como já foi observado²⁴, não sendo por certo possível anular a distância de classe, o poeta pode pelo menos anular a distância geográfica e, cansado de ver por tabela e sentir pelo que lhe contam os livros palermas, deixa a Lopes Chaves e viaja ao encontro do seu “motivo”, cuja verdade só a proximidade do ar livre poderá lhe proporcionar. E como ainda se trata de elegância e da respectiva reviravolta ou extensão do seu conceito, nada impede que lhe surja pela frente quem sabe um dandy da mata-virgem, arqueado obliquamente no seu corpo estreito e refratário, como a duquesa entrevista pelo jovem esnobe esclarecido.

23. Ignorado com razão, vistas as coisas do ângulo modernista militante do período. Cf. a seguir: Apêndice II.

24. Pela mesma Marlyse Meyer, no local citado.

Lucio Costa e a “boa causa” da Arquitetura Moderna¹

Otília Beatriz Fiori Arantes

Por ocasião dos oitenta anos do inventor de Brasília, Carlos Drummond de Andrade, que com ele trabalhara durante mais de uma década num canto da sala do Serviço do Patrimônio, voltou a evocar a legendária descrição de seu ilustre vizinho de corredor: “não tinha nem de leve ar de importante, e parecia mesmo querer se ocultar de todos e de tudo, até do nome de Lucio Costa” sob um esmaecido L.C. apenas rabiscado em seus pareceres. O que teria, pois, levado este inimigo de discursos, medalhas e foguetes, a publicar - é verdade que só pela altura dos gloriosos e até então sempre discretos 93 anos, esta monumental compilação de 600 páginas em grande formato, ao longo das quais comparece fartamente retratado e chamado pelo próprio nome? Segundo ele mesmo, em entrevista recente, decisão extrema, tomada por temer interpretações equivocadas de seus atos. Resolveu, portanto, se antecipar, sentindo que havia chegado o momento de dar o seu recado. Mas não bastava o recado das obras, não muitas, é

1. Íntegra de um estudo motivado pela edição do livro *Lucio Costa - registro de uma vivência*, Empresa das Artes UNB, 1995. Publicado originalmente, em versão resumida, no “Jornal de Resenhas” da *Folha de São Paulo*, de 12/04/1996.

verdade, porém decisivas para a virada na origem da moderna arquitetura brasileira?

A um passo da eternidade - como dá a entender a legenda de uma de suas fotos recentes - é natural que tenha sentido necessidade de deixar a casa arrumada, cada coisa no seu lugar, a vida enfim passada a limpo. Último risco de que resultou este belo livro, confirmando o que há muito já se sabe: que ninguém na profissão se exprimiu tão bem a respeito do que fazia. Aliás, quanto a esta sempre louvada qualidade da prosa, que até hoje surpreende, talvez não seja demais lembrar que ela foi se cristalizando na escola viva de Bandeira e Drummond dos anos 30 em diante, longe do desalinho turbulento dos primeiros tempos modernistas, e que afinal ela simplesmente tem a dimensão de um alto personagem (talvez o derradeiro em vida) do período heroico da instalação da arte moderna no Brasil. Nada disso todavia explica o milagre desta prosa de ensaio escorrida de uma prancheta, nem estou querendo insinuar que o escrever bem seja um fim em si mesmo, muito menos um complemento de bom tom, sem prejuízo de vir a ser uma atividade compensatória. De qualquer modo, durante os momentos decisivos da formação da arquitetura moderna no Brasil, o Dr. Lucio demonstrou que prancheta e escrita podiam e deviam convergir num mesmo ideal de vida e estilo - favorecido sem dúvida por um instante raro da vida nacional em que pela carga de um “risco” e pela exigência de construção literária de um argumento circulava uma energia social inédita. Quem sabe se algo não tem a ver com a extinção daquele antigo sentimento brasileiro do mundo este registro autobiográfico de agora.

O livro é de qualquer modo enigmático, não é fácil decifrá-lo, sobretudo porque se trata de um enigma so-

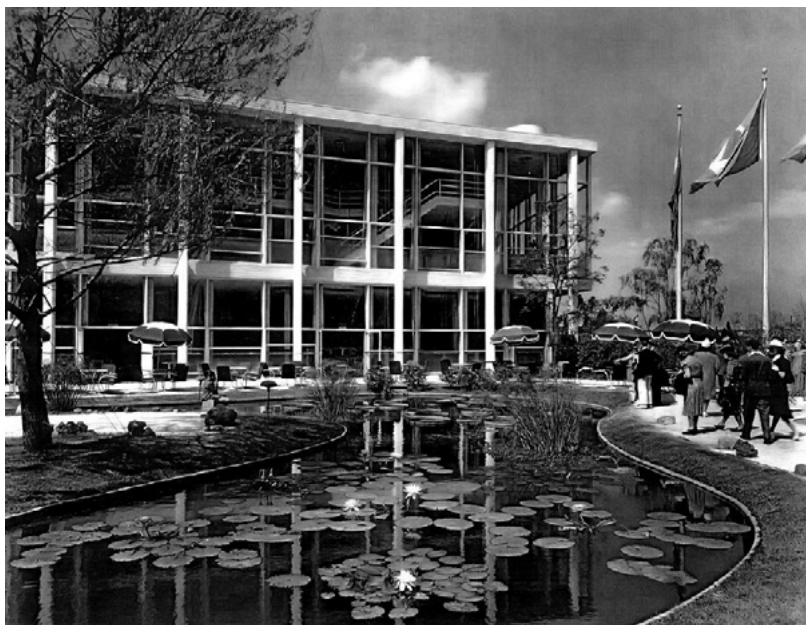
breposto a outro, o próprio Lucio Costa, um mestre do *understatement*. E como tal domina a técnica literária da supressão - sair de cena precocemente (o ostracismo voluntário a que se refere) pode ter sido uma variante dela. Não seria descabido supor que se deva a este princípio moderno por excelência a composição original do livro. E também a sensação de falta que por vezes acompanha a leitura - paradoxal, pois parece derivar do sentimento oposto, de excesso e redundância. Quanto ao básico de uma obra de vida inteira que cedo se definiu, este registro derradeiro pouco acrescenta, apesar dos inúmeros adendos e comentários recentes que vão pontuando os textos, a não ser o sentimento difuso, a cada volta do roteiro de que algo a esclarecer ainda ficou para trás e assim mesmo escapa a cada nova tentativa, que invariavelmente parece retornar ao mesmo ponto.

Numa palavra, o material recolhido é rico e variado, contudo ficamos na mesma. À primeira vista pelo menos, por uma razão muito simples: é que, na condição legítima de pioneiro, Lucio Costa a bem dizer passou boa parte da vida repassando-a a limpo. Na forma de entrevistas, depoimentos, cartas de esclarecimento etc., desde cedo deu início à biografia da obra em andamento. Ainda nos anos 1930 aparecem os primeiros balanços, recapitulações, periodizações etc. De sorte que fazia tempo o campo já estava lavrado, a casa limpa, a mesa posta, para voltar a falar como Manoel Bandeira saudando a iniludível. Por que uma última demão, sem prejuízo da documentação necessária? As compilações à revelia já não teriam dado conta? Qual afinal o recado de Lucio Costa?

Nada mais justo que o primeiro brasileiro a fornecer por extenso as razões da Nova Arquitetura tenha se encarregado do arremate, construindo-lhe o memorial, quem

sabe o verdadeiro, no final de contas. De qualquer modo um ciclo completou-se, ainda que no fecho deparemos, na penúltima página, com uma inusitada peteca luminosa e leve, pousada sobre a mesa à espera de um gesto que libere sua carga latente. Alegoria saída de uma página de Pascal? Ou exortação *in extremis*? Isto é: a “garota bem esperta, de cara lavada e perna fina”, como lhe aparecia a despachada Nova Construção nos anos 1930, não deixa cair a peteca? Vista de um lado, cabeçadas e trancos do destino, inocentes na sua inconsciência; por outro, pertinácia, confiança obstinada na sobrevida do Movimento Moderno, apesar de todos os pesares. Voto piedoso ou não, uma imagem de reconciliação entre caráter e destino, encaixe harmonioso entre vida nacional e escolhas pessoais.

Ou não? Como disse, em matéria de despiste, estamos diante de um virtuose. Melhor então passar do enigma ao comentário, passar do livro desconcertante ao esquema que o alimenta à força de repetição da mesma história, mas onde, para o leitor atento, pequenos deslocamentos vão ocorrendo de modo a ir incorporando e justificando a forma que aos poucos ia assumindo a moderna arquitetura brasileira - não mais donzela, e bem exibida. Estou me referindo ao esquema da *formação* desta arquitetura. Da arquitetura que se pretendia reduzida ao “mínimo”, àquela cheia de “dengo” e “graça”, da qual a Pampulha é o melhor exemplo, na opinião do próprio Mestre Lucio, quando interpelado por Geraldo Ferraz ou respondendo a Max Bill. Talvez a chave do enigma esteja aí: a “boa causa” (perdida?) da arquitetura nacional, aquela mesma que, segundo diz, decidiu-o a levar o jovem Niemeyer a Nova York para colaborar no projeto do Pavilhão que deu início à nossa fama lá fora (estávamos em 1938).



Lucio Costa e Oscar Niemeyer, *Pavilhão do Brasil*
Feira Universal em Nova York, 1938

Um projeto de tal porte, como o de uma arquitetura moderna exemplar num país ainda mal-acabado, não podia restringir-se a fatos isolados e sem futuro, em geral de pura imitação - o que se poderia esperar, por exemplo, de uma intervenção de tipo “primeira casa modernista” senão outras iniciativas pioneiras desemparceiradas? (Como explica em sua carta-depoimento a Geraldo Ferraz, de 1948, feitas todas as ressalvas quanto ao apreço que sempre dedicou à obra de seu grande amigo e ex-sócio, Gregory Warchavchik). Ser moderno, pelo contrário, implicava na vontade consciente de suplantiar este momento indeciso de manifestações vanguardistas avulsas. Essa cristalização veio com a Revolução de 30. Em menos de dez anos formou-se a Arquitetura Moderna Brasileira. Ato contínuo, quer dizer, mais ou menos por volta da se-

gunda metade dos anos 1940, seu principal protagonista e formulador principiou a contar num sem-número de variantes o que também se poderia chamar de história dos brasileiros no seu desejo de ter uma arquitetura coerentemente moderna. A última versão vem a ser este registro autorizado de uma “vivência”.

Recapitulando seu itinerário, Lucio Costa, logo de início, na apresentação do livro, enumera os passos de sua carreira começando com sua breve passagem pela direção da ENBA e o Salão de 1931, deixando para trás os “equivocos” juvenis do período “ecclético-acadêmico” da arquitetura neocolonial. Como exigia o poeta, Lucio Costa tornou-se absolutamente moderno, porém sem nunca ter sido “modernista”. Por assim dizer saltou uma etapa - o que muda muita coisa. Não por acaso já implicava com a própria palavra, que achava perigosamente pernóstica. E se fosse mais um complexo colonial, outro mito compensatório, o “complexo modernista” como chegou a dizer certa vez, ainda nos anos 1940? Sabemos que não era bem assim e que inclusive se deve aos modernistas históricos a reversão deste complexo atávico, uma das grandes manobras de nossa vida mental, espécie de cura psicanalítica em escala nacional a que Antonio Candido deu o nome de “desrecalque localista”. Mas talvez esse descompasso inicial o tivesse colocado justamente em posição mais favorável quando da necessidade de criar uma Arquitetura Moderna Brasileira - os complexos coloniais já superados.

Moderno sem ser modernista, começa, portanto, por esta circunstância nada fortuita, à vista dos desdobramentos posteriores, a nossa Arquitetura Nova, sob o comando de Lucio Costa que, ao tomar o bonde andando, pegou diretamente o modernismo (agora sem aspas) num momento construtivo, por assim dizer iluminista, de organização institucional da cultura e seus correlatos, e que a rigor

pouco ou nada mais tinha a ver com o espírito de libertinagem estético-social da fase anterior. Em contrapartida deste aparente avanço, ao menos se tivermos em mente algo como a modernização do Brasil, o desrecalque agora, sem a memória ativa da etapa anterior, perdia o gume e voltava ao programa simplesmente afirmativo de atualização necessária, por sinal comandada por um Estado forte e empreendedor. A prova dos nove doravante nada punha em xeque, o futuro edifício-sede do Ministério de Educação viria apenas provar que o país poderia ter uma arquitetura de primeira linha tão boa, ou até melhor, quanto a dos países centrais, que aliás neste setor ainda estavam devendo uma prova cabal, como o próprio Le Corbusier sabia muito bem, *et pour cause*. Na ausência daquela carga satírica negativa, ficaria cada vez mais difícil imaginar a ordem social alternativa à qual a nova técnica construtiva em princípio deveria pertencer, e por conseguinte cada vez mais fácil deixar-se ofuscar pelo sucesso internacional da moderna arquitetura brasileira.

Havia, no entanto, vantagens consideráveis nesta entrada tardia em cena, considerando-se que a utopia modernista, por mais que tivesse um poder revelador, não passava de um mito, como observou Roberto Schwarz a propósito da miragem do progresso inocente perseguido pela fantasia grã-fina de um Oswald de Andrade. O fato de ter sido um modernista temporão, apenas um moderno esclarecido, salvou Lucio Costa do lado mais desfrutável dessa mitologia, no fundo uma derradeira variante, complexa e de sinal ambivalente, da velha “consciência amena do atraso” - provisório, ou positivo - de país novo, e que por isso pode entrar num desvio não-burguês, ao mesmo tempo compatível com reminiscências patriarcais. E isso deve ter pesado, e muito seja dito agora a seu favor, na

hora de vincular as razões da nova arquitetura à consciência dramática do subdesenvolvimento que despertaria depois da guerra, especialmente ao projetar a nova capital.



Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Ernani Vasconcelos, Jorge Machado Moreira, Lucio Costa e Oscar Niemeyer,
Ministério da Educação e Saúde Pública, Rio de Janeiro, 1936

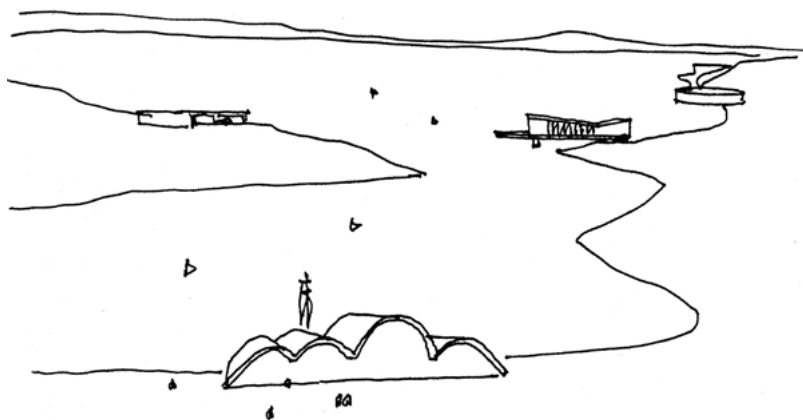
É verdade que ao fim e ao cabo para por novos mitos no lugar do antigo. Mas não se pode apagar sem mais a diferença. Que se pode reconhecer, por exemplo, na distância que separa um certo populismo modernista (embora

estilizado), da postura política do Dr. Lucio, que costumava se declarar solidário com as aspirações do povo, embora considerasse seu relacionamento com ele sobretudo cerimonioso: certamente diria com a mesma ênfase de Mário de Andrade que o candango era brasileiro que nem ele, mas não dá para imaginar o arquiteto abancado em sua prancheta entoando em silêncio um acalanto para o peão de obra. Quanto a saber se Brasília viria a ser a capital de um país nirvanizado, exercendo sabiamente a preguiça é uma outra história.

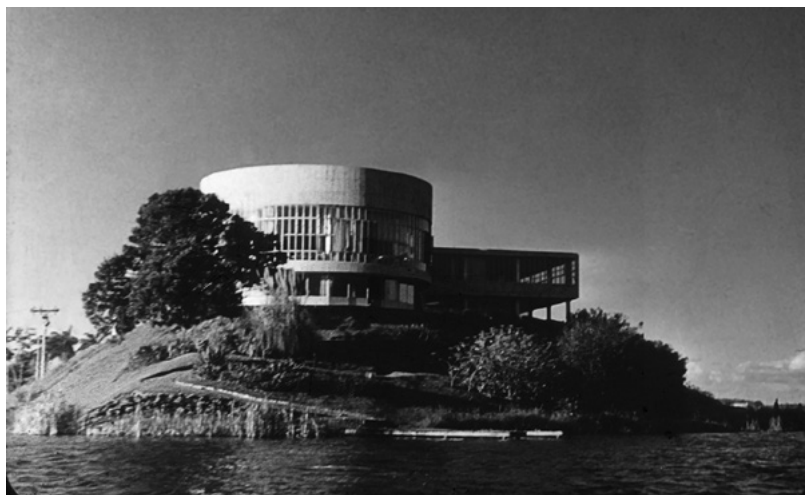
Sendo, no entanto, o narrador não só contemporâneo, mas personagem central do retrato, historiou não um desejo antigo e oportuno na sua época, porém um desejo que sempre foi e ainda é o seu próprio. Seria descabido esperar recuo e pontos de vista relativizados do principal interessado, e além do mais deste porte. Não que isto seja impossível, mas aqui justamente o ponto cego, que não deriva apenas da inevitável falta de distância de quem está diretamente implicado: trata-se da narrativa de um “acerto” histórico. Não direi que não, mas, com todo o respeito pela proeza do fato monumental, por “razões” que seguramente não são aquelas alegadas pelo seu Autor. Para ir direto ao ponto: impossível deixar de reconhecer na marcha triunfal da moderna arquitetura nacional a mera marca cruel do subdesenvolvimento (empregando uma fórmula famosa dos tempos da inauguração de Brasília). Mesmo assim também acho que é o caso de continuar falando de um “acerto”, aliás é precisamente este o caso (como veremos), e para o qual pesaram sem dúvida decisivamente as providências do Mestre.

A história exemplar que Lucio Costa passou então a contar poderia ser assim resumida, o quanto possível nas suas mesmas palavras. A tarefa de implantar, num meio

alternadamente desinteressado ou hostil, a nova maneira de conceber, projetar e construir, o processo de renovação já esboçado aqui e ali individualmente começou enfim a tomar pé e organizar-se quando, dispensando intermediários e franco-atiradores, estabeleceu-se um vínculo direto com as fontes originais do movimento mundial, isto é, quando frutificaram as sementes autênticas aqui plantadas em pessoa por Le Corbusier em 1936 (graças à própria iniciativa de Lucio Costa, que aliás nunca deixou de atribuir-lhe os créditos - do “risco” original do Ministério de Educação às ideias básicas que inspiraram Brasília). Deu-se então o “milagre” que principiou a desafiar a curiosidade perplexa de arquitetos e críticos europeus e americanos, exatos doze anos depois da primeira casa modernista brasileira, experimento sem maiores consequências, ao contrário do que sucederia ao milagre em questão, o Ministério e sua prole imediata, definindo o sentido geral dos acontecimentos e atestando o alto grau de consciência e aptidão já alcançados àquela altura: primeiro, os prédios projetados e construídos durante o longo e acidentado transcurso das obras desse edifício inaugural; logo a seguir o Pavilhão de Nova York; finalmente o conjunto da Pampulha. Assim, das manifestações ao *sistema*, menos de duas décadas - um aparato de fato impressionante, sobretudo pela perícia técnica demonstrada em tão pouco tempo de ensaio geral.



Oscar Niemeyer, desenho do *Conjunto da Pampulha*,
Belo Horizonte, 1943.



Oscar Niemeyer, *Cassino da Pampulha*, 1943.

Acresce que um feito de tamanhas proporções permitiu que pela primeira vez os assuntos muito confinados da arquitetura ganhassem vida pública no debate cultural brasileiro, agora animado pelo impulso modernizador estimulado pelo nosso quadro institucional armado pela Revolução de 1930 - daí em parte a qualidade inusitada da prosa de Lucio Costa. De sorte que pensar em arquitetura passou a ser também uma maneira de refletir sobre os caminhos da formação nacional ainda por completar. Nosso Autor deu então um segundo passo, o arremate verossímil pelo qual nos certificamos da maioridade alcançada, a visão retrospectiva ordenadora de um passado até então constrangedor. Quiz o destino, tornando definitivamente convincente a coerência lógica da passagem, que o demiurgo do Movimento Moderno no Brasil, desde 1937 ligado ao SPHAM, fosse também um perito em matéria de arquitetura tradicional. Tornava-se assim possível recontar a história da arquitetura brasileira à luz do enxerto bem sucedido da Nova Construção, fazendo-o por assim dizer como que irromper miraculosamente do chão brasileiro, dando, no entanto, a entender, com mão leve, que tudo poderia ser também fruto de uma feliz coincidência. (Mas não o acerto com aspas a que me referi linhas atrás). Lucio Costa desincumbiu-se da tarefa com um brilho tal que até hoje lhe devemos igualmente a definição do caminho por onde deveria correr a historiografia brasileira da arquitetura.

Como o seu ponto de vista era ao mesmo tempo literalmente moderno e desenvolvido do ângulo de uma formação recente e no essencial realizada, era natural que começasse vasculhando nosso passado arquitetônico dando pela falta de linha evolutiva que soubera apreender no desfecho contemporâneo, anulando-lhe o possível cunho

intempestivo. Ou melhor: a misteriosa interrupção dela, pois mesmo na fase por ele próprio considerada de alienação tradicionalista, durante os anos 1920, já se dera conta de que fazia mais de um século que de repente alguma coisa que vinha andando bem desapareceu sem mais, sumiu o que então começara a prezar com o gosto do perito: a arquitetura robusta de linhas calmas e tranquilas dos mestres anônimos da construção civil colonial. Mais tarde estenderia aquela linha evolutiva geral até o Império e o começo da República, linha geral identificada por contraste com a desarrumação correspondente ao período subsequente do ecletismo histórico de fundo acadêmico: é que instalado no alto da formação moderna consumada, os fatos relacionados com a arquitetura no Brasil no meio século precedente só poderiam se apresentar, com maior nitidez ainda, como uma sucessão desconexa de episódios disparatados, nada enfim que permitisse pressentir qualquer estágio preparatório para o que haveria de ocorrer.

Um milagre historiográfico portanto - par simétrico da utopia modernista tacitamente posta de lado: a seu modo Lucio Costa igualmente “tradicionalizou” o nosso passado arquitetônico mais remoto, e bem do jeito aliás que queria Mário de Andrade em luta com o nabuquismo da burguesia brasileira. Assim, reagindo à mentira dos estilos históricos, o antigo diretor da ENBA, que saíra a campo atrás de uma arquitetura honesta - na qual as colunas de fato suportassem, os arcos verdadeiramente trabalhassem - acabou descobrindo quase de um só golpe a “verdade” dos modernos e idêntica saúde pública perfeita na honestidade sem *make up* de nossos velhos mestres e pedreiros incultos, arquitetura desataviada e pobre, porém igualmente “verdadeira”, com a qual enfim reatávamos, mas não mais para arremedar, graças ao salto, cujo

impulso devíamos à lição dos modernos, por cima do posição interregno burguês. Tradição sem tradicionalismo, moderno sem “modernismo”: aspas agora desnecessárias, já que com muita consequência estava se desenrolando mais uma descoberta do Brasil à luz de uma perspectiva moderna problematizadora do gosto burguês estabelecido - tal qual os “modernistas” de estandarte, espalhafato a menos, muita construção a mais. De fato, uma história exemplar de formação.

Ocorre que este enredo é quando muito um belo voto piedoso. Embora fortemente apoiado na realidade, ou por isso mesmo, trata-se de um conto bem urdido - aliás de acordo, como acabamos de ver, com uma espécie de lógica espontânea da formação, sorte de esquema mental brasileiro a guiar os passos de nossos melhores espíritos - fantasia certa que veio desde então assumindo proporções mitológicas, tal o sucesso com que cada obra da Moderna Arquitetura Brasileira, grandiosa ou não, reforçava a fábula de sua própria origem miraculosa. Lamento, mas as coisas não se passaram bem dessa maneira. Não é que a arquitetura brasileira não tenha se formado, muito pelo contrário, o problema começa justamente no retumbante acerto dessa maioridade precoce. Sendo um sucesso de público e formação, a arquitetura brasileira moderna vem correndo desde o berço por uma pista inexistente, e não há remédio que a ponha no bom caminho, simplesmente porque ele não existe, e de cuja inexistência aliás a sua marcha consagradora vem a ser a prova cabal. Venho recontando esta história faz algum tempo, verdade que um pouco aos pedaços. Na sua devida hora penso expô-la por extenso. Por agora, apenas o suficiente para fazer justiça ao esquema de Lucio Costa, na esperança de ajudar a decifrar-lhe o enigma.

Restrinjo-me, pois, ao enunciado geral, recordando de saída, para facilitar o argumento, uma circunstância bem conhecida de todos. Desde os primeiros tempos do milagre, a unanimidade internacional em torno dos feitos da arquitetura brasileira nunca deixou de ser arranhada por algumas restrições, em geral resultantes da rematada inépcia da maior parte dos estrangeiros na apreciação das nossas singularidades. Assim, onde se costumava ver leveza e graça, no jeito brasileiro de driblar a magra e sensaborona dieta funcionalista, a miopia da crítica internacional (Pevsner, Max Bill, Alvar Aalto, Banham, Nervi etc.) teimava em enxergar apenas indisciplina programática, excessos formais, irracionalidade na adequação de meios e fins, e assim por diante. Como era de se prever, ambas as partes envolvidas nesse conflito de interpretações invocaram a seu favor o flagrante descompasso entre a precária ou quase nula base material local exigida pela nova racionalidade construtiva que estava transplantando a bem do aparelhamento moderno do país. Os dois lados reconheciam um desajuste que lhes parece óbvio: os estrangeiros, em geral, para denunciar a infidelidade aos princípios, a boa doutrina desfigurada; os nacionais, para encarecer mais essa vantagem do atraso, que lhes permitira liberar a invenção plástica dos constrangimentos utilitários de velhas sociedades sem imaginação. Na verdade, este contraponto não passa de um coro de enganos de parte a parte. É no que dá um transplante bem-sucedido: celebrá-lo (como os nacionais) ou descartá-lo (como os ideólogos estrangeiros) acaba se tornando uma armadilha mortal, pois o que estava ocorrendo aqui não era nada mais nada menos do que a contraprova espetacular da falência mundial da ideologia arquitetônica, transfigurada numa ideologia de segundo grau: a consagração das

virtudes nacionais.

Sem dúvida, a arquitetura moderna no Brasil “deu certo” (como repetiu inúmeras vezes Lucio Costa, especialmente ao defender Brasília), mas o problema começa justamente aí: no retumbante acerto desta maioria precoce. Afinal num país onde “tudo está a bem dizer por fazer”, como implantar uma arquitetura diretamente vinculada ao progresso técnico? O desencontro entre doutrina e pressuposto social é de fato a regra nestes casos de enxerto, à qual nem Lucio Costa, nem o que se passou com a nossa arquitetura fazem exceção. Só que neste caso particular, não obstante a distância real entre centro avançado e periferia retardatária, deu-se uma notável inversão de papéis, convertendo o descompasso num grande acerto, pois foi a distorção da cópia que revelou a verdade profunda do original. O viés estético enaltecido como marca nacional expunha afinal à luz (tropical) do dia o formalismo integral - a abstração mesma do espaço ordenado pelo Capital - contrabandeada no fundo falso do Movimento Moderno. Surpresas desagradáveis que se deve creditar ao desenvolvimento desigual e combinado do capitalismo. Sendo funcional e bonita de ver na franja colonial do sistema, onde por princípio não poderia jamais ter dado certo, a Nova Construção brasileira e sua enorme carga simbólica, muito mais institucional e monumental do que propriamente social, encarregou-se, ironicamente, ao triunfar na periferia, de por a nu as verdadeiras razões da Nova Arquitetura.

Aliás, não é nada improvável que num determinado momento - talvez na virada dos anos 30 para os 40 ou um pouco mais além - tenha começado a germinar o sentimento funesto de que o triunfo internacional da arquitetura brasileira se devesse à coerência com que o

Movimento Moderno fora levado a confessar na periferia o que escamoteara no centro (pelo menos nos tempos heroicos das demonstrações isoladas), a saber (por pouco que se atinasse com a lógica produtiva da grande indústria) que tudo poderia muito bem não passar de um jogo abstrato de formas. O que fazer? Recuar? Afinal também na arquitetura a tendência histórica do material parecia apontar para o caminho tomado pelos modernos. E era ela justamente, ou o desenvolvimento das técnicas construtivas, que liberava o arquiteto para todo o tipo de inventiva e de virtuosismo no qual nos mostrávamos exímios. Portanto, era preciso ir em frente, mas não rotineiramente, no passo previsível de toda modernização, pois tínhamos o dever de zelar por um sucesso mundial, no qual o país engajara seu futuro.



Oscar Niemeyer e Lucio Costa,

Praça dos Três Poderes e Eixo Monumental, Brasília, 1960.

Ora, a chave do enigma que intrigava quantos se detinham na admiração da moderna arquitetura brasileira estava providencialmente ao alcance da mão e atendia pelo nome de Oscar Niemeyer. A boa causa da arquitetura nacional não poderia ser confiada a melhores mãos, não por acaso prodigiosamente dotadas para o jogo abstrato com as formas. Gênio nacional, artista predestinado e eleito etc., são demasias retóricas de circunstância. O essencial é que, ao arrematar sua história de formação, a um tempo abortada e magistralmente concluída, Lucio Costa procurou persuadir a todos os interessados - a começar por ele mesmo - que a explicação do milagre devia ser procurada na incrível convergência da “alma nacional”, encarnada por exemplo na extraordinária unidade de caráter de nossa arquitetura antiga, com a lição dos modernos. Com isso reatava já meio fora de época e sem o panache dos primeiros tempos, ambos os termos da convergência se apresentando com sinal positivo, com um esquema que nunca fora o seu, o desrecalque localista que permitiu aos modernistas dos anos 1920 polemizar com o mundo que a burguesia europeia criara, mesmo que fosse de brincadeira, e agora se reapresentava (trata-se de um traço recorrente em nossa vida mental) como último recurso de uma causa perdida. E assim permaneceu durante um bom período, como música de fundo apenas audível, já que o dito período, sendo de consciência aguda do drama material do subdesenvolvimento, não admitia mais qualquer apelo à extinta ideologia do caráter nacional. Até que um outro colapso a ressuscitasse. E com ela uma nova fase de autoengano coletivo.

Estou me referindo aos efeitos do colapso da modernização brasileira por motivo de globalização do capitalismo, que dividiu o espaço econômico mundial entre uns

poucos vencedores e a massa descomunal dos perdedores. A desintegração geral decorrente desta novíssima situação de dependência - a antiga ainda reservara uma certa área de manobra para o Estado na associação subordinada com os centros hegemônicos - não poderia deixar de afetar pela raiz nosso já combalido pensamento arquitetônico, a bem dizer ferido de morte desde 1964. 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.

Mais uma vez, o que fazer? Só que agora a pergunta dramática volta à baila diante de um espetáculo inusitado: passamos a dispor de um dos mais preciosos patrimônios da Arquitetura Moderna, um acervo em exibição permanente. Mas “o que fazer” vem a ser justamente um nada a fazer pois se trata de um arquivo morto, já que dele nada mais se segue em termos de continuidade social construtiva. O que o capital toma com uma mão, oferece com a outra - sempre para pior. Como a natureza, o capitalismo não tolera o vazio ideológico. Assim, no auge de uma nova homogeneização mundial provocada pela onda implacável dos ajustes aos mercados globais, vem ocorrendo um movimento aparentemente inverso que se convencionou chamar de reposição das diferenças, das individu-

ais às nacionais: algo como uma sublimação cultural do retrocesso econômico-social encarregada de forjar, na ausência de referências sociais objetivas destruídas, identidades meramente simbólicas. De sorte que o desmanche em curso dos espaços nacionais (Estado, economia e sociedade) vai transformando os alegados valores locais em mercadorias a serem igualmente consumidas e recicladas na mesma velocidade em que se move o capital. O que fazer com nosso acervo? Decompô-lo em imagens reproduzíveis e lançá-las no mercado. Mas só isto não basta, quer dizer, não basta recordar na prática que a essência do Movimento Moderno era mesmo esse formalismo imagético, tão prestativo agora nesta nova conjuntura. É preciso persuadir o público consumidor que essas imagens são além do mais, ou sobretudo, idiossincráticas, nacionais (embora tenha naufragado o referente delas, que aliás por isso mesmo o dispensam).

Pois é neste clima de opinião que se deu um novo milagre: nossa Arquitetura Moderna tornou-se um regionalismo a mais! E a prova desse disparate, a demonstração de que sempre fomos regionalistas apesar de modernos, se encontra novamente na velha chave do antigo enigma: Oscar Niemeyer. Quando justamente o sucesso mundial deste verdadeiro *jongleur* se deve ao exato contrário desta última manobra, ao seu esforço de descolamento das injunções materiais e sociais locais, enfim ao seu internacionalismo! Mas como a lógica deste último é tão formal e abstrata como a do capital em sua expansão mundial, compreende-se que esse desfecho localista seja igualmente da ordem do simulacro.

A boa causa da arquitetura brasileira moderna perdeu-se em dois tempos. Lucio Costa foi o resumo dramático do primeiro ato. Escusado lembrar que se evocará em

vão o seu alto patrocínio para a comédia ideológica em que está se encerrando o segundo. Creio que temendo o pior, também se antecipou sugerindo que com o tempo todos os acontecimentos relacionados com o desejo dos brasileiros de ter uma arquitetura moderna talvez se reduzisse a simples imagens, texto e papel. Daí a compilação final.

Entrevista:

O Sentido da Formação hoje¹

Otília e Paulo Arantes

Ricardo Musse – O novo livro de vocês, Paulo e Otília, trata ainda da questão da “formação”. Começo por uma pergunta dirigida ao Paulo, visto que é quem abre o livro. A mundialização do capital não teria encerrado a vigência de conceitos como esse, estreitamente ligado ao Estado Nacional?

Paulo Arantes – Questão complicada. Em parte, por enunciar um impasse real. Mas também por traduzir um mal-entendido recorrente, sugerindo que a ideia de “formação” – que o leitor talvez ainda não saiba o que seja – não sobreviveria ao fim inglório de um equívoco chamado “nacionalismo”, ou coisa que o valha. Isto sem falar no mito complementar ao da “globalização” – termo que você aliás talvez por isso mesmo evitou, imagino, preferindo falar em “mundialização do capital”, o que muda tudo –, o assim chamado declínio do Estado-nação, outra

1. Entrevista dada à revista *Praga*, realizada por Ricardo Musse por ocasião do lançamento do livro *O Sentido da Formação*, São Paulo: Paz e Terra, 1997 (in *Praga* nº 4, São Paulo: ed. Hucitec, 1997, pp. 95-107).

conversa fiada apologética: quem se alinha não confessa, pelo contrário, declara que apenas acompanha uma tendência inelutável, sem perceber que para tirar proveito dela, como alega, precisa justamente de toneladas daquele poder estratégico cuja extinção proclama a torto e a direito. Ou você acha que a GM é uma corporação extraterrestre por terceirizar dois parafusos na Martinica, e dispor de um assentamento no Rio Grande do Sul, que a Guerra do Golfo só se passou na televisão, que a China é uma ficção jurídica, etc.? Mas isto não quer dizer que a sociedade mais aguerridamente nacionalista do Novo Mundo – o México – nunca tenha deixado de ser um quase estado, além do mais falido e pendurado no crediário do Grande Irmão do Norte, embora mais atraente do ponto de vista patrimonial, depois da crise cambial de 1995.

À que altura exatamente o Brasil deixou de ser aquilo que a rigor nunca foi – uma sociedade nacional enfim integrada, na acepção europeia do termo –, pois não seria este o momento em que venceria o prazo de validade dessa infeliz relíquia chamada “formação”? Pois voltemos à estaca zero, por onde aliás deveríamos ter começado. A ideia de “formação” figura obsessivamente no centro de vários livros fundadores da tradição crítica brasileira, mesmo quando não atende diretamente por esse nome, como no caso de *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda. Nela se concentra o essencial do debate intelectual brasileiro, que sempre girou em torno da questão crucial da passagem, moderna por excelência, da Colônia à Nação – é, portanto, de formação nacional que se trata, sobre o pano de fundo da sempre presente herança colonial a ser superada. Ora, ao contar a história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura, Antonio Candido reencontrou no plano da vida mental aquele mesmo impulso

construtivo, responsável pela articulação do que passou a chamar de sistema literário, um campo de referências cruzadas cumulativas entre autores, obras e público, a constituição enfim de uma continuidade literária através da qual passaria pelo filtro das formas o sentimento do país; e, por comparação obrigatória com a norma europeia a que aspirava, também o sentimento do mundo, que o primeiro ora exaltava ora rebaixava, até o equilíbrio alcançado entre ambos na obra de Machado de Assis, quando então se completa a “formação” do sistema. Como a literatura ocupasse um lugar central na organização da experiência nacional, enquanto fator de revelação do país aos brasileiros, Antonio Candido dera com a chave interpretativa do sistema cultural brasileiro. Por isso, *Sentido da Formação* depois de expor o conceito no seu nascedouro, pode reencontrá-lo com naturalidade na pintura e em seguida na arquitetura, respeitadas as peculiaridades destes outros domínios. Posso lhe assegurar que esta é também a chave para o entendimento da evolução do teatro, do cinema etc. – como se poderia verificar revendo com atenção os escritos de Décio de Almeida Prado e Paulo Emílio de Salles Gomes, respectivamente – como fizemos com Gilda de Mello e Souza e Lucio Costa.

Mas preciso voltar ao miolo da sua pergunta. Repare que a formação da literatura brasileira se completou no último quarto do século 19 sem que o mesmo tivesse ocorrido com a sociedade nacional, ainda convivendo com o antigo regime patriarcal assentado no trabalho escravo. Esse descompasso monstruoso não impediu que a literatura funcionasse no Brasil, aliás foi precisamente essa dissonância que Machado elevou à condição de princípio de configuração artística. (Quando falo em

Machado, por favor, entenda sempre Machado segundo Roberto Schwarz). Por isso seria o caso de inverter o raciocínio de sua pergunta à vista da opção machadiana, à qual devemos ao mesmo tempo a certidão de nascença e o apogeu da tradição crítica de que estamos falando e da qual é dimensão constitutiva o ponto de vista da formação: ao constatar que entrávamos de marcha à ré na nova ordem burguesa mundial, Machado viu naquele primeiro aborto do processo de formação de uma sociedade nacional, não um convite a descartar a referência nacional “atrasada”, porém a chance histórica de tomá-la como índice negativo e revelador daquela mesma modernidade que estava reciclando por aqui o avesso sinistro do progresso, que por sua vez deixava de ser objeto de adesão imediata, perdendo seu caráter de evidência. Por onde se vê que a inteligência literária das coisas funciona em termos comparativos, relativizando pela crítica recíproca o grande teatro do mundo e suas refrações locais. E se vê também, já neste primeiro passo, que a construção nacional interrompida (para falar como Celso Furtado) não anula, antes exige, o ponto de vista histórico da formação justamente por ser um ponto de vista crítico, o único de que dispõe um intelectual na periferia, por sorte condenado ao comparatismo e portanto à “reflexão” que o define como tal. Rifar essa perspectiva alegando que passou o ciclo das formações nacionais, e que já é tempo de entroncarmos diretamente na universalidade “global”, além de reativar nosso balofo bovarismo de sempre (a moléstia de Nabuco, como diria Mário de Andrade), um devaneio de tamanho nacional e bem provinciano, é uma maneira de varrer para debaixo do tapete a marca cruel do subdesenvolvimento que nos deprime, sobretudo fingir não se sentir preocupado pela malformação

local e sua trama de relações sociais horrorosas – aliás é bom deixar claro que a velha e a nova pobreza, portanto a assim chamada “questão social”, continuam definindo um âmbito prático propriamente “nacional” incontornável por mais que se mundializem a economia e sua regulação política. Alguém já disse e não custa lembrar: dar as costas para tudo isso, imaginando-se um abstrato e remoto cidadão do mundo, tem um preço cultural alto, a irrelevância intelectual pura e simples. Isso posto, o problema enunciado pela sua pergunta inicial não desapareceu, a saber: como o ponto de vista da formação que deu lastro social, rumo político e envergadura intelectual à tradição crítica brasileira, de Machado de Assis a Antonio Candido, passando pelo Modernismo e cruzando o caminho de alguma coisa que poderíamos chamar de marxismo ocidental brasileiro, como este sentimento local do mundo reagirá à desintegração social em curso nestes vinte e cinco anos de retomada imperial da antiga hegemonia americana – para um intelectual brasileiro hoje, pensar é encarar esse nó ou não é nada, é simplesmente tocar o serviço. É a única porta de entrada de que dispomos para uma teoria crítica radical do novo capitalismo mundializado. Não empreguei a palavra “imperial” à toa. É ela que me impede de falar sem mais, como um realejo ideológico, em desaparecimento do Estado nacional, pois a associação entre poder político e riqueza financeirizada nunca esteve tão firme no núcleo orgânico do capitalismo, como sempre ocorreu desde que a competição interestatal por capital circulante deu a partida ao capitalismo histórico enquanto economia-mundo, como queria Braudel e Giovanni Arrighi vem demonstrando. O resto são os quase-estados das várias periferias que estão sendo selecionadas ou simplesmente

desconectadas. Também não falei por mera nostalgia em sistema imperial acrescido da qualificação “americana”: como diria um especialista, trata-se de uma estrutura de poder transnacional, ao mesmo tempo mais e menos do que um Estado, que possui um núcleo dominante e uma periferia dependente: ora, organicamente relacionado com organismos multilaterais, o poder político-estratégico americano encontra-se no coração dessa ordem hierarquizada e assimétrica, empenhado na promoção “mercantilista” de todas as faixas relevantes de sua economia produtiva e financeira.

Imperialismo? Nem mais nem menos, só que precisamos reconceituá-lo, encontrando inclusive uma nova palavra, como aliás vem fazendo um grupo de teóricos brasileiros da economia política da assim chamada “globalização”, um esquema em que aliás estou me apoiando. Ocorre que aquela união simbiótica de poder U.S.A., governança multilateral (FMI, World Bank etc.) e acumulação mundializada está relacionada com a proliferação de governos associados na periferia do sistema. Aqui entramos nós e o fim de linha da formação interrompida, mais o esforço de reflexão exigido da tradição crítica concernida – sob pena de definhar – por essa nova revelação da mesma ilusão do desenvolvimento de sempre. Pela primeira vez espera-se dela – tradição crítica instruída pela experiência havida no processo de formação nos seus dois planos, o reflexivo e o da organização da cultura e demais providências afins – não a redefinição de uma saída (a famosa passagem da condição colonial para a nação moderna) mas uma crítica sem resto e localmente qualificada do novo pacto de dominação mundial. Passa por aqui a boa resposta à sua indagação, se corretamente reinterpretada, como espero ter feito.

Ricardo – Agora uma pergunta diretamente para a Otília, tendo em mente o que ela escreveu sobre a transformação da Arquitetura Moderna brasileira em um regionalismo a mais. O desmanche dos espaços nacionais e a desintegração social em curso tem a sua contraparte intelectual na recente “valorização” do específico, isto é, do local e do regional, mesmo que como simulacro – este seria o destino inelutável de uma formação interrompida?

Otília Arantes – Na verdade estamos falando de duas formações distintas embora entrelaçadas: a do sistema cultural brasileiro, nas suas várias ramificações – da literatura à arquitetura –, e a de um sistema econômico enquanto base material capaz de articular uma sociedade nacional minimamente homogênea, na qual, por exemplo, os ricos não sejam vistos como habitantes de outro planeta, só para lembrar um dos critérios decisivos para Celso Furtado (referido há pouco pelo Paulo), em quem você sem dúvida está pensando ao empregar um termo tão carregado de promessas não cumpridas, como formação “interrompida”. Também sou de opinião de que esta gestação abortada talvez não signifique um colapso apenas provisório, com retomada mais adiante da eterna construção do país, mas me sinto mais à vontade analisando-o do ponto de vista que me é mais familiar: o da Arquitetura Moderna, no Brasil e no mundo, ou melhor, como é da lógica do enfoque crítico cuja atualidade estamos pondo à prova (e acho que demonstrando), estudando uma evolução do ponto de vista da outra – como enunciado, aliás, na conclusão da plaquete sobre a defesa extemporânea da causa do Movimento Moderno pelo Habermas. Naquele estudo escrito em 1990, contrapunha a uma tal reconstrução forçada de

um projeto supostamente inconcluso, menos um outro quadro analítico alternativo do que as conclusões impostas por uma experiência local: o esgotamento por exaustão interna de um dos mais notórios capítulos da Arquitetura Moderna. A propósito, não é nada circunstancial a voga brasileira dos esquemas pateticamente eurocêntricos de Habermas: num momento de modernização acintosamente conservadora, é natural que volte a brilhar o Mito de Sísifo da Modernidade – ainda um esforço (exigido dos de baixo, sem dúvida), para modernizar uma modernidade que nunca chega...Acontece que na arquitetura ela já chegou faz tempo – portanto sua formação se completou – e deu no que deu (e o país, idem).

Tomo como exemplo a arquitetura não só por dever de ofício, mas também porque, como você mesmo disse, foi a observação feita por mim, no ensaio sobre Lucio Costa, acerca da reconversão da sempre alegada universalidade por assim dizer internacional do Movimento Moderno arquitetônico em manifestação regional, que está na origem de sua pergunta.

Paulo – Um pequeno aparte: para não perder de vista a matriz real desse processo, seria bom lembrar que, num outro registro, essa reconversão se encontra também tematizada no Celso Furtado, que antecipou a seu modo o fenômeno compensatório que está nos interessando agora, quando começou a tratar da questão da “construção interrompida” no início da década de 90, notando que os países passam a ser identificados não por acaso como áreas culturais na medida em que o conceito de sistema econômico nacional vai perdendo poder explicativo. Aliás não é outra a conclusão do Roberto Schwarz no artigo sobre o nosso “Fim de Século”: estado terminal em que se está se-

pultando sem crítica a referência nacional – aprofundando-se o fosso entre economia e nação, a identificação pela cultura, na falta de um suporte material que lhe dê lastro social coletivo, torna-se uma operação fraudulenta de fabricação de uma imagem a mais a ser lançada no mercado.

Otília – Aqui o lugar do “simulacro”, mencionado pela pergunta, ao qual, de minha parte, cheguei pelo caminho da arquitetura até a sua configuração atual de consumo de massa, que chamei justamente de “arquitetura simulada”, tendo em mente este processo de descolamento, que, é óbvio, não é só brasileiro. Mas – este o meu ponto – uma tal autonomização fetichista da imagem arquitetônica tomou entre nós uma feição peculiar por motivo do descompasso entre o projeto arquitetônico moderno e os pressupostos materiais por ele requeridos, flagrantemente indisponíveis na periferia. Como tenho procurado mostrar: essa incoerência básica redundou num acerto – dispomos hoje de um dos mais preciosos acervos da Arquitetura Moderna – que nem por isso deixa de girar em falso, só que revelando, no brilho aparatoso da filial, o vício de origem na matriz metropolitana.

A pergunta me obriga a recapitular o que venho dizendo a propósito dessa reviravolta. Repasso, pois, brevemente, o argumento: desde o começo ninguém duvidou que caberia ao programa de racionalização construtiva da Arquitetura Moderna contribuir para o esforço de superação do subdesenvolvimento, mas também raramente os bons observadores, sobretudo estrangeiros, deixaram de notar a tal incongruência entre pressupostos produtivos ausentes e vontade modernizadora em grau máximo. Como no entanto o sucesso internacional quase imediato reforçava a mitologia muito prática de país novo “con-

denado ao moderno”, o obstáculo representado por esse divórcio converteu-se miraculosamente em impulso libertário da inventiva local, cujos excessos virtuosísticos eram outras tantas confirmações de que a autonomia estética reclamada pelos Modernos enfim dera o ar de sua graça numa sociedade que a consagrava por não ter meios de lhe inibir os movimentos. Assim, num país que em princípio não lhe convinha, a Nova Construção mostrou-se funcional em todos os aspectos. Daí a enorme carga simbólica da arquitetura moderna brasileira (compreensível numa arquitetura muito mais institucional e monumental do que propriamente social, embora promettesse o contrário) e que cobria com um véu suplementar a ilusão do desenvolvimento. Quando esta se desfez pela primeira vez em 64, aquele mesmo viés estético, sem poder contar mais com as alegações ideológicas de sempre, exasperou-se de vez numa forma sem função à vista – definitivamente suspensa no ar (onde aliás sempre esteve).

Paulo – Quem sabe, remotamente estimulada por uma outra ilusão de um novo ciclo de desenvolvimento por vir mais à frente, depois dos anos de chumbo. Como sabemos, o capitalismo virou de banda e nos deu um tranco histórico (para variar, com a adesão entusiasta dos estratos dominantes, sempre de prontidão para uma modernização qualquer), arquivando o “desenvolvimento” (até então pelo menos um mito pertinente), substituído pelo imperativo financeiro do país como “mercado emergente”, condenado a cortar indefinidamente o seu próprio custo, o “custo Brasil”, isto é sua população sobrança. A sensação por assim dizer sociológica de desmanche dos espaços nacionais a que se refere a pergunta, abrindo um novo período cuja lógica é a desagregação, exprime essa mudança de

guarda. Faz parte dessa lógica da desintegração o simulacro (sucedâneo da emancipação que não houve, acenada pelo ciclo histórico anterior) de que estamos falando, a sublimação cultural da diferença (uma simples habilitação para o consumo entre os perdedores, que precisam se distinguir uns dos outros, na ânsia concorrencial de demonstrar quem é menos ou mais supérfluo do que quem, numa era de redundância do trabalho vivo).

Otília – Volto ao meu viés. Passemos então ao “lugar da arquitetura” no que você denominou “contraparte intelectual” do desmanche nacional – isto é, identidades imaginárias, na ausência das referências sociais destruídas. Ora, a falência da ideologia arquitetônica do Plano foi, é claro, mundial e, num primeiro momento, o desfecho desta exaustão por compromisso sistêmico imanente se apresentou como uma resposta “contextualista” (nas suas mais variadas manifestações, dos “regionalismos” aos “historicismos” e que tais) à abstração do espaço moderno e sua suposta rigidez fordista. Não vem ao caso agora a posterior reconversão desses contextualismos à sua matriz formalista (moderna), um dos focos da “arquitetura simulada” mencionada anteriormente. O que nos interessa no momento é que a referida falência se manifestou aqui de forma espetacular e, pelos motivos já referidos, como um êxito nacional. Origem de uma manobra ideológica que consistiu, nada mais nada menos, numa escandalosa conversão do supracitado acervo “moderno” (em estado de disponibilidade – visto que nem mesmo no plano da metáfora a Arquitetura Moderna brasileira poderia mais reclamar para si a missão de encarnar um projeto de retomada da construção nacional interrompida) em manifestação grandiloquente, quem diria..., de um

regionalismo arquitetônico! Em suma, de tanto cantarem (nacionais e forasteiros) em prosa e verso seus traços idiossincráticos – tal a liberdade que era obrigada a tomar em relação ao rigor purista, pelas razões que se viu –, estes se tornaram penhor de fidelidade à cor local. E, obviamente, mais uma vez, na pessoa de Oscar Niemeyer – estrela novamente em ascensão neste momento cívico de alto nativismo (exemplo que dispensa maiores comentários: o último congresso nacional do IAB – “O Arquiteto no limiar do século XXI” – entronizou-o como patrono e símbolo máximo da “criatividade” nacional). Ora, seus idólatras não se dão conta de que o tão decantado sucesso mundial de nossa arquitetura, em especial de Oscar Niemeyer, se dá na exata medida e na proporção inversa dessa manobra atualmente em curso: ao seu empenho em driblar os constrangimentos materiais e sociais locais, enfim, ao seu internacionalismo!

Nessa alegação de “originalidade” – que de fato existe, mas na forma de Brasil-processo e não imagem caracterológica – volta-se a por em circulação os mais bolorentos clichês nacionais: reminiscências barrocas (de vanguarda, é claro), curva disso e daquilo, leveza assim e assado, fantasia, doçura, intimismo, enternecimento aconchegante, e por aí afora – interessante notar que, dado o caráter monumental da obra exultória em questão, alternam-se os momentos de ensimesmamento lírico com outros de brado retumbante, castroalvismo, enfim. É claro que tudo isso faz sistema, essa pilhagem em regra da herança moderna que não teve o futuro que a si mesma se prometia enquanto reordenação em novo patamar da sociedade nacional. Poderíamos resumir assim o que ocorre: enquanto se desmancha com a mão material a desqualificada relíquia ideológica da referência nacional, com a mão espiritual se

restaura, com mofo e tudo, a extinta Ideologia do Caráter Nacional Brasileiro. Não custa perceber que esta mesma lógica associativa esteja convertendo a Verdade Tropical em suplemento espiritual da nova era política, positivando de vez o que pretendia ser, no caso do Tropicalismo histórico, realmente existente, deliberadamente baixo e até crítico, portanto, dubiamente negativo.

Pode-se perguntar: e daí? Como fica afinal a atividade projetual depois da Queda? Tem alguma chance para além do pastiche pós-qualquer coisa, ou da exaltação patrimonialista do gênio da raça? Poderá ser algo mais do que sublimação cultural compensatória?

Paulo – Melhor responder por comparação com o atual renascimento do cinema nacional (será preciso dizer: falso, como tudo de uns anos para cá, a começar pela Moeda, fetiche dos fetiches). Estou pensando no ótimo artigo do Eduardo Scorel, no primeiro número desta *praga*. Para bem e para mal, cinema e arquitetura estão ambos enterrados por definição no processo produtivo material. Mas ao contrário do cinema (que continua morrendo, temporada sim, temporada não), a arquitetura completou seu ciclo de formação, e num curtíssimo período de marcha forçada – a rigor descartando as manifestações avulsas do tipo “casa modernista nº1”, “casa modernista nº2”, do Ministério de Educação ao conjunto da Pampulha, passando pelo Pavilhão de Nova York –, e, mesmo que, pelo que vemos, no túnel em que entramos, tal fato tenha acabado por fazer pouca diferença, não fosse essa decantação do Movimento Moderno na periferia nem mesmo disporíamos da plataforma de observação à qual se deve a consistência do ponto de vista que está nos servindo de fio condutor (justamente o famigerado ponto de vista da “formação” cuja morte se

anuncia a três por dois por motivo de encerramento definitivo dos ciclos de formação nacional). De Rio 40° até *Cabra marcado para morrer*, formou-se o cinema brasileiro? Espasmos e recomeços *da capo* continuam a regra? Difícil dizer. Seja como for, em linha com o argumento de Paulo Emílio acerca da generalizada “condição colonial” de tudo o que se refere a cinema no Brasil, Eduardo Escorel, refletindo sobre o atual surto de filmes brasileiros sobre um país virtual, lembra que uma cinematografia não pode ser resultado apenas do “desejo” (formativo?) de quem faz filmes. Como não se “formou” (nem seu público, nem sua base produtiva), nosso cinema nacional chegou ao final dos anos oitenta sem qualquer legitimidade social: foi liquidado sem o menor protesto. E se o cinema brasileiro não for mesmo necessário, sobretudo quando a televisão parece suprir a fome de ficção de milhões de espectadores? Mais uma vez o que se observará é o definhamento intelectual registrado por Paulo Emílio, tão visível agora na atual revoada de “simulacros” e pastiches. Nestas condições da mais completa desnecessidade do cinema, o Eduardo Escorel acha que só voltaremos a fazer filmes (e não a traficar com imagens no mercado das parcerias) quando se conseguir mobilizar o público pela apresentação do novo subdesenvolvimento em pessoa – essa a nossa verdadeira “diferença”, aliás moderna a mais não poder –, e não pela imitação da “modernidade” enquanto acatamento subalterno de um conjunto abstrato de normas (de consumo, em primeiro lugar). Se para o cinema esta bela fantasia retrospectiva já parece um tanto remota, o que pensar da arquitetura? Numa palavra: o que poderiam ser de verdade, para além do valor de troca, arquitetura e cinema no modo pelo qual irão se reproduzir doravante sociedades pós-catástrofe como a nossa?

Ricardo – Já que a conversa se socializou, uma pergunta para ambos. A Arquitetura Moderna Brasileira, bem como a Pintura Brasileira encetam o seu processo formativo em momentos e situações bastante próximas do Movimento Modernista. Qual o papel desempenhado por esse movimento na transformação de manifestações avulsas em um encadeamento consistente?

Otília – Como é sabido, durante os anos heroicos do nosso Modernismo, a Arquitetura Moderna ainda titubeava, oscilando entre algumas manifestações desgarradas e no geral importadas, e a procura de um estilo brasileiro, à época chamado de neocolonial – de fato apenas um ecletismo a mais -; de sorte que a sua formação só vai se dar num segundo momento, a partir de meados dos anos 30, quando as conquistas modernistas já estavam por assim dizer assentadas ou rotinizadas e o desrecalque localista como que resolvido. O que faz muita diferença: certamente ela não teria existido sem o Movimento que a precedera e a consolidação do ponto de vista modernista acerca da realidade brasileira, inclusive quanto a por no foco o nosso passado arquitetônico e avaliá-lo de uma perspectiva já totalmente moderna. Mas se a nossa Arquitetura foi moderna sem ter sido modernista, como explico no meu estudo sobre Lucio Costa, a nossa Pintura por assim dizer se “completou” quando aquela se iniciava, portanto, como fruto direto, ou até mesmo, quem sabe, como propulsora (é o que pensava Mário Pedrosa), do Movimento Modernista. Por isso vou desviar a minha atenção para esta última e deixar um pouco de lado a Arquitetura.

Quanto à Pintura, embora ninguém duvide da função catalisadora do Modernismo em seus dois momentos (década de vinte e anos 30), principalmente em relação ao que

se seguiu, como é o caso da Abstração – ininteligível sem a perspectiva histórica entreaberta por aquela mudança de foco –, ainda se pode discutir com algum proveito acerca do que veio antes. Por exemplo, saber se houve ou não algum momento formativo no nosso século XIX “pictórico”, uma vez que ao antigo desejo dos brasileiros de ter uma literatura, correspondia também um outro desejo, não menos explícito e institucional (Missão Francesa, Escola Imperial de Belas Artes, Prêmios de viagem à Europa, etc.) de dotar o Brasil de uma pintura cuja prática erudita nos emparelhasse com o nível civilizatório dos países mais adiantados. O Alexandre Eulálio, com a sua sensibilidade aguçada de historiador erudito das artes no século XIX descobriu coisas por aí: naquilo que chamou de forma muito apropriada “mandato das Belas Artes”. Há ainda, obviamente, o capítulo fundamental dos viajantes, a ser também relido do ponto de vista do desajuste entre o motivo colonial inédito e os códigos visuais herdados – aliás é este o enfoque de Gilda de Mello e Souza ao abordar o caso Almeida Júnior, que *mutatis mutandis*, é análogo ao de Aluísio de Azevedo, no *Cortiço*. Na formulação de Antônio Cândido: filiação de textos (o naturalismo de Zola) e fidelidade a contextos. Poderíamos acrescentar uma outra investigação (ainda seguindo as sugestões de Dona Gilda) sobre a linha evolutiva do sentimento da paisagem naqueles autores do período formativo, empenhados em revelar o Brasil aos brasileiros – basta pensar no entusiasmo plástico de um Taunay (lembrado pelo mesmo Antonio Candido), viajando pelo sertão com o lápis de desenhista amador na mão, e daí remontar à colônia francesa instalada na floresta da Tijuca – novamente, percepção europeia na descoberta do Brasil. Mas, evidentemente, nenhum capítulo conclusivo, nenhum Machado de Assis à vista, ar-

rematando o mandato civilizador da pintura acadêmica. Em geral, o país era apenas um assunto “oficial” rotineiro, de ateliê, jamais princípio estruturante de uma visão desconvençãoalizada. Esta era, pelo menos, a convicção dos modernistas que não sabiam o que fazer com Almeida Júnior, ao mesmo tempo que entronizavam o caipirismo imanente no cubismo de Tarsila como dizia Mário de Andrade em 27 (ver o texto do catálogo de apresentação da primeira exposição individual da artista, em 29) que, no entanto, ao fazer o balanço das Artes Plásticas brasileiras (um panorama para estrangeiros), publicado em 44, cita Almeida Júnior como um dos raros pintores brasileiros que, no final do século, começaram a se voltar para a expressão da terra e do homem brasileiros, embora apenas constate e não explique como o pintor conseguiu retratar o tipo caipira à revelia de sua paleta parisiense.

Paulo – O mais curioso nisso tudo – a saber, que nada se acumulou, a não ser decalques e pastiches, no nosso oitocentos acadêmico, e que, Almeida Júnior, ao cumprir entre nós a missão de Courbet na França, desbloqueou as inibições do gosto burguês encasacado – é que os modernistas foram precedidos (salvo no apreço por Almeida Júnior) nada mais nada menos do que por Monteiro Lobato, cujo anti-grãfinismo de proprietário rústico o levava a encarecer, como dizia, nosso homem “grosso de casca, intraduzível em francês”. Mas por isso mesmo o seu Jeca, sobre cuja figura diminuída projetara uma certa amargura desagradável de patrão decepcionado, como observou certa vez Antonio Candido, está de costas para o caipira confortavelmente moderno da ambiência Pau-Brasil, no qual também se encarnava o mito simpático do país não oficial mas nem por isso menos proprietário, na caracte-

rização daquele primeiro momento modernista feita pelo Roberto Schwarz no ensaio *dobre Oswald*. A propósito, um ponto a ser estudado que acabou ficando fora do livro: sem exagero, seria possível dizer que, ao descartar no *caipira* de Almeida Júnior o figurante pitoresco, o manequim de ateliê, Dona Gilda viu um processo social na deselegância muito original de um comportamento corporal até então desapercibido por efeito, por assim dizer, da mera trivialidade plástica do povo miúdo na ordem senhorial – seria demais lembrar, tal a força da conceituação neste outro caso, a peculiaríssima técnica corporal do agregado José Dias, identificada pelo Roberto estudando *Dom Casmurro*? Não poderia ser mais visível a lógica dual da matéria brasileira carregada de antagonismos do que as duas velocidades características daquele pobre-diabo.

Difícil não pensar também, reforçando a noção de depoimento social presente nas técnicas do corpo, na “marcha ondulante e ritmada” observada por um contemporâneo no próprio Almeida Júnior. Seja como for, Dona Gilda viu muito bem o contraponto daquela primeira figuração plástica dos gestos de nossa gente, a saber, o esvaziamento modernista do Brasil – processo social no nivelamento decorativo de figura humana e fundo na pintura da fase pau-brasil de Tarsila. Agora, se emendássemos, assim contrapostos por este ângulo – o da razão social da cor local – as duas pontas a que estamos nos referindo, o veio acadêmico em fim de linha e o modernista em fase de cristalização, teríamos dado finalmente com o marco zero da linha evolutiva da pintura dita de cunho brasileiro? Se isto é fato torna-se então plausível datar do alto Modernismo dos anos 20 – mas não da modernolatria de estandar-te do futurismo paulista (se interpreto bem os esquemas de Vinicius Dantas) – o primeiro momento formativo da

pintura brasileira, em que de fato se exerce enfim o verdadeiro “mandato das Belas Artes” (na expressão do Alexandre Eulálio, citado pela Otília), que de monumento oficial ou acessório do interior burguês-escravista passam a se entender como instrumento privilegiado – pela sua força “visionária” – de autoconhecimento nacional.

Numa década a formação se completa, quando a pintura entra de vez no debate cultural brasileiro de fundo, sempre girando (em falso) em torno da passagem de mão dupla da Colônia à Nação, como já deve ter ficado dita em algum momento desta conversa.

Otília – Volto ao ponto inicial de minha resposta à última pergunta. É portanto essa pintura brasileira, cuja formação se completou, que me parece ser a porta de entrada (já usada pelo Paulo), sem a qual a linha evolutiva posterior (a que me referia antes) e suas ramificações se tornam incompreensíveis, ou se resumem a falsas manifestações sem antes nem depois. Ora, uma boa investigação da forma estruturada delas sempre acaba revelando o sedimento da experiência brasileira de que estamos falando. Ao mesmo tempo, essa pintura modernista é também plataforma de observação retrospectiva: quer dizer, o gosto dos modernos uma vez consolidado passa a comandar a revisão do passado formativo que não houve em nosso oitocentos. Tratamos dessa virada no artigo da *Folha de São Paulo* sobre Dona Gilda (“Ainda se trata de formação”, 27.7.97): o redescobrimento da pintura brasileira pré-moderna, justamente contemporâneo do reconhecimento da Família Paulista por Mário de Andrade no fim dos anos 30. Ora esta é a década em que principia o processo formativo da Arquitetura Brasileira Moderna – e se completa logo adiante com o conjunto da Pampulha, sistema ao

qual Brasília se encaixaria mais tarde na forma de síntese cívico-apoteótica das artes e da nacionalidade vindoura. Como já recapitulamos isso tudo, me limito a lembrar que não haveria entretanto formação sem o enxerto plantado diretamente pelo próprio Corbusier e sobretudo sob o alto patrocínio de um Estado autoritário e proto-desenvolvimentista: sem esta conjunção não haveria gênio da raça que realizasse o desejo dos brasileiros de ter uma arquitetura à altura dos novos tempos, continuaríamos acumulando amostras gratuitas de casas modernistas que poderiam estar em Higienópolis, Vila Mariana, Paris ou Viena.

Ricardo – *Que conclusões extrair disso tudo?*

Paulo – Retomo lá atrás o que vinha dizendo sobre o fim de linha de nossa formação interrompida. A orientação que se expressa no ponto de vista crítico da formação, ponto de vista herdado por todos aqueles que aprenderam a pensar refletindo sobre a diferença brasileira, começa pela constatação conclusiva – por isso eu aconselho a inverter o raciocínio, sem humor negro – de que a formação da nação afinal se completou e isso que está aí é a “modernidade – e não um conjunto de normas abstratas a serem alcançadas – o famoso “futuro” prometido ao país já chegou, e pode ser decifrado, por exemplo, na *Cidade de Deus*, o romance de Paulo Lins, um acontecimento literário, aliás. E o que é a modernidade, identificada pelo ângulo de sua consumação brasileira, senão aquilo que Machado entreviu ao comprovar que não havia futuro entre nós para o romance “realista” já que o “moderno” dava novo fôlego ao antigo regime e com ele entrava em simbiose; o mesmo para o ciclo nacional-desenvolvimentista de 30 ao

desfecho local do colapso mexicano da dívida em 82, passando pela contrarrevolução de 64 etc. Noutras palavras, a modernidade é exatamente essa coleção de ruínas recorrentes, recapituladas agora pela primeira vez pela ruptura de época que estamos até agora vivendo ou padecendo sem conceito. Por isso perderemos sempre se retomarmos – em lugar da crítica – o (mau) raciocínio estratégico acerca da “boa” inserção global na intenção de rivalizar com os vencedores, isto é, o Ocupante, como diria agora com toda razão Paulo Emilio Salles Gomes. Pois afinal o que fomos? Basta enumerar todas as “figuras” da nossa modernidade plena (não houve nenhum desvio, nenhum encalhe no “atraso”): começamos com uma economia primário-exportadora; depois país subdesenvolvido e mais adiante, em desenvolvimento; logo a seguir, com o “milagre” autoritário, um novo país industrializado, de cultura inflacionária, e logo depois expulso do circuito financeiro mundial; readmitido na condição de mercado emergente (veja que não somos nem nunca fomos um “país”, mas um mercado, e por isso absolutamente “moderno”) e, nesta condição, em rota para uma economia primário-importadora, ou dito tecnicamente, e estou quase citando, somos uma plataforma de expansão comercial, mais exatamente um circuito auxiliar de valorização patrimonial do capital financeiro mundial – quer dizer, futuros importadores de bananas e satélites, porém integralmente “modernos”.

Daí o título do livro que motivou toda essa conversa, curiosamente um livro inocente sobre assuntos controversos como história literária, origens da pintura não acadêmica no Brasil, e o destino da Arquitetura Moderna pelo prisma do seu pai fundador, Lucio Costa. *Sentido da Formação*, à esta altura da vida, é na verdade uma reminiscência, poderia perfeitamente ser arrematada por

um “antigamente” – sem com isso querer dizer, insisto, que só tenha feito “sentido” naqueles primórdios “formativos”. Já vimos que a organização da experiência intelectual num sistema coerente pela continuidade social e providências institucionais que desbloqueassem o par antitético Colônia/Nação, sempre andaram juntas, mas nem por isso o eterno retorno dessa antinomia sem resolução condena ao sucateamento histórico o empenho reflexivo de trazer a matéria brasileira para o centro da nossa vida mental, como vaticinam os modernizadores de turno. Noutras palavras, agora com nome e sobrenome: o que nos impede de disparatar e proclamar a inatualidade de Antonio Candido (venerado apenas, se tanto, como um patriarca longínquo) é a inquestionável atualidade de Roberto Schwarz, que deve estar se pondo o mesmíssimo problema do rumo a imprimir ao ponto de visto crítico da formação que herdamos todos.

Por outro lado, *Sentido da Formação* é uma citação, com sinal trocado é claro, de um título clássico, o primeiro capítulo de *Formação do Brasil Contemporâneo*, de Caio Prado Júnior, “Sentido da Colonização”, a saber o de fornecer *commodities* para o mercado mundial, e “nada mais que isso”, como dizia, completando que tal “sentido” da evolução brasileira ainda se afirmava por esse caráter inicial da colonização. Se o esquema se sustenta, tudo gira em torno daquela cláusula frustrada “ainda”. Digamos então que a modernidade vista da periferia não tem nada a ver com o definhamento do Estado nacional – aliás, no caso particular brasileiro, o Estado está sendo redesenhado com vistas ao seu fortalecimento enquanto agente exclusivo da “valorização do valor”, é essa a tautologia da riqueza abstrata capitalista, e nada mais –, é essa linha evolutiva regida por uma sintaxe da frustração per-

manente, nenhuma inserção internacional irá transpor o fosso colonial de sempre. Neste sentido, já “tomamos forma” faz tempo, o fim estava no começo, mas este processo ao contrário se desenrolava às costas dos nossos “formadores”. Como diz o derradeiro mestre dessa tradição (no caso do nosso modelo, a ideia não nacionalista e não tradicionalista de sistema cultural nacional), é fato que está em aberto a delimitação do âmbito prático a que a noção de nacional se refere mas nem por isso tal ponto de vista perdeu uma grama sequer de sua oportunidade crítica, a ser testada, é claro, neste momento em que a socialização pela forma-mercadoria alcançou sua irradiação máxima. Em recente entrevista, o Ocupante por procuração desta sub jurisdição econômica do Império, chegou à conclusão de que enfim a humanidade lograra definir sua condição de Sujeito. Como o referido personagem é um engendro da tradição crítica de que estamos falando, precisaremos contar de novo toda esta história.



Este livro foi composto
nas fontes Literata e Work Sans
em agosto de 2021.