



Revista Transdisciplinar

Uma oportunidade para o livre pensar

Vol. 20 - Ano 10 - Nº 20 – 2º semestre/2022 ISSN 2317-8612

<http://revistatransdisciplinar.com.br/> - www.artezen.org

2 – A DÉCADA DE 1950: OS “ANOS DOURADOS” BRASILEIROS

Luiz Afonso Simoens da Silva*

Introdução

Ruy Castro escreveu uma crônica bem humorada intitulada “O Brasil já Picou?” (Folha SP, 21.02.2015, p.2), em que fez uma tradução criativa para *to peak*. Em inglês, este verbo significa alcançar o topo, o ponto máximo de alguma coisa. A posição de uma música numa parada de sucessos, por exemplo. Apesar de não haver uma expressão com esta acepção em português, já que por aqui *picar* é assunto para o *aedes aegypti*, Castro atribuiu ao jornalista e escritor Ivan Lessa o seu uso ao afirmar que “Não sei quando, mas acho que o Brasil já picou [...] e, se *picou*, terá sido lá pelos anos 1950 ou 1960”.

É de se acreditar que Lessa se referiu a um ponto do tempo em que as civilizações alcançam o máximo de suas forças e influência na esfera produtiva, política, militar e cultural. Depois disso, a estagnação ou o declínio. Se assim o for, a Pérsia teria *picado* em algum momento a partir de 5.000 anos atrás; a China, a Índia e o Egito no intervalo entre 3.000 e 4.000 anos; a Grécia há 2.500; Roma 2000; França, Inglaterra, Alemanha em momentos distintos entre os séculos XVII/XIX; Rússia, Japão e Estados Unidos no

alvorecer do século XX. A China, sempre surpreendente, ainda teria chão pela frente.

Nascidos numa geração durante ou logo após a 2ª Guerra Mundial sempre acreditaram num futuro radioso para o Brasil. Apesar dos inúmeros entraves históricos que impediam seu trajeto “para cima e para o alto”, sempre havia o fato de tratar-se de um país de grandes dimensões, com acesso a vastos recursos naturais e que contava com um povo dinâmico, ainda que educacionalmente despreparado. Ao fim e ao cabo, a pátria-mãe tão gentil conseguiria alcançar e manter um espaço de relevância no concerto das nações civilizadas. Por isso, aqueles que pensaram as questões do desenvolvimento econômico e social e de seus limites, nem se perguntaram se já teria ocorrido o *pico*.

Certamente não foi durante o período ditatorial (1964/1985), apesar do forte crescimento econômico. Aquela foi uma época de Modernização Conservadora, assim entendida a prevalência de visão estratégica militar, que objetivava a segurança nacional. Por isso, ela buscava aprofundar a inserção industrial do Brasil e achava possível alcançar o estado de país desenvolvido às custas de manter o povo brasileiro em um patamar de infância política. Impossível perpetuar tal estratégia. Não foi, também, no período subsequente, a Nova República (1985/2016), quando avanços se deram nas liberdades individuais e no alcance dos programas sociais, mas onde o crescimento econômico foi píffio. Esse desempenho econômico impôs limites estreitos à continuidade de um ciclo virtuoso

* **Luiz Afonso Simoens da Silva** – Economista graduado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1970. Mestre em Finanças pela Fundação Getúlio Vargas de São Paulo, doutor em economia pela Unicamp. Aposentado, trabalhou vinte anos no Banco Central, no Departamento Econômico e na área internacional, especialmente em assuntos financeiros. Foi professor de Economia Brasileira e Teoria do Valor na FGV-SP. Autor do livro *Moeda e Crise Econômica Global*, editora Unesp, 2014. Contato: simoens@uol.com.br.

de melhoria das desigualdades ancestrais de renda e riqueza, ao passo que um impedimento presidencial apontava para o esgotamento do ciclo político e econômico.

Olhando mais para trás, os Anos Dourados podem ter acontecido na década de 1950, que foi forjada por dois presidentes: Getúlio Vargas (1950-1954) e Juscelino Kubitschek (1956-1961). Na esteira do otimismo que dominava o ambiente global, ao final do período bélico, eles deram forte impulso à economia nacional. O Brasil foi um caso paradigmático. Avanços na indústria nacional e na mudança do eixo político para o centro geográfico do País deram o tom daquele decênio. O crescimento econômico foi forte e prevaleceram os direitos políticos de sua gente, apesar do traumático episódio do suicídio de Getúlio em 1954. Mas, não foi só isso: a cultura deu saltos espetaculares. A arquitetura e o urbanismo de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa; o neoconcretismo de Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica; e a música de Tom Jobim e João Gilberto tiveram impacto relevante no panorama cultural do mundo. A literatura e o teatro não tiveram a mesma projeção internacional, mas não fizeram feio. Por tudo isso, parece que o “espírito do tempo” era positivo e que era bom ser brasileiro.

O objetivo deste trabalho é dar um voo de pássaro naqueles anos. Para tanto, cabe recolher elementos econômicos e culturais na busca do *homem brasileiro* da época. O que fez o gigante levantar-se de seu eterno repouso e partir no encalço de novas ideias, que não foram pequenas? Enfim, o que foi a Modernidade brasileira da época?

1. Economia

Ao final da Segunda Guerra Mundial, em 1944, quarenta e quatro países se reuniram na pequena cidade de *Bretton Woods*, próxima a Washington, para discutir a nova ordem econômico-financeira internacional. A discussão envolveu os objetivos, os pilares básicos e a criação dos instrumentos necessários para sustentar a nova estrutura.

Os objetivos foram a retomada do comércio internacional, abalado pela Primeira Guerra Mundial e pela crise de 1929, e o fortalecimento dos Estados Nacionais. Os pilares básicos foram a determinação de taxas de câmbio administradas, taxas de

juros fixas e controle dos fluxos financeiros internacionais de curto prazo. Os instrumentos foram a criação do Fundo Monetário Internacional (FMI), voltado à correção dos desequilíbrios dos balanços de pagamentos dos países-membros, e do Banco Mundial (BIRD), que se destinava à reconstrução da Europa e do Japão (Silva, 2014, p.48/50).

Apesar de o capitalismo ser um sistema inerentemente instável, os pilares para câmbio, juros e movimentos de capitais apontaram para uma retomada menos sujeita a fluxos especulativos. Os Estados Unidos eram o produtor industrial dominante, detinham cerca de três quartos das reservas de ouro e eram o único país com capacidade de mobilizar recursos para a reconstrução europeia e japonesa. O que o país queria era acabar com a velha ordem colonial e abrir os portos a seus produtos. E assim começou um período de cerca de trinta anos de prosperidade e relativa estabilidade nas relações internacionais. O país cresceu sob a liderança da indústria e da tecnologia e a renda de sua população se desconcentrou. O mesmo ocorreu na Europa, que não demorou a se reconstruir. Até o mundo emergente aproveitou algo desse banquete! Informalmente, esse espaço de tempo entre 1944/1973 é referido como Anos Dourados.

O final da guerra, lembra Bresser Pereira (1987, p. 36), deixou o Brasil com grandes créditos em moedas estrangeiras. A queda do ditador Vargas, que apoiava a industrialização nacional, trouxe ao governo Dutra uma vertente liberal, que, ao flexibilizar o câmbio, promoveu maciça importação de bens de consumo. Houve grande desperdício de divisas, é verdade, mas a indústria nacional também começou a se reequipar, uma vez que seu ritmo de crescimento havia caído durante a guerra.

Com a volta de Getúlio, agora como presidente democrático, o Brasil foi um dos países que melhor aproveitaram a nova ordem. Na primeira metade da década de 1950, havia uma política claramente determinada para a consolidação da indústria e para o salto para o alto que ela deu na segunda metade da década. A taxa anual real média de crescimento do Produto Interno Bruto (PIB), entre 1951/5 foi próxima de 6% e a da produção industrial de 8% (Bresser

Pereira, 1987, p.39). Contribuíram para tanto, a melhoria das relações de troca, como no preço do café, e as mudanças na política cambial.

Na segunda metade da década, entre 1956/61, o PIB real cresceu a uma taxa média de 6% ao ano e a produção industrial a 11% ao ano (Bresser Pereira, 1987, p.39). As transformações foram decisivas por conta do Plano de Metas do governo Kubitschek. No curto espaço dos cinco anos do mandato, o governo implantou a indústria automobilística, a de construção naval, a de material elétrico pesado e a de máquinas e equipamentos, do que resultou a expressiva ampliação do setor de bens de capital. Paralelamente, expandiu-se também a siderurgia, os metais não-ferrosos, a química pesada, o petróleo e o papel e celulose. Não satisfeito, coube ao governo dar grandes incentivos à empresa nacional, vista como a perna frágil do “tripé” formado em parceria com as empresas estatais e com as de capital estrangeiro (Serra, 1982, p.75).

Visto como um todo, o período de pouco mais de dez anos que se seguiu à Segunda Guerra Mundial foi bastante dinâmico, seja em termos de crescimento do PIB, seja na produção industrial e nos investimentos. Reflexos desse desempenho se mostraram nas taxas de inflação e nas contas externas. Os dados de Bresser Pereira e Serra (1982, p.58) mostraram que a indústria se consolidou como polo dinâmico da economia, a partir dos investimentos públicos puxados pelo governo. Não é de admirar que a inflação tenha se acelerado e as contas externas começassem a apontar para modificações significativas: crescimento nas importações e queda nas exportações, confirmando o “fechamento” crescente da economia, típico dos processos de “substituição de importações”.

Em resumo, após o desenvolvimento da indústria de bens de consumo, aprofundado nos anos trinta, por conta da crise de 1929, o processo de industrialização pesada se fez nos anos 1950, com o Plano de Metas. Em geral, o diagnóstico econômico da época é positivo, em termos da construção de uma estrutura industrial moderna, a que teria faltado um financiamento adequado. De fato, houve aumento de tributação, mas, também, forte aumento dos déficits públicos, que

ajudaram a explicar a aceleração inflacionária. Há quem pense, porém, que o Plano de Metas estava bem financiado, mas não a “aventura” da mudança da capital. Mas isso é outra história...

2. Urbanismo e Arquitetura

No período anterior a Brasília, nos anos 1940/1950, Oscar Niemeyer participou de projetos que já chamavam atenção para seu nome, seja isolado seja em conjunto com outros arquitetos de renome. No Rio de Janeiro, ao lado de Lúcio Costa e Le Corbusier, foi um dos responsáveis pelo projeto de 1936 do Ministério de Educação e Saúde, atual Palácio Gustavo Capanema, em que já se destacavam os espaços abertos permitidos pelos pilotis. Em Minas Gerais, a convite do então Prefeito Juscelino Kubitschek, ele projetou um conjunto de edifícios no bairro da Pampulha, onde se destacavam as linhas curvas da Igreja de São Francisco. As intervenções são da década de 1940. Em Nova Iorque, um grupo de arquitetos de vários países, liderados por Wallace Harrison, participou do projeto da sede da Nações Unidas. O projeto final foi baseado na proposta de Oscar Niemeyer e Le Corbusier. A construção se deu entre 1948/1952.





Em São Paulo, por ocasião das comemorações do quarto centenário da cidade, Niemeyer fez o projeto de um conjunto de edifícios ligados por uma marquise para o Parque do Ibirapuera. O projeto foi encomendado em 1951 pelo Governador Lucas Nogueira Garcez e só ficou pronto sete meses após a data de aniversário, em 1954. Como exemplos, o interior do prédio da bienal e os pilotis em V do MAC-USP.



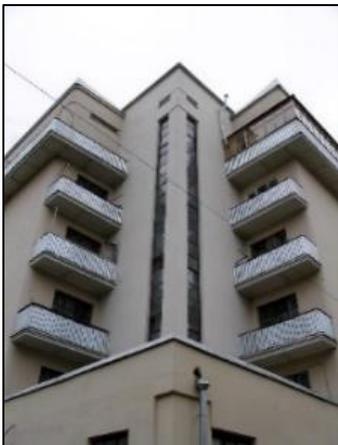
Com tal currículo, entende-se o convite do Presidente Juscelino Kubitschek, em 1956, para a construção de Brasília. O arquiteto Niemeyer se juntou a Lúcio Costa, que fez o plano urbanístico da capital, e ao engenheiro estrutural Joaquim Cardoso. Para além dos belos prédios, como o Palácio do Planalto, destacam-se as linhas simples e funcionais dos prédios das superquadras.

Agora, pensar Lúcio Costa e Oscar Niemeyer na Modernidade da arquitetura brasileira implica dar uma passada de olhos sobre as várias influências que eles extraíram dos movimentos culturais da primeira metade do século XX. Parece evidente que elas foram o resultado dos estudos feitos com base no que ocorria na Europa, num período tumultuado pela Grande Guerra de 1914-18, pela Gripe Espanhola de 1918-20 e pela Depressão de 1929, com todas as suas consequências.

Argan (2004, p. 263/4) menciona que o final da 1ª. Guerra Mundial trouxe desafios ao urbanismo e à arquitetura. Nos primeiros anos do século XX, a construção civil teria obedecido mais à especulação imobiliária que a qualquer outro tipo de demanda. No imediato pós-guerra, sentindo-se politicamente mais forte, o operariado começou a exigir melhores condições de vida. O caráter fortemente reformador ou mesmo

revolucionário de algumas elites de pensadores sugeriu uma nova forma de pensar o espaço público. Tornou-se necessário priorizar o planejamento urbano sobre o projeto de arquitetura. Em seguida, para resolver a moradia de trabalhadores era necessário buscar um máximo de economia na utilização do solo e na construção, o que implicava ênfase na tecnologia industrial, na padronização e no desenho industrial. Enfim, contrariamente à especulação imobiliária, prevaleceu a concepção de que a arquitetura e a produção industrial qualificada eram fatores condicionantes do progresso social.

Na União Soviética, até por volta dos anos 1930, a questão da urbanização não apresentou avanços expressivos. Prevalencia uma visão de “desurbanização” que pretendia aproximar a cidade do campo por meio do espalhamento das habitações pelo território. Na arquitetura, porém, houve mérito do Construtivismo. Foram deixados de lado os belos projetos utópicos que nunca foram realizados por falta de dinheiro. O ímpeto construtivo se voltou à própria história de sua tardia revolução industrial, que impunha grandes obras de engenharia num país de dimensões colossais. Nesse campo, seu foco numa arquitetura despojada, limpa e favorecedora da vida em coletividade colocaram-na na vanguarda do movimento mundial por uma Arquitetura Moderna. Seguem exemplos do desenho simples e funcional, como apartamentos dos anos 1920, o *Jornal Izvestiya*, de G. Barkyn (1925) e o *Edifício MPS*, de I. Formin (década de 1930), todos em Moscou.



Outra fonte de inspiração para o urbanismo e arquitetura brasileiros vem do suíço-francês Le Corbusier (1887-1965), que já apresentava projetos de arquitetura em 1914 e que se mostraram importantes precursores da arquitetura moderna. À época, Le Corbusier já estava definindo seus próprios princípios, que envolviam: construção sobre colunas, telhado chapado e fachada livre. Sua casa era construída sobre pilotis, para permitir circulação por baixo dela, sem que o movimento da cidade fosse interrompido por construções pesadas, nem canalizado para ruas sufocantes. Quanto à forma artística, não podia haver oposição entre edifício e natureza. “A natureza não se deterá à soleira, entrará na casa”. O espaço é contínuo, edifício e natureza se interpenetram; daí os pilotis (Argan p.265/8).



Projeto de cidade (1922)

Pavilhão suíço Universidade de Paris (1930)



Habitação em Marselha (1947-1952)

Ainda outra influência ocorreu na Alemanha sob a liderança de Walter Gropius (1883-1969), que fundou a *Bauhaus*, na República de Weimar, em 1919. Uma sociedade democrática não deveria ter classes, apenas funções, que eram igualmente necessárias. Essa sociedade era constituída de comunicações e essas comunicações eram seu objeto de estudo: o traçado da cidade, as formas dos edifícios, dos veículos, dos móveis, dos objetos, das roupas, da publicidade, todos os tipos de artes gráficas, os espetáculos de teatro, cinema e esportes. Tão logo chegou ao poder, o nazismo suprimiu-a, em 1933.

*Bauhaus* Dessau, 1926

Nascido em 1907, Oscar Niemeyer, desenvolveu sua visão de arquitetura no seio da Modernidade, especialmente europeia e soviética. Dali, ele retirou seu gosto pelo despojamento e limpeza das formas e pelo uso intenso do concreto armado e do vidro. Lúcio Costa agregou os amplos espaços, que

estimularam a interação dentro-fora, isto é, a continuidade da residência com a natureza. Ao modo de Le Corbusier, Niemeyer trabalhou o prédio sobre pilotis, que permite o trânsito de pedestres e desafoga o horizonte das cidades ao evitar construções pesadas e ruas estreitas e sufocantes. Tudo isso estava presente em sua obra, assim como as residências vazadas, que permitem o aproveitamento do máximo de claridade. Enfim, a exemplo de seus influenciadores, o urbanismo e a arquitetura favoreciam a vida em coletividade. Niemeyer não foi, porém, um mero seguidor dos grandes arquitetos que ergueram os marcos da Modernidade. Ele os levou avante num conjunto grandioso de obras que se espalharam pelo Brasil e pelo mundo na sua longa e frutífera vida de cento e quatro anos.

3. Artes Plásticas

Os caminhos da arte concretista no Brasil remontam aos Anos 1950. A 1ª Bienal de São Paulo (1951) teve grande efeito sobre o Concretismo no Brasil, particularmente devido ao trabalho “Unidade Tripartite”, de 1947/8, do escultor concretista suíço Max Bill (1908/94), da *Bauhaus*, vencedor do prêmio de escultura da Mostra. Bill valorizou a demarcação do espaço, cujo trabalho lembra a “fita de Moebius”, cujas formas entrelaçadas permitem a passagem “fora ao dentro” e “dentro ao fora”.

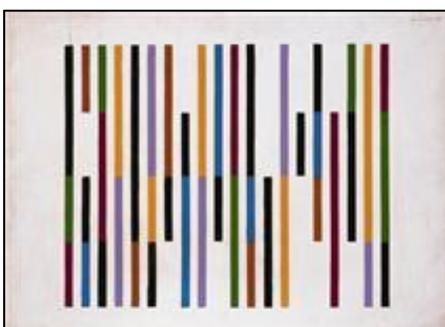
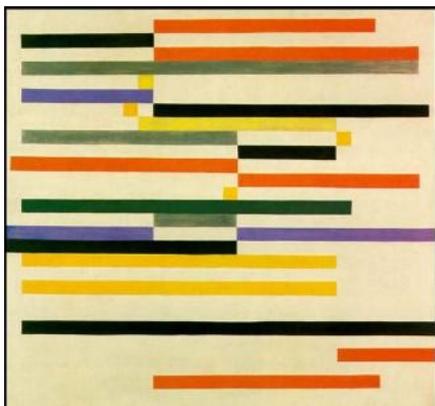


Para se entender o movimento concretista, importa absorver o contexto dos debates da época, onde vicejavam propostas conflituosas, como “abstracionismo vs figurativismo” e “arte geométrica vs abstracionismo”. A primeira questão remonta aos anos 1940, quando dominava o figurativismo de Portinari, Segall, Di Cavalcanti e Pancetti. A busca era por uma identidade nacional, voltada para o projeto de

brasilidade, e se mantinha presa ao esquema tradicional de representação (Brito, p.12/3). A segunda questão, mais importante para o momento, se deu já nos anos 1950 e contrapunha Abstracionismo Geométrico a Abstracionismo Informal ou Lírico.

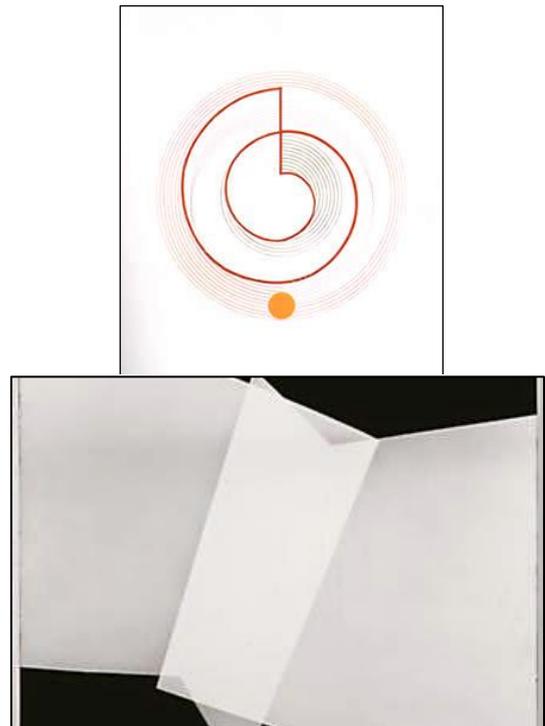
Em 1952, em São Paulo, surgiu o Grupo Ruptura composto, dentre outros, por Waldemar Cordeiro, Luiz Sacilotto, Geraldo de Barros, Lothar Charoux e Anatol Wladislaw. Sua característica básica era a prática de uma arte geométrica rigorosa.

Waldemar Cordeiro (1925/73), “Movimento” (1951), têmpera sobre tela, MAC/USP – há algo da idéia do futurismo e um colorismo não típico, uma vez que os concretistas costumavam reduzir-se ao preto/branco/cinza. Busca de uma arte nova, objetiva e racional; e Luiz Sacilotto, “Vibrações Verticais” (1957) – O que ele queria era explorar “como o olho operava”. Adepto da arte cinética, que usa efeitos visuais por meio de movimentos físicos, ilusão de óptica ou truques de posicionamento de peças.

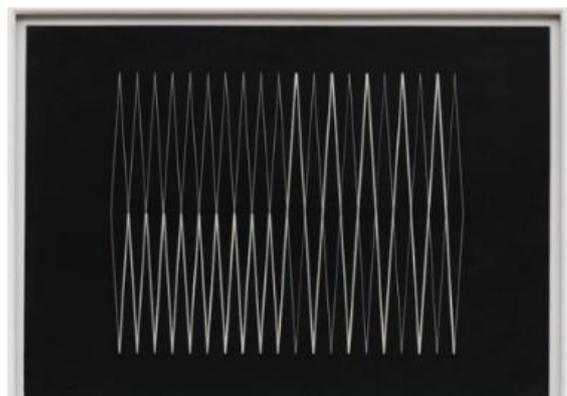


Geraldo de Barros (1923/98), “Função Diagonal” (1952), laca industrial sobre madeira; busca de comunicação de massa por meio de cartazes, fotos e *design*. Arte vocacionada para a reprodução, isto é,

voltada ao mercado. Abaixo, “Fotoformas” (1950), gelatina e prata sobre papel colado.



Lothar Charoux (1912/87), “Composição Branca sobre Fundo Preto” é uma estrutura que se repete monotonamente, sem variações, que remete à op art (“arte óptica”, que explora a falibilidade do olho e uso de ilusões de óptica). Anatol Wladyslaw (1913/2004), “Composição Ortogonal nº 2” (1952) remete diretamente a Mondrian e à sua função de “mudar o homem pela arte”.





Em 1954, no Rio de Janeiro, surgiu o Grupo Frente, adepto de um abstracionismo mais lírico, com Lygia Clark, Aloísio Carvão, Ivan Serpa e Lygia Pape. Hélio Oiticica se integraria depois.

Lygia Clark (1920/1988) se dizia movida pela “paixão da coerência”, o que não deixa de ser uma contradição. Suas primeiras obras começaram no limiar da abstração geométrica e terminaram numa prática terapêutica. Entre 1954/60, viveu uma fase construtivista, trabalho que envolvia a “morte do plano”.



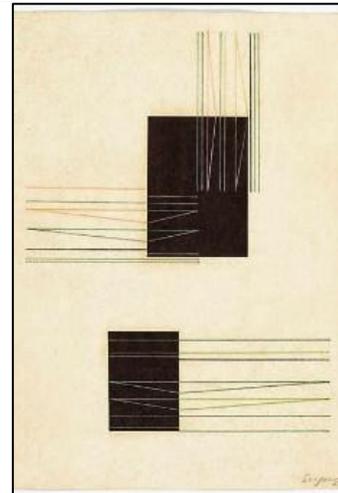
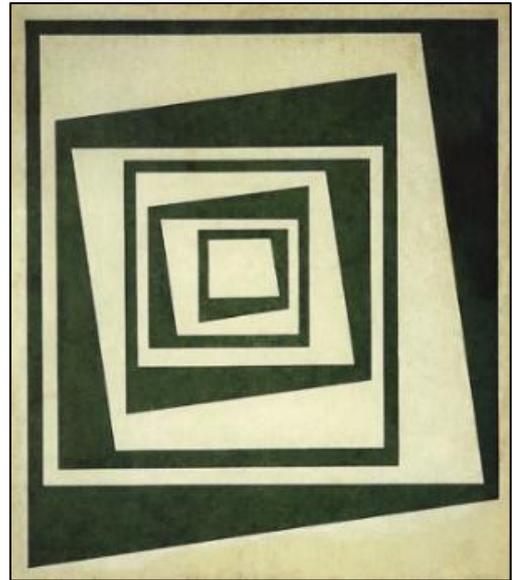
Superfície Modulada -1958



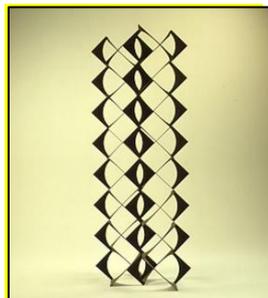
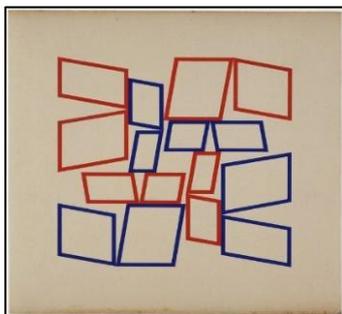
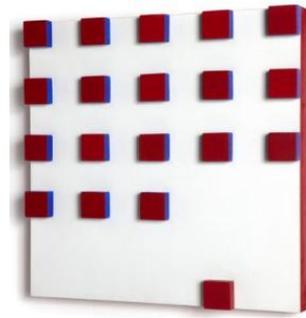
Bicho em Si – 1962

Aloísio Carvão (1920/2001), **CLAROVERDE**.
e Ivan Serpa (1923/73), *Obra sem título*, 1953

– Interesse pela composição e ritmo das formas; guache, nanquim e papel colado sobre papel.



Lygia Pape (1927/2004), *Relevo*, 1955. Explorou a fundo a abstração europeia sem qualquer cerimônia ou complexo de inferioridade; ao centro, Hélio Oiticica (1937/1980) com *Metaesquemas*, 1957/8. Buscou a passagem do entendimento de arte contemplativa para a de arte que tem uma dimensão ética, social e política; e abaixo, Franz Weismann (1911/2005) – *Tridimensional* (1957). *A Torre*.



Em 1957, os dois grupos se fundiram e fizeram a primeira exposição nacional de arte concreta. Na sequência, houve uma cisão entre Rio de Janeiro e São Paulo, com estes permanecendo fiéis ao Concretismo e aqueles partindo para o Neoconcretismo. Essa cisão representou um ponto de inflexão. Como em todo movimento de vanguarda, os neoconcretistas fizeram um manifesto, redigido por Ferreira Gullar (1930/2016), e exposições com artistas como Franz Weismann, Lygia Clark e Lygia Pappe.

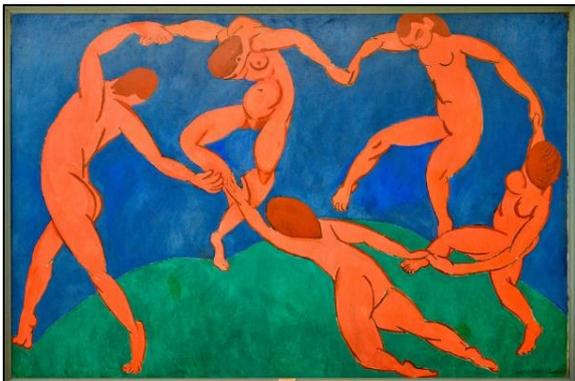
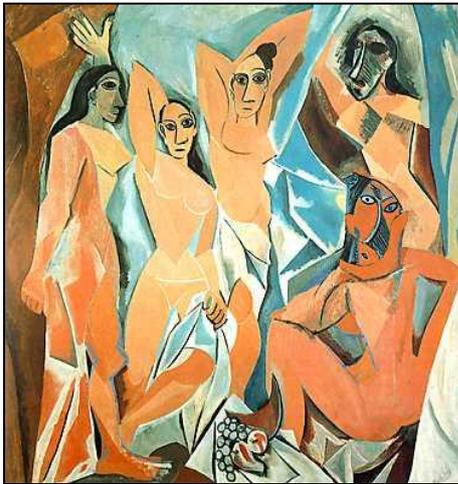
A discussão entre o Grupo Ruptura e o Grupo Frente não envolvia nenhuma cisão entre artes Geométrica e Figurativa. A cisão se dava no plano do abstracionismo: o que dividia “paulistas” e “cariocas” eram os matizes da Arte Geométrica, de modo que eles reagiam diferentemente ao Abstracionismo. Dito de outra forma, aqueles estavam cativados pelo modo de produção industrial e procuravam desenvolver sua criatividade, no que seria uma vertente construtiva, com relação aos avanços tecnológicos. Estes sequer admitiam a possibilidade de reduzir a arte ao sistema

cultural vigente, no que seria uma vertente lírica que enfatizava o caráter destrutivo do capitalismo.

Uma das características dos Concretistas eram as variações sobre um mesmo tema, como as de Geraldo de Barros e de Sacilloto, que apontavam para uma arte produtiva. Essa característica foi destacada por Ferreira Gullar ao acusar os “paulistas” de obedecerem a uma ideologia industrialista, que levaria ao mecanicismo. Ao romper com isso, os Neoconcretistas propuseram a estetização e a poetização da vida. Essa discussão ficou próxima daquela que contrapôs o Construtivismo ao Suprematismo russos.

Nesta altura, fica evidente que as influências europeias acerca de figurativismo, arte abstrata e arte geométrica merecem ser revisitadas. Quanto ao **Construtivismo**, Chipp (1999, p.315) disse: “A afirmação mais radical do ideal do absoluto na arte veio... de Moscou [...] Em contraste com o atraso quase desesperado do país como um todo, nas questões culturais Moscou tinha um pequeno grupo de intelectuais e artistas de acentuada vanguarda que tiveram vislumbres embriagadores do novo mundo ideal prometido pelos bolcheviques. Os artistas russos já haviam absorvido, de maneira rápida e fervorosa, os novos movimentos da Europa ocidental. Picasso e Matisse eram mais bem conhecidos nos círculos avançados de Moscou do que em Paris. Só dois colecionadores, Tshoukine e Morisov, haviam trazido de Paris, antes de 1914, mais de cem quadros dos dois artistas”.

Pablo Picasso (1881/1973), *Les Demoiselles D'Avignon* (1907), que deu início ao Cubismo: sem perspectiva e figuras rústicas, como que talhadas na madeira; referência direta às máscaras africanas; Henri Matisse (1869/1954), *A Dança*, 1906, abaixo.



No Cubismo e em Matisse permanece o figurativismo, mas já não se faz a distinção entre imagem e fundo. Em Picasso, há a sobreposição e justaposição de múltiplas visões do objeto, a partir de determinados ângulos, para mostrá-los como são, não como se mostram, no espaço e no tempo. Há, nessa abordagem, um caráter realista, que exclui qualquer efeito ilusório de profundidade. É realista, mas não natural: não imita o verdadeiro, mas cria uma nova verdade. Chipp (1999, p. 313) insere essa discussão no âmbito de uma arte abstrata e não-objetiva. A destruição cubista dos modos convencionais de representação teria trazido a idéia de que a pintura deveria ser uma entidade absoluta, sem relação com os objetos do mundo visível, compondo-se de formas abstratas que tinham origem na mente humana. Os Construtivistas estavam atentos a isso...

Logo, porém, seu engajamento político os levou a considerações mais próximas às necessidades da vida cotidiana, onde tudo estava por fazer. Rapidamente, adotaram uma racionalidade fria. Optaram por uma arte utilitária, concreta, onde prevaleceu uma percepção a-histórica da realidade e a

obediência aos conceitos de economia e necessidade. Na forma, avançaram pelo *design* industrial e pelos métodos racionais da *Bauhaus*, atribuindo à pintura o status de arte menor. Alexandr Rodchenko (1891/1956), um dos fundadores do movimento, era pintor e fotógrafo. Suas obras iniciais mostraram tendência ao abstracionismo geométrico; depois, foi um dos pioneiros do design gráfico.

Alexandr Rodchenko: Composition (1919); abaixo, fotomontagem e colagem; pioneiro no design gráfico, junto com Maiakovski. “A arte como função social deve cumprir papel prático na vida das pessoas”.

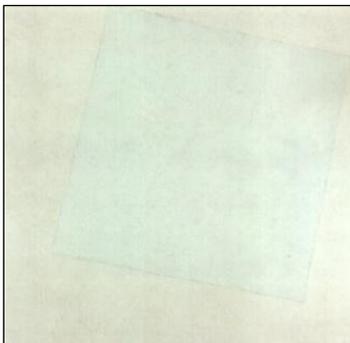


O Suprematismo tomou rumo distinto, o que implicou discórdias políticas intensas. Seu manifesto foi assinado em 1915 pelo poeta Vladimir Maiakovski (1893/1930) e pelo artista Kasimir Malievitich (1878/1935). Para Maiakovski, “A arte não é um espelho para refletir o mundo, mas um martelo para forjá-lo”. Malievitich, apesar de nunca ter saído da Rússia, assimilou o cubismo quando ele ainda era recente e desenvolveu o ideal dessa pintura abstrata. Ele entendia o Suprematismo como sendo a superação do sentimento puro nas artes plásticas. Os fenômenos visuais do mundo objetivo não teriam, em si, qualquer significado; o essencial seria o sentimento como tal, completamente independente do meio em que foi evocado. “O sentimento é o elemento determinante... e desta forma a arte chega à representação não-objetiva, ao Suprematismo”. A objetividade, que busca representar

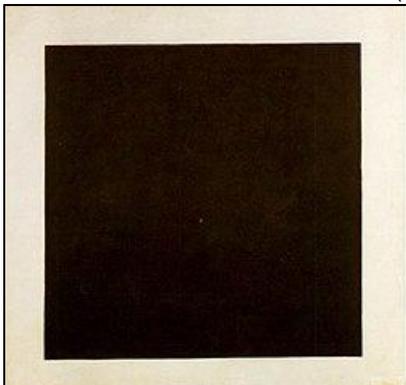
o aspecto familiar dos objetos, não teria, portanto, qualquer significado. O “Quadrado branco sobre fundo branco” e “O quadrado preto sobre fundo branco” foram as primeira formas de expressão do sentimento não-objetivo: o quadrado sendo o sentimento e o fundo branco o ‘Nada’ exterior a esse sentimento...” (Chipp, 1999, p.345 e 347).



Composição (1916)



Quadrado Branco sobre Fundo Branco (1917)



Quadrado Negro sobre Fundo Branco (1918)

Apontado como criador do Abstracionismo, Vassili Kandinsky (1866/1944) era pintor expressionista na Alemanha antes da Revolução de 1917, quando voltou para a

Rússia, sua pátria natal. O Suprematismo aproveitou a abertura artística que Trotski lhes concedeu, mas começou a ser perseguido por Lênin, que sempre foi hostil à arte moderna. Em 1922, quase todos os líderes dos novos movimentos já haviam deixado a Rússia, por falta de meios de subsistência. Kandinsky e Malievitich foram para a Bauhaus, em Berlim. Kandinsky, depois, foi para a França. Maiakovski ficou na Rússia, onde supostamente se suicidou em 1930: “Não é difícil morrer nesta vida. Viver é muito mais difícil”.



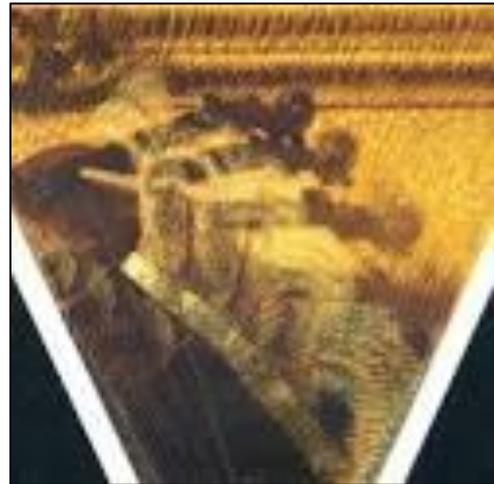
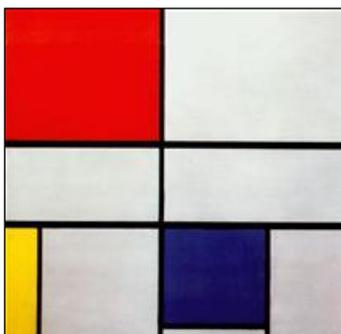
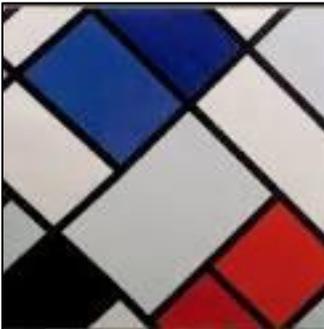
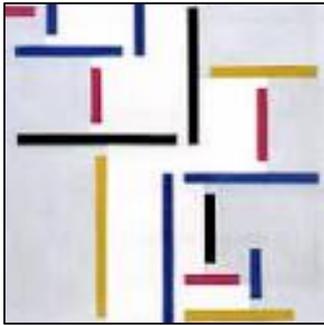
Kandinsky, Composição VIII (1922)



Kandinsky, On White II (1923)

Paralelamente a esses movimentos artísticos e políticos na Rússia, fatos também aconteciam no denominado neoplasticismo holandês ou *De Stijl*. Este movimento foi formado por Theo van Doesburg (1883-1931) que, na sua revolta moral contra a violência irracional da guerra, buscou uma atividade artística que abolisse toda a História, por impura. Daí ter eliminado todas as técnicas tradicionais e a distinção entre as artes. “Se o princípio da forma (e, evidentemente, da pura forma geométrica) é congênito ao ser humano, a técnica deve se reduzir ao mínimo necessário para manifestá-la”. Ênfase foi colocada na pintura. No Grupo Ruptura, van Doesburg e Mondrian muito influenciaram Anatol Wladislaw, tido como o “menos austero” dos concretistas. Com razão.

Futurismo é a busca incessante pelo Novo, pelo movimento da grande cidade.



Balla, *A Mão do Violinista* (1912)



Boccioni, *Formas Únicas de Continuidade do Espaço* (1913)

Acima e no centro, van Doesburg, “Rhythm of a Russian Dance” (1918) e “Contra-Composition” (1925); abaixo, Piet Mondrian (1872/1944) com “Composicion C, N° III” (1935).

Quanto ao **Futurismo**, Chipp (1999, p.343) reproduz o pensamento de Filippo Tommaso Marinetti (1876/1944), autor do Manifesto dessa escola: “O Futurismo não é a arte da província, mas a arte do trabalho industrializado”. Nela foi intensificada a busca de uma unidade espaço-temporal. A expressão do tempo na pintura ficou explicitada nas obras de Giacomo Balla (1871/1958), um de seus expoentes, e de Umberto Boccioni (1880/1916). Em “Ritmo de um Violinista” (1912), Balla buscou apreender o deslocamento da mão do músico em face de seu violino. Boccioni avançou para a tridimensionalidade da escultura. A obra é uma síntese formal da dinâmica de um corpo em movimento; é um passo em direção à abstração. Em resumo, o que marca o

A essa altura já se pode dizer que a pintura foi muito mais importante para o Suprematismo que para o Construtivismo. Enquanto este assumiu uma arte utilitária, concreta, aquele captou o enfoque científico de escolas europeias, mas enveredou por uma arte mais espiritualizada. Do século XIX, entendeu o Impressionismo, que levava à desmaterialização da forma, e Cézanne, que assimilou a mensagem geométrica e a pintura chapada, sem perspectiva. Do século XX, do Cubismo captou o caráter realista, mas não natural do objeto, e do Futurismo, a questão do movimento. Em síntese, radicalizou essas influências e chegou a uma arte abstrata, que enfatizava a supremacia do sentimento puro. Mesmo no Suprematismo, porém, a crise pictórica já se anunciava. “O Quadrado Branco sobre Fundo Branco”, de Malévitch (1917), ainda matizava as tonalidades de branco, mas já punha em crise a relação figura/fundo. Ele

foi, por isso, um quadro limite, que apontava para a “morte da pintura”. Aí, porém, já é outra história, com a Modernidade sendo contestada porque “a arte é uma promessa de felicidade... que não se cumpriu”.

Tudo isso rebateu na Arte Concreta brasileira. Os concretistas se mantiveram comprometidos com uma arte estritamente geométrica, não-figurativa, que era a que mais os aproximava do mundo da indústria. Os neoconcretistas usaram, também, de uma linguagem geométrica, mas a transcenderam na busca de uma arte lírica, não engajada nos cânones do desenvolvimento tecnológico.

4. Teatro

O teatro talvez seja a forma de representação humana mais subversiva da ordem constituída. Seu nascimento na Grécia Antiga parece ter começado com as tragédias em 534 a.C., passando aos dramas satíricos em 500 a.C. e às comédias em 486 a.C. (Molino, 2014). E, desde então, ele faz pensar ou alegrar os povos e espicaçar os poderosos.

A tragédia tratava do terror e da piedade, assim como do Belo, da ordem e do “alto”. Ela buscava a catarse, a purificação das emoções. A comédia tratava do prazer e do riso, assim como do feio, da desordem e do “baixo”. O poeta e filósofo pitagórico Epímarco começou com o gênero na Sicília em 486 a.C., ao introduzir enredo (*mithos*) nas primeiras comédias, antes que elas aparecessem em Atenas. Ele fez várias paródias, inclusive sobre Hércules (o glutão “Hércules à mesa”) e outros tipos sociais como a prostituta, o político corrupto e o parasita. O objetivo da comédia não era o de fazer rir, embora o fizesse, mas de fazer denúncia social, crítica de costumes (Molino, idem).

O recorte aqui assumido impõe que se dê um salto de milênios no tempo e que se ignore todo impacto do teatro nas mais variadas civilizações. Para preservar uma certa continuidade metodológica, se retoma as seções 2 e 3 deste trabalho, que mostraram que o Construtivismo soviético foi um movimento ideológico que submeteu a arte à política. Seu racionalismo nos anos iniciais da revolução de 1917 abrangeu avanços expressivos na arquitetura, nas artes

plásticas e no teatro. Também na *Bauhaus* se considerava a arquitetura e o teatro como centros em que o público não deveria ser mero espectador.

Até 1917, havia na Rússia o teatro acadêmico (*Malyi*, pequeno) que era naturalista, realista, e o teatro de Arte de Moscou (TAM), que trabalhava com o método de Stanislávski, que era focado no ator e num grande mergulho psicológico. Com o advento da revolução, surgiram os teatros novos, de vanguarda, que diziam estar Stanislávski superado. As tarefas dos teatros revolucionários envolviam, portanto: em primeiro lugar, criar novo repertório revolucionário, onde pouca coisa do passado fosse preservada; segundo, buscar uma “mudança de psicologia” do ator, em favor de sua maior autonomia; e, terceiro, criar peças grandiosas, alegres e leves que facilitassem a participação popular (Dunaeva, 2005). A simples descrição dessas tarefas mostra o quanto os teatros revolucionários se autolimitaram: nenhum espaço a um enfoque psicológico, nenhuma direção fortemente centralizada e nenhuma abordagem profunda.

Vsevolod Meyerhold (1874/1940) foi grande ator e diretor de teatro na primeira metade do século XX. Ele foi nomeado diretor dos teatros revolucionários e liderou a construção de um teatro construtivista, que dominou o período de 1921 a 1925. Ao longo de sua vida, ele se contrapôs às demais abordagens teatrais, particularmente ao TAM. Nada que não pudesse levar a uma convivência pacífica fosse outro o momento histórico. Basicamente, o TAM era focado no ator e numa direção autoritária; o teatro revolucionário buscava uma relação mais compartilhada entre ator-diretor-público. Mesmo assim, Meyerhold foi executado pela ditadura estalinista em 1941.

O Brasil captou uma parcela considerável dessa efervescência intelectual. Um dos responsáveis pelo rápido desenvolvimento do teatro brasileiro foi Zbigniew Marian Ziembinski (Polônia 1908/Rio de Janeiro 1978). Fugido do nazismo em sua terra natal, em 1941, trouxe na bagagem vários anos de atuação em Cracóvia e Varsóvia, onde trabalhou como diretor e ator nos *Teatr Polski* e *Teatr Maly* (teatro pequeno). A semelhança de nomes com o teatro acadêmico russo

(*Malyi*) não parece mera coincidência. No Brasil dos Anos 1940, ele introduziu encenações inovadoras em textos de Nelson Rodrigues e a realizar processos exaustivos de ensaio de peças num país que, até então, ensaiava numa semana para estreiar na outra (Wikipedia, 08.04.21). É óbvio que Ziembinski não foi a única influência externa do teatro brasileiro, mas não se deve duvidar do forte papel exercido pelo teatro acadêmico do Leste europeu.

Daí a relevância de artigo publicado na Folha de São Paulo (07.04.2021, p. A10), que resgata crônica de Paulo Francis de 14.06.1989. Francis afirma “que, nos Anos 1950/1960, tínhamos um teatro de repertório regular, que não faria feio em parte alguma do mundo”. Ele menciona o Teatro Brasileiro de Comédia, onde Ziembinski trabalhou em 1950, o Maria Della Costa, a Companhia Tônia-Celi-Autran, o Cacilda Becker (onde a estrela também contou com Ziembinski), o teatro dos Sete (Fernanda Montenegro, Ítalo Rossi, Sérgio Britto, Fernando Torres), O Oficina e o Arena. “Havia o que escolher, em qualidade e tendência estética e política”.

Pouco teria ficado desse teatro depois da ditadura e do domínio da TV sobre a sociedade brasileira. Restam alguns grandes atores; que ainda brilham, “mas não há mais o que chamávamos de ‘movimento teatral’, na nossa juventude, uma religião em verdade porque estávamos dispostos a sacrificar tudo”. Realidade? Saudosismo?

5. Música

O que são os sambas-canção? Castro (2015, p.69) responde: “Não eram ‘sambas de sambista’, como se definiam os sambas rasgados e sincopados [...] Eram sambas, sem dúvida – o ritmo, apesar de mais lento, era inconfundível –, só que românticos, intimistas e confessionais, com frases musicais longas e licorosas, perfeitos para ser dançados como sambas, mas devagarinho, com o rosto e o corpo colados. O samba fora para a cama com a canção, numa romântica noite de bruma, e resultara neles, os sambas-canção, com suas letras narrativas, que contavam uma história – e esta, com frequência, se referia a um caso de amor desfeito, como de praxe nas músicas românticas em qualquer língua”.

Isso não significa que o samba-canção fosse uma “música de fossa”. Havia muito sol, muita alegria e amor. Castro (Folha, 03.04.21) cita algumas: Uma Loura, com Dick Farney; Sábado em Copacabana, com Lúcio Alves; Meiga Presença, com Elizeth Cardoso; Dó-ré-mi, com Doris Monteiro. Mais importante: o samba-canção nunca foi o “bolero brasileiro [...] porque quando o bolero chegou por aqui, nos anos 40, o samba-canção já era velho de pelo menos dez anos”. E, ofensa maior, ele também não foi a “pré-bossa nova, subentendendo que ele seria um estágio anterior, inferior e preparatório de um gênero musical mais completo.” A prova de sua autossuficiência foi ter visto Nat King Cole cantar Ninguém me Ama e Suas Mãos, em português, Frank Sinatra verter para o inglês Manhã de Carnaval, que se tornou *A Day in the Life of a Fool*, e “as dezenas de jazzistas americanos que gravaram “Samba de Orfeu” (Castro, Folha, 20.03.21).

No final de seu livro *A Noite do Meu Bem*, Ruy Castro fez uma cançãoografia do gênero que ele confessa não ser completa, mas ser a primeira do gênero. Ela abrange três períodos ou listas: a de 1928/45 serve para mostrar que já se faziam grandes sambas-canção mesmo antes que o gênero fosse amplamente reconhecido; a de 1946/65 que, ao recolher o que de mais importante aconteceu em termos de compositores e intérpretes, se firmou como o “período clássico”; a terceira que não tem uma determinação temporal, principalmente porque os discos pararam de fazer classificações de acordo com o gênero musical, embora o samba-canção continuasse a existir.

Para os propósitos deste texto, isso não tem qualquer relevância já que o segundo período é aquele que está no foco. Além do mais, o recorte aqui adotado é o de destacar personalidades brasileiras que desenvolveram suas atividades no pós-guerra e que, por isso, ganharam reconhecimento internacional. Tal é o caso de Antônio Carlos Jobim.

Correndo os olhos pelas listas, Tom Jobim começou a aparecer, só ou com parceiros, no ano de 1953. Nos dez anos até 1962, compôs quarenta e três músicas, sendo quatorze só em 1959. Na última lista, que Ruy Castro leva até 2011, poucos são os

sambas-canção. De Tom, mais quatro: *Retrato em Branco e Preto*, em 1968; *Ana Luísa*, em 1973; *Ligia*, em 1974 e *Ângela*, em 1976. Grandes clássicos do mestre incluem *Tereza da Praia*, *o Morro*, *Foi a Noite*, *Se Todos fossem Iguais a Você*, *Estrada do Sol*, *Eu não Existo sem Você*, *Dindi*, *Meditação*, *Só em Teus Braços* e *Domingo Azul do Mar*. É, óbvio, sua produção da maturidade. É como o Pelé em vias de parar, quando só fazia gol bonito. Mas isso é escolha pessoal. Não vale. Dentre os parceiros, Newton Mendonça é sempre o primeiro a ser lembrado, Billy Blanco, Luiz Bonfá, Vinicius de Moraes, Dolores Duran, Aloysio de Oliveira e Chico Buarque, que estava acabando de chegar. Só craques.

Passando para a esfera da bossa-nova, segundo outra cançãografia, o período de 1929/57 inclui canções, compositores e intérpretes admirados pelos principais nomes que fariam a nova música. A bossa-nova teve seu apogeu entre 1958/70. No período final, que vai até 1990, houve escassa produção, “o que não impediu que, em 1972, Tom Jobim apresentasse o último grande clássico que faltava ser composto, *Águas de Março*; e, em 1974, gravasse um dos maiores discos do gênero, *Elis & Tom*” (Castro, 1990, p.420). Usando do mesmo método dos sambas-canção, se verifica, na primeira lista, que João Gilberto, um violonista baiano de Juazeiro, estreou em 1953 como cantor do bolero *Meia-Luz* e como autor, junto com Russo do Pandeiro, de *Você Esteve com Meu Bem?* Nada que chamasse atenção. No ano seguinte, 1954, Tom Jobim lançou *Solidão* e *Teresa da Praia*, esta última em parceria com Billy Blanco, que também consta da relação dos sambas-canção. Há, daí para frente vários momentos de duplicidade nas listas, que refletem as dificuldades de classificação. Entre 1955/57, algumas músicas de Tom Jobim continuaram a oscilar entre as listas, mas João Gilberto, ao lado de João Donato, escreveu *Minha Saudade* para a interpretação de Luiz Bonfá, em 1955.

E então, entre 1958/70, se deu o apogeu da bossa nova. Em abril de 1958, Elizeth Cardoso gravou um LP, *Canção do Amor Demais*. O disco era composto por músicas de Tom e Vinicius, mas, contava também com o acompanhamento de João Gilberto em duas faixas, *Chega de Saudade* e *Outra Vez*,

que inaugurava a “batida de Bossa Nova”. É voz corrente que o impacto causado redundou em convite para que João Gilberto gravasse um 78 rotações só seu: de um lado *Chega de Saudade*; do outro *Bim Bom*. E fez-se a luz!

Bem, Castro (2020, p.171) conta essa historinha só para desmenti-la em seguida. A verdade envolveria interesses de um pequeno selo não comercial, esquemas armados por Vinicius para não ser incomodado pelo Itamarati, que ele ainda servia, as idiosincrasias do obsessivo João com o jeito de Elizeth cantar e o fato de que seu nome nem mesmo tivesse sido registrado na capa do *Canção do Amor Demais*. A historinha é meio longa e não acabou muito bem para o Rio de Janeiro. Nas idas e vindas do 78 rotações, ele acabou virando tema de abertura do *Pick-up do Pica-Pau* da rádio Bandeirantes de São Paulo, uma emissora popular na cidade. Castro (2020, p.172/87) conclui: “O 78 de ‘*Chega de Saudade*’ chegou às paradas de sucessos de *Radiolândia* e da *Revista do Rádio* no final daquele ano, disputando no olho mecânico com Celly Campello em ‘*Lacinhos cor-de-rosa*’”. Coisas da vida.

Enfim, a grande produção de bossa-nova se deu a partir dos anos 1960. Vale a pena ler. Tom Jobim e João Gilberto não brilharam sozinhos. O mar de talentos estava revoltado naquela época e o Brasil cantava com força. Num histórico show de bossa-nova, em novembro de 1962, onde vários brasileiros se apresentaram, João Gilberto subiu ao palco munido apenas de um violão. *Cantou Samba de Minha Terra*, com Milton Banana na bateria, e *Corcovado* e *Desafinado*, com Tom Jobim ao piano. Foi mais aplaudido por um pequeno número de músicos americanos, do porte de Miles Davis e Dizzy Gillespie, que pelo público em geral (Castro, 2020, p. 325/6). As portas do mundo lhe foram abertas. Ele morou nos Estados Unidos (1963/9) e México (1970) e fez shows também pela Europa. Dois grandes discos foram gravados com o jazzista Stan Getz, *Getz/Gilberto*, que lhe renderam dois *Grammys* como cantor e violonista (idem, p.375/80).

Paralelamente, em janeiro de 1967, após dois anos nos Estados Unidos fazendo televisão, apresentações pessoais e arranjos,

um Tom Jobim na faixa dos quarenta anos começou a gravação de um LP com o cinquentão Frank Sinatra. Com arranjos do alemão Claus Ogerman, Sinatra enfrentou *Garota de Ipanema*, *Dindi*, *Corcovado*, *Meditação*, *Inútil Paisagem*, *Insensatez* e *O Amor em Paz*. Acrescentou três músicas americanas: *Change Partners*, de Irving Berlin e *I Concentrate on You*, de Cole Porter, ambas lançadas em filmes de Fred Astaire; e *Baubles, Bangles and Beads*, de Bob Wright e George Forrest, que Sinatra achava que soava bem com a bossa-nova. Acréscimos apenas para que o disco não parecesse exclusivamente latino (Castro, 2020, p. 408/13). É pouco?

6. Literatura

Na literatura dos anos do pós-guerra (1945/60), os contos se tornaram modernos. A narrativa se tornou mais madura e a linguagem cotidiana dos brasileiros educados ficou mais uniforme. O passado rural começou a desaparecer e a se tornar objeto mais de nostalgia do que de rejeição. Relações afetivas exibiram seu lado difícil. Descompassos na família. Saudades. Lirismo. Tudo isso segundo Moriconi (2000, p. 105).

A questão das relações afetivas é, de fato, dominante. Em *Presépio*, 1951, Carlos Drummond de Andrade criou o quadro da menina-moça *Dasdores* sempre atarefada, com exceção dos momentos de reza e de visita a parentes. O cinema ainda não tinha sido inventado. Por imposição da família, não havia tempo para devaneios, para que a cabeça não se entregasse a “pensamentos confusos e perigosos de mulher”. Ainda assim, do outro lado da rua, Abelardo aparecia volta e meia com seu bigodinho, sua cabeleira lustrosa, os olhos acesos e um cigarro à boca. O desejo brotando... (Moriconi, p. 137/40).

Osman Lins aparece em *O Vitral*, de 1957. No conto, o casal envelhecido e sem filhos anda de braços dados pela rua, mas não há sinal de harmonia. O marido ironiza a mulher ao dizer-lhe que não é possível guardar a mínima alegria em coisa alguma, porque “nenhum vitral retém a claridade”. Sua mulher dependente mantém ainda viva a esperança, porque “sentia que a luz do sol a trespassava, como a um vitral”.

Rachel de Queiroz usou de muito humor e talento em seu *Tangerine-Girl*, de 1948, que conta o “namoro” da mocinha brasileira com um marinheiro que pilotava um dirigível lindo, um zepelim de metal brilhante que habitava uma base aérea da marinha americana. Num dia qualquer, quando ela sacudia a toalha da mesa do café do lado de fora da casa, um sítio nordestino, o marinheiro pensou que a mocinha o saudava. Ele a viu, com seus cabelos ruivos e se comoveu com sua suposta delicadeza.

O “namoro” começou, mas sempre enfrentando resistências físicas: o zepelim não podia voar abaixo de um limite regulamentar e a moça era um pouquinho míope. O semblante do marinheiro lhe era uma incógnita, portanto. Vai daí que o piloto não era o mesmo de sempre; eram, na verdade, todos os marinheiros que, escalados a voar, sempre passavam no quintal da casa da moça de cabelos ruivos, a *Tangerine-Girl*. Mandavam presentes para ela e, lá pelas tantas, a convidaram para um baile na Base. O convite flutuou no ar calmamente até suas mãos escrito numa língua enrolada, misto de inglês e português. Ela se arrumou, se perfumou e aguardou. Na hora marcada, como era de se esperar, apareceu um bando de marinheiros alourados, todos ansiosos de serem o “escolhido”. Engano. Decepção. Fuga. Choro na cama (idem, p. 159/64).

A questão do realismo aparece em *O Afogado*, de 1953, onde Rubem Braga descreve as reações de um menino que quase se afoga em praia de ondas fortes. Em poucos minutos e no meio da indiferença geral, seu estado de espírito passa por várias fases, que vão do receio crescente, à perda de força nos braços e pernas e, quando começa a engolir água, ao medo pânico. A salvação se dá por acaso, quando a correnteza o joga contra as pedras sem, nem mesmo, feri-lo. Deitado na areia para se recuperar, seus pensamentos o levam da autodepreciação a um sentimento de superioridade com relação a um grupo de pessoas numa barraca ao lado, que comentam uma fita de cinema. Superioridade, talvez, porque eles não saberiam o que é a proximidade da morte. Quem não foi o menino de praia que não passou por situação semelhante? (idem, p. 156/8).

Talvez o “passado rural” estivesse se esvaindo, mas ele ainda aparecia com muita força. Em *Um Cinturão*, de 1945, Guimarães Rosa descreve com cores fortes as surras que, sem culpa, um menino de quatro ou cinco anos tomou da mãe e de um pai cruel. Eles batiam porque podiam fazê-lo e porque “isto era natural”. O conto fala do medo e do abandono, porque seus pretensos amigos não o socorreram na hora do desespero; um medo que o acompanhará por toda a vida. Ele lembra que “nos quartos lúgubres minha irmãzinha engatinhava, começava a aprendizagem dolorosa” (idem, p. 144/6).

Os anos 1960 revolucionaram as narrativas curtas e falaram de nossa contemporaneidade urbana, agitada por conflitos psicológicos e sociais. Não há mais lugar para o lirismo. O país cresceu e quer narrativas que falem da crueza do mundo real.

É o que faz Clarisse Lispector, em 1960 no seu conto *Amor*. Ana vive uma vida adulta relativamente confortável, ao lado de “um homem verdadeiro e filhos verdadeiros”, sem a felicidade que desejara, mas com raízes firmes nas coisas do mundo. Os dias de sua vida são como uma eterna repetição dos dias anteriores. “Assim ela o quisera e escolhera”. De repente, um incidente píffio: o bonde parou num ponto onde se encontrava um homem cego. A visão daquele homem desperta nela uma sensibilidade social há muito apagada. No resto da viagem, Ana começou a ver o mundo com novos olhos. “O mundo se tornara de novo um mal-estar”. Amor e Nojo se juntavam na natureza. À noite, depois de fazer o jantar para a família e parentes que os visitaram, Ana começou a aquietar. O encontro foi bom, não houve brigas familiares, as crianças não os aborreceram. Abraçada ao marido, se deixa levar para o quarto do casal. Ele “a afastou do perigo de viver”. “Acabara-se a vertigem de bondade”. Tendo atravessado “o amor e seu inferno”, ela se penteia, apaga o mundo de seu coração e “antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia” (idem, p. 212/9).

Considerações Finais

O que fica desse passeio pelo Brasil? A década de 1950 foi mesmo feita de Anos Dourados? Ela “picou”? As ciências e as

artes puxaram para cima a autoestima do brasileiro? Nunca, antes ou depois, o país chegou perto de tal desempenho?

Tudo leva a que se dê um sonoro SIM para aqueles anos. Por um prisma multicultural, a resposta deve ser positiva muito provavelmente pela mudança do “espírito do tempo”, que acabara de afastar o perigo das noites autoritárias em favor de um sol de liberdades possíveis, ao final da Segunda Guerra. Na economia, a ascensão dos Estados Unidos levou o mundo ocidental a uma fase de crescimento industrial e de desconcentração da renda. O mesmo se passou no Brasil, que se mostrou a mais dinâmica das economias emergentes. Isso ocorreu por ser uma economia reflexa, dependente, para escutar o que defenderam Fernando Henrique Cardoso e Enzo Faletto, ao tratar do desenvolvimento e da dependência na América Latina? Um pequeno grupo de intelectuais e empresários, aliados ao capital estrangeiro, liderou um país de despossuídos? Questão em aberto. O que se sabe é que dois presidentes carismáticos, Getúlio e Juscelino, comandaram a expansão acelerada da indústria, com a consequente melhoria dos salários do trabalhador e da qualidade dos empregos. O trágico suicídio de Getúlio não parou a roda do progresso por muito tempo e postergou a consumação do golpismo em dez anos.

A decisão de Juscelino de transferir a capital para o Planalto Central, uma demanda antiga e meio esquecida da sociedade, escancarou as portas de entrada da Modernidade no contexto nacional. Poucos foram os momentos da História em que um grupo de profissionais – urbanistas, arquitetos, engenheiros e calculistas – teve a oportunidade de criar uma capital a partir do zero. E a equipe liderada por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer se saiu com brilhantismo na tarefa. Um brilhantismo que veio de uma inserção profunda nas águas que banhavam as lutas por melhores condições de vida e moradia dos trabalhadores. Assim ocorrera na Europa, de modo que a ascensão da classe trabalhadora inaugurou uma era de criatividade, que foi assimilada pelos profissionais brasileiros. Tomando-se Oscar Niemeyer como ícone desse período, é certo dizer que ele aprendeu com o mundo e, depois, se tornou um de seus mestres.

O mesmo se deu nas artes plásticas. O debate entre o Grupo Ruptura dos concretistas e o Grupo Frente dos neoconcretistas foi intenso como costumam ser as rivalidades acadêmicas. Também aqui foram influências importantes os movimentos à esquerda em parte da Europa e as inquietações à direita dos Futuristas italianos. A paixão pela indústria e pela tecnologia dos “paulistas” se contrapunha uma abordagem mais lírica dos “cariocas”. Isso lembra o confronto encarniçado entre os Construtivistas russos, voltados a uma arte para o “novo homem” e os Suprematistas, mais espiritualizados. O fato é que os neoconcretistas Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica tiveram mais sucesso internacional, talvez por estarem mais próximos do “paladar” do mercado externo, mas os concretistas foram fundamentais na constituição do MASP, em 1947, pensado para ser uma escola de desenho industrial. Em 1968, o museu foi, enfim, transferido para um edifício icônico da Avenida Paulista, projetado por Lina Bo Bardi.

A modernidade vinda do estrangeiro também se fez presente no teatro, mais especificamente do teatro do Leste Europeu, por intermédio do polonês Ziembinski, mas a música foi um desenvolvimento próprio. Não que o país não tenha sofrido de influências externas. No caso, elas se situavam num certo banzo lusitano, uma “saude indefinível”, nos ritmos vibrantes e sensuais da África e também no jazz norte-americano, é claro. Mas, já estava abrasileirada, como a do sofisticado Tom Jobim e a do arretado João Gilberto.

Ah sim, para sempre lembrar, a década também foi rica nos esportes. No futebol, começou mal: em 1950, um Maracanã lotado de mais de cem mil brasileiros viu o Uruguai ganhar o campeonato mundial de virada. Uma tragédia de dimensões gregas, que levou Nelson Rodrigues a cunhar a maldição de ser o homem brasileiro sempre possuído por um “complexo de vira-lata” nos momentos difíceis. Em 1958, a redenção: o Brasil conquistou o campeonato mundial de futebol e apresentou Pelé e Garrincha aos “russos”. Paralelamente, Maria Esther Bueno venceu *Forest Hills* (atual *US Open*) em 1959, 1963, 1964 e 1966 e *Wimbledon* em 1964; o basquete de Wlamir, Amaury, Ubiratan, Rosa Branca e Algodão, foi

campeão mundial em 1959 e 1963; e Ademir Ferreira da Silva quebrou recordes mundiais e ganhou o ouro olímpico no salto triplo em 1952 e 1956.

Em que pese a qualidade de sua literatura breve, talvez a Modernidade tenha entrado mais devagar no palco. A leitura de poucos contos da época aponta para uma sociedade provinciana, ainda que não estagnada: relações familiares patriarcais, descompassos na família, realismo, humor e lirismo. Já na virada dos anos 1960, a literatura apontava para um leitor mais maduro. Quem é a *Ana* de Clarice Lispector? Uma conservadora que se esconde do mundo ao assumir o papel de mulher “do lar”? Entende-se o seu mal-estar, que pode ser uma metáfora para os perigos políticos na abertura da nova década, onde as costumeiras forças do atraso já se aglomeravam e esperavam... Ela se refugia dos perigos da Modernidade no atraso do patriarcalismo ou expressa as inquietações de uma mulher em transição para um mundo menos compreensível?

Difícil de entender é a ideia de que o “passado rural começou a desaparecer...” (Moriconi, 2000, p.105). Não é para isso que aponta Guimarães Rosa. A violência continua posta. Passados mais de setenta anos, absurdos continuam a acontecer porque repetem, seguidamente, as tragédias das mortes de crianças, por violência ou displicência, no que deveria ser o seio da família. E não só de crianças. De diferentes. Dos “outros”.

O que há com o Brasil? De onde vem a selvageria? Da dificuldade de assimilação da Modernidade, jogada de helicóptero sobre uma sociedade atrasada, que não entende o que é civilidade e consciência social? Parafraseando um pensamento sobre a arte, dá para dizer que “A modernidade foi um desejo de felicidade... que não se cumpriu”?

A gente não sabe planejar o futuro do país? Nos anos 1950, ele foi planejado. A gente não sabe se organizar politicamente? Bem, aqueles foram anos democráticos. Nada do que aqui foi falado tem a ver com utopias. Tudo aquilo foi feito por gente da terra. É História. Nenhum herói. Gente que seguiu o “espírito do tempo” e olhou para frente.

Referências

ARGAN, G.C. **Arte Moderna**. Editora Schwarcz Ltda, São Paulo, 2004.

BRESSER PEREIRA, L.C. **Desenvolvimento e Crise no Brasil**. Ed. Brasiliense, S. Paulo, 1987.

BRITO, R. **Neoconcretismo**. Cosac & Naify Ed., São Paulo, 1999 (1ª. Reimpressão 2002).

CARVÃO, A. **CLAROVERDE**. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Acesso em: 06 de Abr. 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra58190/claroverde>>. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7;

CASTRO, R. **A Noite do Meu Bem**. Companhia das Letras, São Paulo, 2015.

_____. **O Brasil já Picou?** Folha de São Paulo, 21.02.2015, pg.2.

_____. **Chega de Saudade**. Companhia das Letras, São Paulo, 2016.

_____. **As Canções do Menino Grande**. Folha de São Paulo, 20.03.2021.
_____. **Canções Cheias de Luz**. Folha de São Paulo, 03.04.2021.

CHIPP, H. B. **Teorias da Arte Moderna**. Martins Fontes Ed., São Paulo, 1999.

DUNAEVA, K. **Notas de aula acerca de O Construtivismo na Rússia**. MASP, 1º bim. 2005.

FRANCIS, P. **Cacilda Becker, estrela e atriz**. Folha SP, 14.06.1989 (artigo de 7.04.21, p. A10).

MOLINO, D.B. **Notas de aula acerca de “O Riso e o Ridículo”**. MASP, 2º bim.2014.

MORICONI, I. **Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século**. Ed. Objetiva, RJ, 2000.

SERRA, J. **Desempenho Capitalista no Brasil, Ensaio sobre a Crise**. Ed. Brasiliense, SP, 1982.

SILVA, L.A.S. **A Moeda e a Crise Econômica Global**. Editora Unesp, São Paulo, 2014.

WEISMANN, F. **Tridimensional** (1957). A Torre. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14906/a-torre>>. Acesso em: 06 de Abr. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7. Escultor com formas geometrizarantes.

WIKIPÉDIA. Citações de **Brasília, Niemeyer, Maria E. B., Ademar F.S. e Ziembinski**, 2021.

