



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL**

REGINALDO SOUSA CHAVES

**O KAOS DE JORGE MAUTNER:
ESCRITA E TEMPORALIDADE
(1950-1960)**

**FORTALEZA
2019**

REGINALDO SOUSA CHAVES

**O KAOS DE JORGE MAUTNER:
ESCRITA E TEMPORALIDADE
(1950-1960)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social, do Departamento de História da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Régis Lopes Ramos

FORTALEZA
2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- C439k Chaves, Reginaldo Sousa.
O Kaos de Jorge Mautner: : Escrita e Temporalidade (1950-1960) / Reginaldo Sousa Chaves. – 2019.
327 f. : il.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em História, Fortaleza, 2019.
Orientação: Prof. Dr. Francisco Régis Lopes Ramos.
1. História do Brasil. 2. História da Cultura Brasileira. 3. História, Literatura e Temporalidade. 4. Jorge Mautner. 5. Tropicalismo, Surrealismo e Arte engajada. I. Título.
- CDD 900
-

REGINALDO SOUSA CHAVES

O KAOS DE JORGE MAUTNER:
ESCRITA E TEMPORALIDADE
(1950-1960)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social, do Departamento de História da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Régis Lopes Ramos

Aprovada em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Francisco Régis Lopes Ramos (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Meize Regina Lucas
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Kleiton de Sousa Moraes
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Edmilson Alves Maia Júnior
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Prof. Dr. Jaison Castro Silva
Instituto Federal do Piauí (IFPI)

A Jorge Mautner

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Prof. Francisco Régis Lopes Ramos por toda confiança no trabalho que desenvolvi nos últimos anos. Sou grato pelas lições de Teoria da História, orientações precisas e dedicada leitura dos meus textos.

Ao meu professor e sempre amigo Edwar de Alencar Castelo Branco que me apresentou Jorge Mautner e orientou a feitura do projeto. Sou permanentemente grato por sua amizade e generosa inteligência.

Ao Prof. Jailson Pereira pela paciência, atenção e cuidado nas sugestões feitas durante a qualificação.

Aos professores e a Coordenação do Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Ceará.

Aos muitos colegas professores que com quem pude conviver na UESPI-Oeiras.

Aos meus professores do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil (PPGHB) da Universidade Federal do Piauí.

Aos meus professores da Graduação em História da Universidade Estadual do Piauí (UESPI), especialmente Clarice Helena Santiago Lira e Salânia Maria Barbosa Melo.

Aos amigos Ângela Maria, Pedrina Nunes e Messias Santana.

Aos colegas da turma 2015.1 do Doutorado em História Social (UFC): Gil Eduardo, Gabriela Fernandes, Antonia Márcia, Gabriel Parente, Ana Cristina, Robson Potier, Elane Cristina, Queila Barros e Manuel Coelho.

A Jaison Castro que, com suas críticas e sugestões na qualificação e defesa, contribuiu para o desenvolvimento da tese. Agradeço ainda pela sempre gentil partilha das leituras.

Aos professores Kleiton de Sousa Moraes e Meize Regina Lucas por todas as preciosas observações feitas por ocasião da defesa da tese.

A Fábio Leonardo Castelo Branco pela interlocução sempre inteligente. As

primeiras intuições desse trabalho encontraram sua atenção em conversações sempre ricas.

Ao meu amigo Evannoel de Barros por me permitir privar de sua inteligência por tantos anos.

A minha querida mãe Conceição de Maria Rocha Sousa pelo carinho, amor e educação.

A minha irmã Rosilene Chaves.

A minha tia Benta e meu tio Ribamar.

Aos meus sogros Rosa Maria e Antonio Gonçalo, sempre cuidadosos e preocupados comigo.

A minha cunhada Edileuza.

Ao meu irmão e amigo Marcelo, próximo nas boas e más horas.

Ao meu “filho/sobrinho” Vinícius Gabriel, meu amigão.

A Ionara, cunhada, amiga e irmã mais nova por “adoção”.

A Iracema que, na condição de esposa e Historiadora, esteve comigo em todas as etapas desse trabalho. Interlocutora permanente que experimentou, ao meu lado, todas as alegrias e tristezas da construção de um trabalho acadêmico. Sem ela nenhuma linha desse trabalho seria possível.

A Universidade Estadual do Piauí (UESPI) e ao Governo do Estado do Piauí pela concessão do afastamento necessário a conclusão deste trabalho.

A história é feita de camadas. Mas as camadas não estão empilhadas em ordem. A força disruptiva do presente pressiona o passado, espalhando seus pedaços por lugares inesperados. Ninguém possui esses pedaços.

(BUCK-MORSS, 2018, p.08)

Para que serve a história da arte? Para muito pouco, se ela se satisfaz com classificar sabiamente objetos já conhecidos, já reconhecidos. Para muito mais, se ela consegue colocar o não saber no centro de sua problematização e tornar essa problemática a antecipação, a abertura de um novo saber, de uma forma nova de saber, ou até mesmo da ação.

(DIDI-HUBERMAN, 2015, p.241)

RESUMO

No presente trabalho estabelecemos a leitura histórica da literatura de Jorge Mautner e daquilo que ele chama de Kaos. Diante disso, buscamos problematizar o arquivamento de sua vida e obra na condição de “proto-tropicalistas”, a partir de 1970. Assim, discutimos como o Tropicalismo passou de explosão alegórica a monumento cultural institucionalizado e de que forma a trajetória mautneriana foi suturada a esse “movimento”. Para isso, buscamos liberar outras possibilidades interpretativas de sua produção escritural para além de sua classificação como “precursor” da Tropicália. Em seguida, estabelecemos uma distinta série em que a produção mautneriana entra em ressonâncias com outras, as quais pertencem a moderna cultura artística brasileira das décadas de cinquenta e sessenta. Dessa maneira, trata-se da construção de um atlas histórico-cultural a partir da discussão de obras e artistas concretistas, surrealistas, beat-surrealistas e cepecistas responsáveis por contribuir para configuração de polaridades em conflito que formavam um campo dialético: revolução e rebelião, militância e alienação, arcaico e moderno. Sendo que no centro dessas contradições estão as variadas práticas escriturais com suas formas de organização das relações entre passado, presente e futuro os quais se confrontam com as teleologias de sua época. Com isso, é a partir dessa coleção histórica que mostramos como Mautner propõe os seus romances como montagens literárias de diversas mitologias políticas e temporalidades. Assim, o Kaos se mostra como uma discussão sobre o romantismo, o corpo, a sexualidade, a rebeldia jovem, a revolução e os povos sublevados. Portanto, através de uma leitura em rede, confrontamos a constelação de tempos de outros intelectuais, como Mário Schenberg, Vicente Ferreira da Silva e Oswald de Andrade que imaginaram um mundo em que ócio mítico (passado) e mundo técnico (futuro) se combinariam com políticas temporais que estavam em estreita ligação com o ideário do Kaos.

Palavras-Chave: Jorge Mautner. Escrita. Temporalidades. Kaos.

ABSTRACT

In the present work we establish the historical reading of Jorge Mautner's literature and of what he calls *Kaos*. In view of this, we seek to problematize the archiving of his life and work in the condition of "proto-tropicalists", from 1970. Thus, we discuss how Tropicalism went from allegorical explosion to institutionalized cultural monument and in what way the Mautnerian trajectory was saturated to this "movement". For this, we seek to release other interpretative possibilities of his scriptural production that are beyond the classification as "precursor" of *Tropicália*. Next, we establish a distinctive series in which Mautner's production resonates with others that belong to the modern Brazilian artistic culture of the fifties and sixties. In this way, we are talking about the construction of a historical-cultural atlas based on the discussion of concretist, surrealist, beat-surrealist and cepecist works and artists responsible for contributing to the configuration of conflicting polarities that formed a dialectical field: revolution and rebellion, militancy and alienation, archaic and modern. Given that at the center of these contradictions are the varied scriptural practices with their organization forms of the relations between past, present and future, which are confronted with the teleologies of their time. With this, it is from this historical collection that we show how Mautner proposes his novels as literary montages of diverse political mythologies and temporalities. Thus, the *Kaos* shows itself as a discussion of romanticism, body, sexuality, youthful rebellion, revolution, and insurgent people. Therefore, through a network reading, we confront the time constellation of other intellectuals such as Mário Schenberg, Vicente Ferreira da Silva and Oswald de Andrade, who imagined a world in which mythical leisure (past) and technical world (future) would combine with temporal policies that were in close connection with the ideals of *Kaos*.

Keywords: Jorge Mautner. Writing. Temporalities. *Kaos*.

RESUMÉ

Dans le présent ouvrage, nous établissons la lecture historique de la littérature de Jorge Mautner et de ce qu'il appelle le Kaos. Dans cette perspective, nous avons cherché à problématiser l'archivage de sa vie et de son travail en tant que précurseur des tropicalistas. Ainsi, nous avons discuté de la façon dont le tropicalisme est passé d'une explosion allégorique à un monument culturel institutionnalisé et comment la trajectoire mautérienne a été suturée à cette "mouvement." Pour cela, nous cherchons à libérer d'autres possibilités d'interprétation de sa production au-delà de sa classification de "précurseur" de Tropicália. Ensuite, nous établissons une série distinctive dans laquelle la production de Mautner résonne avec d'autres œuvres appartenant à la culture artistique brésilienne moderne des années cinquante et soixante. Nous traitons ainsi de la construction d'un atlas historique et culturel basé sur la discussion d'œuvres concrétistes, surréalistes, surréalistes et liées au CPC, et d'artistes ayant contribué à la configuration de polarités en conflit formant un champ dialectique: révolution et rébellion, militantisme et aliénation, archaïque et moderne. Au centre de ces contradictions se trouvent les pratiques scripturaires variées avec leurs formes d'organisation des relations entre passé, présent et futur qui sont confrontées aux téléologies. C'est à partir de cette collection historique que nous montrons comment Mautner propose ses romans comme des montages littéraires de diverses mythologies et temporalités politiques. Ainsi, le Kaos se présente comme une discussion sur le romantisme, le corps, la sexualité, la rébellion juvénile, la révolution et les peuples révoltés. C'est pourquoi, par le biais d'une lecture en réseau, nous affrontons la constellation temporelle d'autres intellectuels, tels que Mário Schenberg, Vicente Ferreira da Silva et Oswald de Andrade, qui ont imaginé un monde dans lequel le loisir mythique et technique se combinerait avec politiques temporelles qui étaient en lien étroit avec les idéaux du Kaos.

Mots-clés: Jorge Mautner. Écriture. Temporalités. Kaos.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - <i>Cartaz da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo</i> , Antonio Maluf, 1951.....	97
Figuras 2-4 - <i>Fragmentos da posse de seu corpo noturno</i> (1957-1958), Sérgio Lima.....	105
Figuras 5-6 - Cartaz da 1ª Exposição Surrealista e capa da revista-catálogo <i>A Phala</i>	112
Figuras 7-10 - Fotografias de W. D. Lee para o livro <i>Paranoia</i> (1963).....	123
Figuras 11-12 - Fotografias de W. D. Lee para o livro <i>Paranoia</i> (1963).....	124
Figuras 13-15 - Elemento da série <i>Ligas</i> (1962), <i>Guerreiro Indo Embora</i> (1960) e <i>Estudo para a Traquéia do Chefe</i> (1962) de W. D. Lee.....	126
Figuras 16-21 - Fotografias de W. D. Lee para o livro <i>Paranoia</i> (1963).....	128
Figuras 22-24 - Capas das três edições de <i>Violão de Rua</i> do CPC da UNE.....	175
Figura 25 - Capa da primeira edição de <i>Deus da Chuva e da Morte</i> (1962) de Jorge Mautner.....	284

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	14
1 Brasil, terra prometida.....	14
1.2 Crítica alquímica.....	19
1.3 Escrita e temporalidades.....	23
1.4 Princípio-atlas.....	26
2 TROPICAL-ANTROPOFAGIA.....	32
2.1 Jorge Mautner nos anos 70.....	32
<i>2.1.1 Exílio e entrada na MPB.....</i>	<i>32</i>
<i>2.1.2 Encontro com a Bahia em Londres.....</i>	<i>39</i>
2.2 - Tropicalia: explosão e composição do monumento.....	42
<i>2.2.1 O monumento não tem porta: o fardo do tropicalismo.....</i>	<i>42</i>
<i>2.2.2 Divisão do espólio.....</i>	<i>51</i>
<i>2.2.3 Caetano Veloso e seus precursores.....</i>	<i>57</i>
2.3 Antropofagia, Tropicalismo e o Kaos.....	67
<i>2.3.1 Oswald Canibalizado.....</i>	<i>67</i>
<i>2.3.2 “Antropofagização” da canção tropicalista.....</i>	<i>73</i>
<i>2.3.4 Kaos-Brasil.....</i>	<i>78</i>
3 DO SURREALISMO.....	92
3.1 Aventura surrealista.....	92
<i>3.1.1 Geração 60 de São Paulo.....</i>	<i>92</i>
<i>3.1.2 As neovanguardas concretas.....</i>	<i>98</i>
<i>3.1.3 Corpo político andrógino.....</i>	<i>106</i>
3.2 A periferia rebelde.....	119
<i>3.2.1 O desejo invade a cidade de São Paulo.....</i>	<i>119</i>
<i>3.2.2 Corpo jovem rebelado.....</i>	<i>134</i>
<i>3.2.3 -A casa da Rua José Clemente.....</i>	<i>139</i>
4 A VANGUARDA POPULAR REVOLUCIONÁRIA.....	148
4.1 Cultura Popular Revolucionária.....	148

4.1.1 <i>O chamado revolucionário</i>	148
4.1.2 <i>O nacional-popular: o surgimento do CPC</i>	152
4.1.3 <i>Disputas pela hegemonia intelectual</i>	157
4.1.4 <i>Memórias do CPC</i>	166
4.2 Literatura romântico-revolucionária	170
4.2.1 <i>O romantismo revolucionário</i>	170
4.2.2 <i>Violão de Rua: representação do Povo brasileiro</i>	175
4.2.3 <i>Encontro com Mário Schenberg</i>	188
5 ESCRITURAS DO KAOS	196
5.1 A literatura do Kaos	196
5.1.1 <i>Cena da escritura</i>	196
5.1.2 <i>Uma escritura do inconsciente</i>	201
5.1.3 <i>Arqueografia do romance</i>	212
5.1.4 <i>Montagens alegóricas: destruição construtiva</i>	217
5.2 - Jorge Mautner, romântico	220
5.2.1 <i>O deus da vida e da morte</i>	220
5.2.2 <i>Rebeldes e revolucionários</i>	225
5.2.3 <i>A força mítico-revolucionária dos povos</i>	236
6 MITOLOGIAS POLÍTICAS E TEMPORALIDADES	242
6.1 Mito-Política	242
6.1.1 <i>A ideologia como religião</i>	242
6.1.2 <i>Montagens temporais</i>	248
6.1.3 <i>Romantismo, Nietzsche e o nazismo</i>	251
6.1.5 <i>Jovens, deusas e vampiros</i>	261
6.1.6 <i>A marcha da História</i>	269
6.2 Kaos e filosofia antropofágica	277
6.2.1 <i>Entre o mito e a História</i>	277
6.2.2 <i>Coda: fim das ideologias totalizantes?</i>	290
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	297
REFERÊNCIAS	30

1 INTRODUÇÃO

1.1 Brasil, terra prometida

Neste dia perfeito, em que tudo amadurece e não é somente o cacho de uva que se amarela, acaba de cair um raio de sol sobre a minha vida: olhei para trás, olhei para frente, nunca vi tantas e tão boas coisas de uma vez (...) Como não haveria de estar grato a minha vida inteira? – E por isso me conto a minha vida.

Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*.¹

O escritor Jorge Mautner é um narrador de si mesmo. Há nele uma “pulsão narrativa”, pois esse dia auspicioso de que fala Nietzsche ele o encontrou diversas vezes.² Entre a produção escritural de Jorge Mautner – e mais especificamente na sua autobiografia – temos um *bios* jogado no espaço da escritura.³

Assim, suas escritas de si remetem as tramas que se tecem entre as memórias individual e coletiva. Os seus pais desembarcaram em 1941 no Brasil foragidos da Áustria em função da perseguição nazista contra seu pai que era judeu. A infância rememorada de Mautner está mergulhada em um ambiente repleto de cicatrizes

¹ NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. In: **Obras Incompletas**. (Os Pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 2005.p.415.

² GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**. Ensaio sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.p.222-223.

³ Idem. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2011.p.78.

históricas. Ela coincide com a tentativa de sua família de se erguer entre as ruínas da guerra, salvos no Brasil da Era Vargas.

A escrita de suas memórias é marcada pelas catástrofes do século XX: guerras, totalitarismos, holocausto e imigração em massa. Isso significa dizer que os sofrimentos de toda a sua família fazem parte de suas lembranças, pois eles integraram uma geração de judeus que se tornaram refugiados em razão da perseguição antissemita nazista. Essas histórias foram repetidas cotidianamente em sua casa quase como contos domésticos.

O Brasil se mostra nos seus relatos como geografia sentimental de acolhimento responsável por impedir que ele e seus pais fossem mortos nos campos de extermínio: “Já pensaram como se ama a terra que te possibilita nascer, sabendo que o contrário você seria cinza de forno crematório nazista, na terra dos vampiros?”⁴ Eles desembarcaram no Rio de Janeiro, que na época era a capital federal do país.

Desse modo, as aflições da trajetória que os levaram a idílica *Terra Brasilis* não deixaram de ter lugar nas suas lembranças. O pai, Paul Mautner, era um “judeu de uma cultura refinadíssima e aristocrata (e por isto mesmo fraco, e niilista).” A sua mãe Anna Illich - católica, “austríaca de nascimento e eslava de descendência” - “abandona a Áustria por causa de Adolph Hitler e por causa de” seu marido. Ela chegou a admirar o Führer e “poderia ter permanecido na Áustria, mas ela fez isso por amor.”⁵ O que “representou um grande sacrifício: deixar toda a família dela, como os pais, irmãos, assim como um grande número de primos e primas porque os eslavos costumam ter famílias grandes.”⁶ Ela estava, no período que antecede a fuga, grávida de Mautner tendo que enfrentar uma duríssima viagem em um navio de terceira classe, repleto de imigrantes e em meio a miséria e agonia. O pai teve todo o seu dinheiro roubado por

⁴ MAUTNER, Jorge. Fragmentos de Sabonete [1973]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 2). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.197.

⁵ Idem. Deus da Chuva e da Morte [1962]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.63. Ver ainda VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p.434.

⁶ MAUTNER, Jorge. Deus da Chuva e da Morte [1962]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.64.

outro judeu refugiado antes de subir a bordo. Esse acontecimento os colocaram em situação de extrema penúria. Na sua chegada Paul consegue emprego. Entretanto, os problemas continuavam chegando a um contexto dramático:

Minha mãe grávida, sem nenhum tostão, longe dos seus (e ela tinha uma verdadeira adoração fanática pelo pai e pela mãe e pelos irmãos como os eslavos costumam ter). Ela é obrigada a dormir em pensões coletivas. Meu pai obtém emprego mas gasta todo o dinheiro que ganha jogando no Cassino e na loteria. Minha mãe está no auge do desespero e diz para ele: “É para isto que eu saí da Áustria”? Ele ganha bastante porque trabalha na Interamericana junto com David Nasser e Carlos Lacerda. Ele compra um apartamento. Mas continua jogando e jogando. Os dirigentes da Interamericana não gostam que um de seus empregados gaste dinheiro jogando (...) que nem num delírio. Ele chega ao ponto de jogar o próprio apartamento que comprara. Aí minha mãe está no auge do desespero. Ela diz “Você me fez voltar a dormir em pensões coletivas, grávida como eu estou, eu te odeio!” Dias depois ela recebe uma carta noticiando a morte por fuzilamento da irmã dela pessoa de quem ela mais gosta. (Compreenda a família eslava). E depois recebe uma carta noticiando a morte do pai e da mãe dela. Um outro irmão é enforcado por batalhar na resistência iugoslava. E finalmente a filha dela que está na Inglaterra minha irmã Susi manda uma carta dizendo que não quer mais saber da mãe dela que a deixa na Inglaterra, enquanto se diverte no Brasil “indo a bailes e levando vida social e mundana.” (...) Minha mãe grávida, na miséria, desprezada pela filha, enganada pelo marido, com parentes e pais trucidados quer se suicidar. Impedem-na de se suicidar e ela é recolhida por muitos dias numa Clínica de Doentes Nervosos. Verão. O Rio de Janeiro fervilha. Já é Carnaval. Minha mãe se torna paralítica e não consegue se mover nem um pouco. O doutor Rosentein médico estrangeiro conhecido e também imigrante diz a ela: “tua doença, tua paralisia é um caso essencialmente teu. Eu não posso fazer nada. Se você não tiver forças por si própria eu não posso fazer nada. Mas lembre-se do filho que vai nascer.” E minha mãe rezou porque ela é muito católica e eslava e levantou-se. Eu nasci dias depois no dia 17 de Janeiro de 1941.⁷

As aflições sem amenidades são transmitidas a Mautner. Não demora muito para as crises e desencontros separarem Anna e Paul. A mãe conhece um novo marido, um

⁷ Ibidem.p.60.

músico em uma pensão para imigrantes pobres. Em 1948 eles decidem ir para São Paulo, junto com Jorge Mautner, onde morava o padrasto alemão Henri Müller. É com ele que Mautner aprenderá a tocar violino e frequentará a Rádio Nacional.

No entanto, não há apenas relatos de sofrimento em sua escritura autobiográfica. Mautner ao narrar os problemas relativos a sua identidade fraturada entre o universo cultural brasileiro e o europeu - este trazido pelos pais - abre espaço para momentos de alegria. A sua infância é também atravessada por momentos efusivos de “descobrimento” do Brasil.

Por isso, constantemente, se refere a sua babá “preta, alta, magra e inteligente”, “espírita e quase macumbeira”: Lúcia. Jorge Mautner relembra que, no Rio de Janeiro, quando ele tinha cinco ou seis anos, ela o levava para a Igreja da Glória onde via o quadro de São Jorge. Nas festas religiosas ele encontrava ao lado da babá “o povo: mulatos, pretos, brancos”. Esses eram os primeiros lances de imersão na cultura brasileira para ele enquanto criança, pois aprendia primeiramente a língua alemã em casa.

Desse modo, as lembranças surgem como rastros ofuscantes do passado reencontrado. Para Mautner “Recordar um passado é quase um brincar com a morte, um estalar do coração.”⁸ Como nos retornos do seu pai das viagens que realizava como caixeiro viajante:

depois o trem parou e era de madrugada e o céu cintilava de estrelas! O frio desaparecera e eu seria capaz de jurar que era verão! Eu olho para o alto e um manto azul dançante cravejado de pedrarias olhava para mim e eu me lembrei do Rio de Janeiro, das noites de lá, das noites de verão, eu na minha casa em Santa Tereza, minha mãe no fundo da sala atrás de mim e eu e minha babá olhando pra um rubi enorme que meu pai mostrava. E depois águas-marinhas, os topázios, os rubis, os diamantes que apareciam na mão dele em cima de uma flanela branca! Sim! Joias. O céu e mão coberta por uma flanela e por joias. Tudo brilhava! E a vida também! É que meu pai naquele tempo era caixeiro viajante.⁹

⁸ Ibidem.p.64.

⁹ Ibidem.p.188.

Essa imagem do Brasil como terra prometida gerou uma saudade infinita quando do seu exílio em 1966 em razão das perseguições do regime militar. Justapostos a essas recordações, envoltas em alegrias e tristezas, Mautner nos mostra o quanto suas memórias são acionadas em razão de seu conteúdo político e sentimental.

Mesmo um simples momento de diversão com brinquedos está tomado por recordações da guerra: “Quando criança, eu brincava com os soldados de chumbo para formação da falange macedônica, seguia ordens de artilharia de Napoleão, fingia que era espião e anotava todos os aviões que subiam e desciam.”¹⁰ Na casa se discutia a criação do Estado de Israel e o comunismo Soviético.

Os desentendimentos domésticos mostram o quanto a política invadiu o mundo privado de nosso escritor: quando o padrasto de Mautner é acusado de nazista, ou nos momentos em que Ana Mautner diz ao seu ex-marido que ele não passava de um judeu. Entretanto, Mautner em um movimento não menos importante, deliberada e politicamente organiza suas memórias apresentando-se como sujeito fraturado pelas catástrofes do século XX. Dessa forma, trata-se de uma autoficcionalização em que ele busca dar a ler a si mesmo como filho do holocausto. Assim, é possível entender porque ele toma para si a lição do pai “de que o nazismo não foi derrotado, apenas perdeu uma batalha”.¹¹

É essa constituição de uma imagem de si que surge diante dos leitores da obra mautneriana. Nessa obra encontramos testemunhos que guardam um teor ético presente sob a forma de tradução política da dor e da morte, mesmo entrando no registro da imaginação.¹² O desafio do historiador é tentar encontrar as frestas nesses momentos autobiográficos. Brechas por onde apresentamos nossa visada crítica em torno dessa

¹⁰ MAUTNER, Jorge. Entrevista Jorge Mautner, **Revista Playboy**, nº 454, Março, 2013.p.102.

¹¹ Idem. Três décadas na Trincheira do Kaos [1989]. In: COHN, Sérgio. (Org.). **Jorge Mautner: Encontros**. [Entrevistas]. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.p.80.

¹² SELIGMAN-SILVA, Márcio. O Testemunho: entre a ficção e o “real”. In: _____. (org.). **História, Memória e Literatura: o testemunho da era das catástrofes**. Campinas: Ed. UNICAMP, 2003.

produção escritural.¹³

Desse modo, tendo essas memórias como pano de fundo, propomos nesta tese a leitura histórica da obra de Jorge Mautner a partir das temporalidades construídas em sua literatura. No entanto, ele não é o único a fazer isso. Nesse empreendimento também estavam envolvidos vários jovens artistas brasileiros que também devem ser levado em consideração. Portanto, é através desse caminho que discutimos aquilo que é chamado de *Kaos* pelo nosso autor.

1.2 Crítica alquímica

Com efeito, é preciso entender que a arte de Jorge Mautner se constitui um objeto de investigação histórico heterogêneo. Mautner é escritor, compositor, intérprete musical *sui generis*, ator, diretor de cinema e artista plástico. Diante dessa produção escolhemos discutir especificamente a sua produção escrita em prosa. Daí nos referirmos a Mautner em nosso texto como *literato do Kaos*. No entanto, essa opção de recorte não foi realizada sem observar as consequências teóricas e metodológicas.

¹³ Dessa forma, mesmo não sendo o tópico perseguido no trabalho, não deixamos de atentar para esse problema. Cabendo algumas observações. A pressuposição do gênero autobiográfico - identidade entre autor, narrador e personagem - não se aplica a Mautner sem problemas. O tecido autobiográfico se dissemina nos seus romances, ensaios, entrevistas e letras de canções. O personagem principal dos romances, por exemplo, se chama Jorge. Assim, ele não reconhece o pacto referencial e de leitura da autobiografia. No livro que poderia respeitar as convenções do gênero, **O Filho do Holocausto** (2006), as memórias explodem com tal brilho poético que chega-se a duvidar que o protocolo autobiográfico seja mantido. Nos guiamos então pela ideia de um “momento autobiográfico” que “pode estar incluído em qualquer tipo de escrita”, sendo “sempre insuficiente” para “apreensão cognitiva do sujeito” (DAMIÃO, Carla Milani. **Sobre o Declínio da “Sinceridade”**. Filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin. São Paulo: Edições Loyola, 2006.p.39). Esses momentos foram tomados como astutos entrelaçamentos do *autos*, do *bios* e da *grafia* – inclusão e exclusão escritural, memória e esquecimento, pista e apagamento, etc. – e estratégia política de fabricação de autolegitimação, autonomização e singularização intelectual. Ver: DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. **Devires Autobiográficos: a atualidade da escrita de si**. Rio de Janeiro: Nau/PUC, 2009, DE MAN, Paul. Autobiografia como Des-figuração. **Sopro**, nº 71, maio/2012, PERRONE-MOISÉS, Leyla. Autoficção e os limites do eu. In: **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016 e LIMA, Rachel. A entrevista como gesto (auto)biográfico. In: SOUZA, Eneida; MIRANDA, Wander Melo (orgs). **Crítica e Coleção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

Mautner surge, predominantemente, como escritor ao mesmo tempo em que cria as primeiras composições musicais entre os anos cinquenta e sessenta. É a criação literária que se mostra hegemônica diante das outras possibilidades artísticas durante dez anos. A literatura se apresentava como o laboratório fundamental de sua arte: suas ideias do que chama de Kaos vão nascer da incessante luta com a linguagem escrita.

Essa escolha exige a explicitação do nosso desvio interpretativo. A fabricação da fonte literária se resolve em nosso trabalho a partir das pistas deixadas pelo filósofo alemão Walter Benjamin e por alguns de seus intérpretes, como Georges Didi-Huberman. Assim, em que pese todas as dificuldades em traduzir para o campo da história a sua forma de pensar no tempo a arte, buscamos constituir nossa própria interpretação dentro da constelação conceitual legada por ele. Nem sempre respeitando os limites de seu pensamento, pois não o assumimos em seu conjunto, mas apenas nos elementos que ajudaram a dar forma a nossa pesquisa.

Nesse sentido, partindo de Benjamin, nos valem da colocação em prática de uma “atitude filológica” que se “demora” “na historicidade da linguagem, oferecendo assim uma porta de entrada privilegiada para uma crítica histórica e até mesmo materialista”.¹⁴ Nessa ruinologia procuramos inquirir as ruínas deixadas por uma inscrição/escrita que, ao mesmo tempo, indica um vazio.¹⁵

Nesse sentido, a “crítica” é a “mortificação das obras” e conhecimento “das obras mortas” justamente onde elas “se afirmam como ruína”.¹⁶ Portanto, não se trata da busca de uma verdade atemporal, tampouco de relativização da tarefa crítica do historiador.¹⁷ Assim, a cada agora da cognoscibilidade se deve construir o teor de

¹⁴ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**. Ensaio sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.p.76.

¹⁵ Tomo aqui, de empréstimo, a expressão de ANTELO, Raúl. **A Ruinologia**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2016.p.11.

¹⁶ BENJAMIN, Walter. Alegoria e Drama Barroco. In: **Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie**. Escritos Escolhidos. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1986.p.34-35.

¹⁷ SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Ler o Livro do Mundo**. Walter Benjamin: Romantismo e crítica literária. São Paulo: Iluminuras, 1999.p.131 e BENJAMIN, Walter. Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso. In: **Passagens**. São Paulo/Belo Horizonte: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.p.505.

verdade da obra através da historicidade material da linguagem. É o “desafio” enfrentado pelo “investigador no sentido de abandonar a atitude tranquila e contemplativa em relação ao seu objeto, para tomar consciência da constelação crítica em que se situa precisamente esse fragmento, precisamente esse presente.”¹⁸

Desse modo, a “coisidade” da obra é o seu “estrato empírico”, “sua aparência sensível determinada temporalmente e constituída por todos os elementos que dão forma a uma obra, configurando-a como obra de uma época.”¹⁹ Nessa visada é pretendido a “revelação dos teores materiais nos quais o teor de verdade é historicamente folheado.”²⁰ Se, inicialmente, a obra contém indistintos seu teor de coisa e de verdade, eles posteriormente se separam no percurso temporal de sua recepção.²¹ Cabe ao historiador-crítico pensá-los juntos, a partir da urgência do presente. Nos diz Walter Benjamin:

a história das obras prepara sua crítica e, em consequência, a distância histórica aumenta o seu poder. Se, por força, de um símile, quiser-se contemplar a obra em expansão como uma fogueira em chamas vívidas, pode-se dizer que o comentador se encontra diante dela como um químico, e o crítico como alquimista. Onde para aquele apenas madeira e cinzas restam como objetos de sua análise, para este tão somente a própria chama preserva um enigma: o enigma daquilo que está vivo. Assim, o crítico levanta indagações quanto à verdade cuja chama viva continua a arder sobre as pesadas achas do que foi e sobre a leve cinza do vivenciado.²²

¹⁸ Idem. Eduard Fuchs, colecionador e historiador. In: **O Anjo da História**. Belo Horizonte: Autêntica: 2013.p.128.

¹⁹ CASTRO, Claudia. **A Alquimia da Crítica: Benjamin e as Afinidades Eletivas** de Goethe. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.p.18.

²⁰ BENJAMIN, Walter. Benjamin a Adorno. Paris, 09.12.1938. In: ADORNO, Theodor W. **Correspondência, 1928-1940**. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin. 2ª ed. São Paulo: UNESP, 2012.p.415.

²¹ Idem. **Ensaios Reunidos: Escritos sobre Goethe**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2009.p.12-13 e SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Ler o Livro do Mundo**. Walter Benjamin: Romantismo e crítica literária. São Paulo: Iluminuras, 1999.p.172-216.

²² Ibidem.p.13-14.

Dessa maneira, “a obra é uma fogueira” onde “madeira e cinzas estão para o *teor coisal*” e “a chama que sobre eles continua a arder” remete ao “seu *teor de verdade*.”²³ Já o “comentador” se duplica “em crítico”, pois ele como “químico decompõe o texto, zelando para que os estratos não se misturem”. Mas, “como alquimista, dos restos ele reacende a chama, fazendo surgir o ouro que com o vil metal se encontrava misturada até a indiscernibilidade.”²⁴

Nesse sentido, a crítica alquímica sabe que “a verdade assume na obra uma configuração histórica e linguística” como “condição de sua exposição (*Darstellung*) e de sua nomeação.”²⁵ É destruindo, incendiando e, por isso, “salvando” a obra na sua materialidade linguística, estrangeira e histórica que ela pode finalmente ser compreendida.²⁶ Com essa perspectiva nos recusamos a pensar o texto literário como mantendo com quaisquer aspectos da História - especialmente o socioeconômico - relações em termos de um meronexo causal.

Não se trata aqui de deduzir da obra algum elemento social responsável por sua “representação”. Em outras palavras: não tomamos a literatura como superestrutura, sendo efeito da “base material”. Ao contrário, a nosso ver a “tarefa da crítica é” “saber reconhecer na estupefata facticidade da obra, que está diante de nós como fragmento filológico, a unidade imediata e originária de *teor coisal* e *teor de verdade*, de estrutura e superestrutura, que nela se fixou.”²⁷ Por essa via, o objeto se mostra “constituído por um conjunto determinado de fios que representam a penetração de um passado na textura do presente.”²⁸

²³ CASTRO, Cláudia. **A Alquimia da Crítica: Benjamin e as Afinidades Eletivas** de Goethe. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.p.18.

²⁴ *Ibidem*.p.22.

²⁵ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**. Ensaio sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.p.84.

²⁶ *Idem*. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2011.p.44-45.

²⁷ AGAMBEN, Giorgio. O Príncipe e o Sapo. O problema do método em Adorno e Benjamin. In: **Infância e História: Destrução da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.p.146.

²⁸ BENJAMIN, Walter. Eduard Fuchs, colecionador e historiador. In: **O Anjo da História**. Belo Horizonte: Autêntica: 2013.p.139.

1.3 Escrita e temporalidades

A literatura é vista em nossa tese não apenas como *objeto interpretado*, mas, fundamentalmente, como *objeto interpretante*. Desse modo, buscamos compreender como as produções escriturais que pinçamos pensaram as relações entre passado, presente e futuro. Essas obras são vistas aqui como temporalizações escritas que participam de seu próprio tempo histórico.

É seguindo essa problemática que podemos identificar, em alguns momentos, que os artistas da época deslocaram o tempo “homogêneo e vazio”, operando um desvio das teleologias com as quais lidavam. Eles colocavam em cheque os etapismos históricos através de “um salto em direção ao passado”, fazendo explodir “o *continuum* da história”. Dessa maneira, flagramos a constituição de imagens artísticas através de uma “reminiscência” relampejante²⁹: uma “*Telescopage* do passado através do presente.”³⁰ É esse o conceito de imagem dialética de Walter Benjamin instrumentalizado em nosso trabalho como recurso para pensar as apreensões políticas, sociais e culturais do tempo levado a cabo por Jorge Mautner, bem como por diversos artistas jovens brasileiros em meio a um quadro de disputas intelectuais.

É preciso frisar, as imagens dialéticas são “o ponto, o bem comum do artista e do historiador”. As formas poéticas também produzem “seus efeitos teóricos agudos, efeitos de *conhecimento*.”³¹ Através desse ponto vista, perscrutamos a ação interpretante desses objetos estéticos além dos juízos definitivos que pensam o “modernismo como esquecimento da tradição” e o “antimodernismo como retorno à tradição”.³²

²⁹ Idem. Sobre o Conceito de História. In: **Obras escolhidas**. Magia e Técnica, Arte e Política. (v. I). São Paulo: Brasiliense, 1994.

³⁰ Idem. Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso. In: **Passagens**. São Paulo/Belo Horizonte: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.p.512.

³¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que Vemos, O que nos Olha**. São Paulo: Ed. 34, 2010.p.178.

³² Idem. **Diante do Tempo**: História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.p.276.

Para auxílio da nossa discussão, além da ideia de imagem dialética, recorreremos pontualmente também a Reinhart Koselleck que com seus estudos das constituições linguísticas dos tempos históricos propõe as noções de *espaços de experiências* e *horizontes de expectativas* como meios de apreender o tempo histórico. Portanto, essas categorias meta-históricas devem ser entendidas em nosso trabalho como as condições de possibilidades de organização escritural, por um lado, dos acontecimentos passados lembrados/incorporados consciente ou inconscientemente (experiência) e, por outro, do ainda-não, daquilo que pode ser previsto tanto pelo cálculo racional como pelas esperanças, medos e vontades (expectativas).³³

Já François Hartog, em debate que se instala no rastro do que estabeleceu Koselleck, trata do colapso da ênfase moderna no futuro ao esquadrihar o deslocamento da vivência contemporânea do tempo para o presente. É o que ele chama de presentismo. Para lidar com esse problema ele propôs o conceito de regime de historicidade: “uma maneira de engrenar passado, presente e futuro” ou mesmo “uma maneira de traduzir e ordenar experiências do tempo”.³⁴ Muito embora não tenhamos mobilizado explicitamente a própria conceitualidade do historiador francês, muito de suas discussões ajudaram a compor nosso problema.

Nossa atitude historiadora também passa pela “consideração de que a história não é apenas uma ciência, mas igualmente uma forma de rememoração”: o “que a ciência ‘estabeleceu’ pode ser modificado pela rememoração.”³⁵ O inacabamento da história diz respeito ao modo de escavação arqueológica que leva em consideração “o memorizado e seu lugar de emergência”.³⁶ O “objeto memorizado” só pode ser interpretado revirando anacronicamente o solo onde o encontramos. Logo, o “seu

³³ KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: Contribuição à semântica dos Tempos Históricos Rio de Janeiro: Contraponto - PUC Rio, 2006.

³⁴ HARTOG, François. **Regimes de Historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.p.11 e 139.

³⁵ BENJAMIN, Walter. Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso. In: **Passagens**. São Paulo/Belo Horizonte: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.p.511.

³⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que Vemos, O que nos Olha**. São Paulo: Ed. 34, 2010.p.176. Ver ainda: BENJAMIN, Walter. Escavar e Recordar. In: **Imagens de Pensamento**. Sobre o haxixe e outras drogas. Belo Horizonte: Autêntica: 2013.p.101.

contexto, seu lugar de existência e de possibilidade, *não o temos* como tal.”³⁷

É “a memória que o historiador convoca e interroga, não exatamente ‘o passado’.”³⁸ Portanto, uma atitude epistemológica construtivista, pois não se trata de conhecer o passado “‘como ele de fato foi.’”³⁹ Assim, sabemos que nossa escavação “não parte dos fatos passados, essa ilusão teórica, mas do movimento que os relembra e os constrói no saber presente do historiador.”⁴⁰

Desse modo, no âmbito metodológico, foram variados os “rastros” utilizados em nossa “escavação”. Ao lado dos textos literários, em diálogo com eles, recorreremos pontualmente as imagens. O fizemos partindo da ideia de que o ato de dar a ver não é uma operação evidente, mas uma inquietude histórica situada entre o que vemos e o que nos olha.⁴¹

Assim, colocamos ainda em perspectiva obras literárias e textos relativos ao período. Utilizamos também, seletivamente, jornais e revistas para o encaminhamento da construção das bases empíricas de nosso trabalho. Diante disso, fizemos igualmente uso dos suportes de memória: autobiografias, entrevistas, depoimentos e documentários. Isso sem perder de vista que o trabalho da memória envolve esquecimentos, reinterpretações, seleção, filiações, identificações e confrontações políticas efetivadas a partir do presente do rememorador.⁴²

Abordamos a produção escritural de Jorge Mautner do período recortado: desde os primeiros escritos, iniciados em 1956, até o seu último livro escrito antes do exílio em 1966. Na produção ficcional discutimos a trilogia do *Kaos*: *Deus da Chuva e da Morte* (1962), *Kaos* (1964) e *Narciso em Tarde Cinza* (1965). Foram também incluídos em nossa leitura *Vigarista Jorge* (1965) e *Sexo do Crepúsculo* (1966). Agregamos

³⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que Vemos, O que nos Olha**. São Paulo: Ed. 34, 2010.p.176.

³⁸ Idem. **Diante do Tempo**: História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.p.41.

³⁹ BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito de História. In: **Obras escolhidas**. Magia e Técnica, Arte e Política. (v. I). São Paulo: Brasiliense, 1994.224.

⁴⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo**: História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.p.116.

⁴¹ Idem. **O que Vemos, O que nos Olha**. São Paulo: Ed. 34, 2010.

⁴² CATROGA, Fernando. **Memória, História e Historiografia**. Rio de Janeiro: FGV, 2015.p.07-40.

também a produção ensaística: *Fragmentos de Sabonete* (1973), *Panfletos da Nova Era* (1980) e *Fundamentos do Kaos* (1985).

Com isso, levamos em consideração em nossa leitura que os livros não se apresentam “nus”, “sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções”, de natureza verbal ou não-verbal que “o cercam e prologam”. Assim, atentamos para os paratextos que apresentam e buscam legitimar os escritos de Mautner: prefácios, releases, entrevistas, etc.⁴³ Utilizamos ainda sua coluna escrita para o jornal *Última Hora*, entre 1963 e 1964, e os textos publicados no jornal *O Pasquim* na década de setenta. Uma outra fonte importante foi sua autobiografia *Jorge Mautner: O Filho do Holocausto* (2006).

1.4 Princípio-atlas

(...) o que me move é dar-vos uma ideia da relação de um colecionador com as peças da sua coleção, uma perspectiva da atividade de colecionar, mais do que de uma coleção.

Walter Benjamin.⁴⁴

No **capítulo 1** acompanhamos o retorno de Mautner do exílio e sua entrada no espaço da MPB. No fim da década de sessenta e nos sucessivos anos, a música e o ensaio seriam os meios artísticos escolhidos para apresentar o Kaos. Essa atuação é inseparável da associação da obra mautneriana ao Tropicalismo. Realizamos então a crítica de sua filiação à Tropicália. Essa conexão foi efetivada após o desenrolar dos acontecimentos de 1967/68 do qual nosso escritor estava ausente. Dessa forma, entendemos que desvinculando a escritura kaótica do movimento tropicalista é possível a sua compreensão em termos de seu tempo. Para isso, abordamos o problema da

⁴³ GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.p.09-20.

⁴⁴ BENJAMIN, Walter. Desempacotando a minha biblioteca. In: **Imagens de pensamento**. Sobre o haxixe e outras drogas. Belo Horizonte: Autêntica: 2013.p.89.

tropicalização de Mautner em dois momentos.

No primeiro momento, mostramos como as interpretações do Tropicalismo, que antes pesavam como fardo a ser combatido por artistas que participaram do movimento, passaram em outros contextos a qualificação positiva. Isso implicou em investitura de prestígio e poder para aqueles que foram associados a Tropicália. É nesse segundo processo que Mautner está envolvido, pois foi inserido na condição de sujeito “proto-tropicalista.”

Em seguida, mostramos como o literato estabeleceu a sua própria interpretação do movimento. A sua apropriação do Tropicalismo se faz em conjunto com a ideia de antropofagia. Por essa razão, também discutimos brevemente como se sedimentou historicamente as ressonâncias entre Tropicália e antropofagia. Então, visamos a interpretação mautneriana da tropical-antropofagia como esforço de absorção que o levava a constituir sua estratégia de reconfiguração do Kaos nos anos setenta.

Com efeito, ao compreendermos a trama do arquivamento de Mautner na Tropicália abrem-se outras possibilidades de leitura histórica de sua obra literária.⁴⁵ Operamos nossa interpretação movidos por um “princípio-atlas”.⁴⁶ Compomos uma leitura onde diversas obras e sujeitos se encontram em relações de correspondência, afastamento e semelhança. Constituímos o nosso atlas como “uma montagem dinâmica de heterogeneidades”⁴⁷, a partir da ideia de que o “sabidamente caótico” não exclui uma “unidade”.⁴⁸

⁴⁵ O arquivista, em meio as relações de poder, busca preservar “certos objetos da degradação inerente ao circuito econômico, para assim testemunharem uma identidade (que outrora foi de *culto* e hoje tornou-se apenas *cultural*), identidade essa que nada mais é do que a identidade da nação a que os arquivistas e leitores por igual julgam pertencer.” ANTELO, Raúl. O tempo do arquivo não é o tempo da História. In: SOUZA, Eneida; MIRANDA, Wander Melo (orgs.). **Crítica e Coleção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.p.157.

⁴⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou o gaio saber inquieto**. O Olho da História III. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.p.21.

⁴⁷ *Ibidem*.p.173. Como ensina Eduardo Sterzi, trata-se de “um paradigma imagético de conhecimento da história” que é “comum tanto às artes (incluindo, claro, a literatura, *onde as palavras se fazem imagens*) quanto as ciências humanas de boa parte do último século: o paradigma do *atlas*.” STERZI, Eduardo. O mapa explode. In: MENDES, Murilo. **Siciliano e Tempo espanhol**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.p.130.

⁴⁸ BORGES, Jorge Luís. **Atlas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.p.09.

Nossa coleção histórica tem como orientação a construção de uma “amostra do caos” a partir da multivariada produção artística dos anos 1950-60:⁴⁹ reunião de objetos em que uma “poética crítica de leitura” busca capturar “o político, o cultural e o artístico.”⁵⁰ Trata-se de uma abordagem que pode ser metaforizada na Enciclopédia Chinesa, o *Empório Celestial de conhecimentos benévolos* citada pelo Dr. Franz Kuhn, que conhecemos através da menção de Jorge Luís Borges no seu texto *O idioma de John Wilkins*. Justamente a fonte do riso de Michel Foucault na conhecida apresentação de *As Palavras e as Coisas*⁵¹ e que citamos a seguir:

[Há] “uma certa enciclopédia chinesa” onde será escrito que “os animais se dividem em: “a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino, l) et cetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe se parecem mosca.”⁵²

Assim, abrimos espaço para uma “gramática do fragmentário” com suas disparidades e analogias, dispersões e reuniões.⁵³ Para compor nossa coleção histórica, traçamos um *corde* nos arquivamentos da moderna cultura artística brasileira em busca

⁴⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou o gaio saber inquieto*. O Olho da História III. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.p.177.

⁵⁰ SAID, ROBERTO. Museus e babiliaques: um mundo de singulares afinidades secretas. In: SOUZA, Eneida; MIRANDA, Wander Melo (orgs.). *Crítica e Coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.p.177-180. Sobre o historiador-colecionador ver ainda: RAMPIM, João Lopes. *Colecionador, arte e materialismo histórico em Walter Benjamin*. São Paulo: UNIFESP, 2018.

⁵¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou o gaio saber inquieto*. O Olho da História III. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.p.67-78.

⁵² FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. IX. Ver ainda: BORGES, Jorge Luís. *O idioma de John Wilkins*. In: *Outras Inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.p.124. A enciclopédia citada, como em todo jogo borgeano, é de existência duvidosa.

⁵³ NETO, Miguel Sanches. Autobiografia material. In: SOUZA, Eneida; MIRANDA, Wander Melo (orgs.). *Crítica e Coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

“das diferenças e estranhezas.”⁵⁴ Tendo a literatura de Mautner como rastro a ser perseguido, *recortamos* as décadas de cinquenta e sessenta com as práticas artísticas dos neovanguardistas, surrealistas, beat-surrealistas, cepecistas e cinemanovistas com os quais nosso escritor entrou em contato.

Esses grupos apontaram para um campo dialético que abriga vários antagonismos históricos: arte útil e inútil, alienação e engajamento, futuro e passado, progresso e arcaísmo, vanguarda e tradição, revolução e rebelião. No centro dessas afinidades eletivas e disparidades conflitivas está o trabalho com o tempo levado a cabo pelas obras e sujeitos que formam nossa constelação. Com efeito, a arena de embates político-estéticos da época proporcionou uma abordagem crítica da literatura de Mautner. Entretanto, esse mesmo campo dialético foi também lido através do Kaos. É um movimento inseparável onde um elemento da série é visto através e em contraste com os outros. Como se constatará, o que une nossa coleção é - do ponto de vista da temática - o **romantismo** e - do ponto de vista da problemática - as **temporalidades**.

Para discutir os diferentes componentes de nosso atlas histórico-artístico utilizamos os conceitos de *montagem* e *informe* de Georges Didi-Huberman. Desse modo, no **capítulo 2** identificamos o processo histórico de hegemonização dos estilemas das neovanguardas no ambiente cultural paulistano em oposição a formação dos grupos surrealistas e beat-surrealistas. Os surrealistas imbuídos de uma política temporal mítico-utópica buscavam romanticamente reatar com o inconsciente como forma de resistência na modernidade brasileira. Já os beat-surrealistas sustentavam a ideia de pertencimento a tradição de poetas malditos ocidentais. Nos dois modos de proposição de uma temporalidade o corpo erótico-transgressivo ocupa um lugar fundamental.

Completa o nosso debate sobre as polaridades da moderna cultura artística brasileira a apresentação no **capítulo 3** da consolidação histórica do conhecido compromisso revolucionário. Dirigimos a nossa atenção para a formação, em 1961, dos

⁵⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou o gaio saber inquieto**. O Olho da História III. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.p.298-299.

Centros Populares de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). Dessa forma, mostramos como os cepecistas não aderiram automaticamente em suas obras artísticas a teleologia revolucionária em voga naquele período.

Em todos os acordos e desacordos entre esses grupos intelectuais encontramos Jorge Mautner que ainda despontava como jovem literato: contrário aos neovanguardistas, sendo próximo dos surrealistas/beat-surrealistas e militante na esquerda. É levando em consideração essa condição de entre-lugar que lemos a sua obra.

No **capítulo 4**, divisamos as linhas fundamentais da escritura arqueográfica, alegórica e romântica de Mautner como deformação do romance. A discussão sobre suas montagens literárias nos permitiram mostrar a cosmovisão do Kaos como uma discussão sobre o corpo, a sexualidade, a rebeldia jovem, a revolução e os povos sublevados. Já no **capítulo 5** discutimos como o Kaos se desdobra em uma babel política onde as ideologias são vistas pelo nosso escritor como religiões. O que nos levou, em seguida, ao debate sobre as temporalidades envolvidas nesse “canteiro de obras”: tempo do retorno às origens, imagens dialéticas e o tempo da marcha da História. Destacamos o Kaos, mediação desses tempos, como uma ambígua revolução comunista e mística que tentava se apresentar como depuração anacrônica dos elementos totalitários do marxismo e do romantismo.

Por fim, através de uma leitura em “rede”, confrontamos a constelação de tempos de outros intelectuais: Mário Schenberg, Vicente Ferreira da Silva e Oswald de Andrade.⁵⁵ Eles imaginaram um mundo em que ócio mítico (passado) e mundo técnico (futuro) se combinariam. Veremos que as temporalidades pensadas por esses intelectuais estavam próximas do ideário do Kaos de Jorge Mautner.

⁵⁵ Sobre a leitura em rede como montagem de objetos culturais heterogêneos ver: ANTELO, Raúl. **Maria com Marcel**: Duchamp nos trópicos. Belo Horizonte: UFMG, 2010 e Idem. **Tempos de Babel**: anacronismo e destruição. São Paulo: Lumme Editor, 2007.

2 TROPICAL-ANTROPOFAGIA

2.1 Jorge Mautner nos anos 70

2.1.1 *Exílio e entrada na MPB*

Em razão da publicação do livro *Vigarista Jorge* (1965) Mautner é incluído na Lei de Segurança Nacional por subversão e pornografia. Os mais de três mil exemplares foram apreendidos em 1966 pelo DOPS após apresentações na TV e uma noite de autógrafos.⁵⁶ O artista foi interrogado pelos agentes do regime, mas ele se defendeu argumentando que “procurou retratar o mundo contemporâneo com todas suas contradições, porém sempre em um nível artístico e filosófico.” Ele negava as acusações dos críticos que desejam “enxergar um aspecto político na leitura da obra quando a intenção é apontar o homem em crise, sem contudo apresentar solução para seus problemas.”⁵⁷

Mautner é solto e resolve se exilar nos EUA: a terra que abrigou o filho do Holocausto acabou por forçar uma saída dolorosa. O artista passa a viver uma vida de imigrante, como a de seus pais, durante sete anos. Desse modo, esteve ausente dos acontecimentos decisivos que delinearam o campo político-cultural brasileiro no qual desembarcaria no início da década de setenta. Retomemos, brevemente, os momentos posteriores a sua saída até o retorno.

Com a instalação da ditadura militar ocorre a extinção do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE e a criação do espetáculo teatral *Opinião* por parte de seus ex-integrantes, no final do ano de 1964. Tratava-se de um “painel dramático e um roteiro semidocumental de intenções ilustrado por canções alusivas.” O grupo que se formou

⁵⁶ DOPS apreende livro de Jorge Mautner, Folha de São Paulo, 15 de Junho de 1966. In: COHN, Sérgio. DE FIORE, Juliano. (Orgs.). **Jorge Mautner**. (Trajetória do Kaos). Rio de Janeiro: Azogue, 2002.

⁵⁷ Mautner no DOPS nega que seu livro seja subversivo. Folha de São Paulo, 17 de Junho de 1966. In: COHN, Sérgio. DE FIORE, Juliano. (Orgs.). **Jorge Mautner**. (Trajetória do Kaos). Rio de Janeiro: Azogue, 2002.

propôs um show que reunia simbolicamente a “classe média” (com a cantora bossa-novista Nara Leão, depois substituída por Maria Bethânia) e o “povo” (o músico maranhense João do Vale e o sambista do morro Zé Keti) como protesto cultural que buscava dar continuidade ao imaginário da esquerda da aliança nacional e popular. No teatro a atmosfera de resistência política ao novo regime gerava uma identificação entre “realizadores e espectadores”.⁵⁸

Na área da indústria musical os conflitos remetem a constituição de posições anteriores a instauração do governo militar. Nesse momento precedente os artistas da bossa-nova se dividiam entre aqueles que eram “nacionalistas participantes”, que se orientavam “para o samba urbano de raiz e vários gêneros ‘folclóricos’ rurais”, e outros que acentuavam “os elementos urbanos e jazzísticos da bossa nova.” A atuação de ambos, músicos engajados e bossa-novistas, em nome das “tradições musicais brasileiras” colaboraram para a constituição histórica da chamada Música Popular Brasileira (MPB). Eles se propunham defendê-la das canções importadas simbolizadas pelo rock. O que os tornavam adversários da Jovem Guarda de Roberto Carlos, Erasmo Carlos e outros.⁵⁹

Os festivais de música da segunda metade da década de sessenta também contribuíram para consolidar a noção de MPB. Eles eram o espaço a partir do qual se davam os confrontos entre os concorrentes e, ao mesmo tempo, encenavam a resistência contra os poderes militares. Esses eventos musicais eram marcados por uma prática seletiva dos organizadores, pois as eleições e exclusões das canções funcionavam com a lógica midiática de mercado. As músicas apresentadas estavam ainda expostas a rejeição do público de modo geral e da esquerda estudantil em particular.⁶⁰

Desse modo, como categoria socioestética a MPB se definia muito mais pela exclusão de outras musicalidades do que por uma suposta essência. Não sendo nem

⁵⁸ BETTI, Maria Silva. **Uduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Editora da USP, 1997.p.151-161.

⁵⁹ DUNN, Christopher. **Brutalidade Jardim**: A tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: UNESP, 2009.p.77-83.

⁶⁰ TATIT, Luiz. A Canção Moderna. In: SEVCENKO, Nicolau et ali. **Anos 70**: trajetórias. São Paulo: Iluminuras Itaú Cultural, 2005.p.120.

rock, nem música tradicional era “uma categoria híbrida que surgia das sensibilidades pós-bossa nova, mas na qual estavam presentes valores estéticos e preocupações sociais ligados ao imaginário nacional-popular.”⁶¹

Nesse debate inicial Mautner participava de maneira lateral ao se apresentar como cantor em pequenos espaços. Ele lança um compacto em 1965 pela RCA Victor com as canções *Radioatividade* e *Não, não, não* que ele dizia serem de protesto. Chamando atenção da cantora Nara Leão que comenta o que parecia ser, aos seus olhos, a excentricidade de músicas como a que glosava a ameaça da hecatombe nuclear ao lado da denúncia do “dinheiro que escraviza toda a humanidade”.⁶² Momento em que Mautner dividia seu estilo entre o rock e a música popular.⁶³

Esse passo dado em direção ao campo musical também deve ser visto a partir do crescente protagonismo das chamadas “artes de espetáculo” no campo cultural de esquerda “entre a segunda metade dos anos 1950 e o final da década de 1960.” Teatro, cinema e música, fortemente informadas pela tradição literária, contribuíram para o “processo que diluiu a ‘república das letras’ em outras áreas artísticas e circuitos socioculturais, vocacionados para o ‘efeito’, para a *performance*, ou mesmo ‘lazer das massas’.”⁶⁴ Essa passagem foi emblemática no caso de Mautner, pois foi interrompida com o exílio forçado.

Em 1967, no auge do engajamento artístico, em meio à crise na esquerda entre as opções de resistência democrática ou armada, surgiram vozes dissonantes no campo cultural da esquerda. Já em 1968 a inflexão ficava por conta da decretação do Ato Institucional número 5 que deflagrou o endurecimento do regime com a repressão generalizada. Esse acontecimento foi o estopim para a intensificação do exílio e

⁶¹ DUNN, Christopher. Tropicália: modernidade, alegoria e contracultura. In: BASUALDO, Carlos. (org.) **Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.p.61.

⁶² MAUTNER, Jorge. Radioatividade [1966]. In: **Kaos Total**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.p.183.

⁶³ MAUTNER, Jorge. Três décadas na Trincheira do Kaos [1989]. In: COHN, Sérgio. (Org.). **Jorge Mautner: Encontros**. [Entrevistas]. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.p.91.

⁶⁴ NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil: A vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)**. Ensaio histórico. São Paulo: Intermeios, 2017.p.111-112.

autoexílio de muitos intelectuais perseguidos, inclusive de Caetano e Gilberto Gil. Esses artistas, após serem presos, foram forçados a viajar para Londres no final de 1968.

Mautner não estava presente nessas viradas sísmicas da cultura brasileira. Ele vem rapidamente ao Brasil em 1968 e colabora como roteirista e ator no filme *Jardim de Guerra* do diretor Neville de Almeida. Essa fita acabou sendo proibido pela censura. O retorno definitivo de Mautner ocorre apenas em 1971. Ele encontra um ambiente atravessado pela proliferação das chamadas atitudes contraculturais.

A contracultura surgia no mundo “como elemento unificador de atitudes da juventude ou das minorias em geral contra a ‘velha ordem’ ou o *establishment*.”⁶⁵ No Brasil, com “as vias de oposição política organizada bloqueadas, a juventude urbana de classe média se voltou para buscas mais pessoais e espirituais, muitas vezes recorrendo ao consumo de drogas, à psicanálise, dieta macrobiótica e religiões espirituais.”⁶⁶ O que desencadeou os conflitos entre comunistas mais ortodoxos e adeptos da contracultura.⁶⁷

Mautner teve contato com as referências da contracultura antes e depois do exílio nos EUA. Podemos citar como exemplos “W. Reich, Norman Brown, Edgar Morin, Marshall McLuhan, Herman Hesse, poetas *beats* ou Norman Mailer”⁶⁸. O artista do Kaos, junto com Luís Carlos Maciel, se torna um “dos maiores propagadores da contracultura da época” ao escrever artigos “para a imprensa marginal”.⁶⁹ Ele colabora em jornais e revista de destaque da chamada marginália.

Nesse período a criação escrita deixa de acontecer no âmbito dos romances e passa a ocorrer predominante sob a forma de ensaios publicados nos livros *Fragments*

⁶⁵ COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado**: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.p.221.

⁶⁶ DUNN, Christopher. **Brutalidade Jardim**: A tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: UNESP, 2009.p.198.

⁶⁷ NAPOLITANO, Marcos. A “estranha derrota”: os comunistas e a resistência cultural ao regime militar (1964-1968). In: _____; CZAJKA, Rodrigo; SÁ MOTTA, Rodrigo Patto (orgs). **Comunistas Brasileiros**: cultura política e produção cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.p.326. Ver ainda: PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.

⁶⁸ COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado**: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.p.221.

⁶⁹ Ibid.p.248.

de Sabonete (1973), *Panfletos da Nova Era* (1980)⁷⁰ e *Fundamentos do Kaos* (1985).⁷¹ Nesse novo ambiente das culturas alternativas, marginais e “desbundadas” Mautner circularia com desenvoltura ao experimentar uma abertura e liberdade artístico-política que não havia encontrado nos anos anteriores ao golpe. O seu retorno marca também a ênfase na atuação como músico. A música passa a ser o seu principal meio artístico de tornar público sua vontade de criação. No fortalecimento de sua condição de cantor e compositor é muito importante a parceria com Nelson Jacobina com quem produz importantes peças de seu cancionário.⁷²

No entanto, a entrada definitiva na indústria fonográfica se realizava depois de muitos acontecimentos decisivos na área musical desde sua saída do país. A chegada se dava quando a MPB já se encontrava institucionalizada. Levando Mautner a lutar por seu espaço na concorrida “cena musical brasileira”. Essa área artística, com sua “historicidade específica”, estava nos anos setenta “pressionada entre a criatividade exuberante da década anterior e suas demandas políticas que fizeram da canção brasileira uma das mais vigorosas expressões do pensamento na esfera pública, ainda que perpassada pela lógica de mercado”.⁷³ Diante disso, Mautner percebe que o ambiente musical é distinto do literário em que ele tinha circulado. No espaço letrado havia menor repercussão pública, porque era restrito muitas vezes aos comentários acadêmicos e de críticos nos suplementos literários dos jornais.

A inserção de Mautner na MPB na década de 70 possui um pano de fundo cultural e político mais amplo. O governo militar, ao tempo em que efetivava a censura e repressão, também colocava em ação “um projeto modernizador em comunicação e

⁷⁰ Os textos que compõe este livro foram escritos durante da década de setenta.

⁷¹ Há ainda o livro de poesia **Poesias de Amor e Morte** (1981); de contos **Miséria Dourada** (1993); e de ensaios **Outros Fragmentos** (1995). **A Floresta Verde Esmeraldas** (2002) realiza uma total indistinção entre ensaio e ficção. Uma burla que nos seus outros livros está marcada pela ambiguidade, pois em alguns momentos seguem o tom ficcional, em outros o interpretativo.

⁷² JACOBINA, Nelson. Aproximação de Jorge Mautner. In: COHN, Sérgio; DE FIORE, Juliano. (orgs.). **Jorge Mautner**. (Trajetória do Kaos). Rio de Janeiro: Azougue, 2002. Muitas das canções de Mautner são obras construídas com Jacobina.

⁷³ NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). **Estudos Avançados**, 24 (69), 2010.p.390.

cultura, atuando diretamente por meio do Estado ou incentivando o desenvolvimento capitalista privado.”⁷⁴ Durante o chamado período de abertura “o regime buscava incorporar à ordem artistas de oposição.” Nesse momento foram criados a Embrafilme, Serviço Nacional do Teatro, Funarte, Instituto Nacional do Livro e o Conselho Federal de Cultura. Nasceram ainda o “Ministério das Comunicações, a Embratel” além de “outros investimentos governamentais em telecomunicações que buscavam a integração e a segurança do território brasileiro”.⁷⁵

Com isso, florescem uma indústria cultural televisiva, fonográfica, editorial e publicitária. A atuação dos intelectuais de esquerda - “com o próprio Estado atuando como financiador de produções artísticas e criador de leis protecionistas aos empreendimentos culturais nacionais” - ficou “marcada por certa ambiguidade”.⁷⁶

O espaço musical do período compreendido entre 1969 e 1974 foi caracterizado pelas dificuldades geradas pela censura, ascensão de vários novos nomes e o retorno de alguns exilados. Em meio ao concorrido ambiente repleto de tendências, não raro entremeado por disputas, Mautner foi identificado com os chamados “malditos” figurando ao lado de Jards Macalé, Luís Melodia, Walter Franco e outros.

Eles “desafiavam as fórmulas do mercado fonográfico com suas linguagens e performances”. Esses artistas estigmatizados “eram respeitados pela crítica e pelos músicos, mas não se enquadravam nas leis de mercado das gravadoras, nem se submetiam às demandas comerciais, vendendo muito pouco e sendo quase esquecidos pelas emissoras de rádio mais populares.”⁷⁷ Mautner responderia a essa inserção enviesada na MPB com uma espécie de ironia. Em 1985 ele lança o álbum *Antimaldito*.

⁷⁴ RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária**: um século de cultura e política. São Paulo: Editora Unesp, 2010.p.103.

⁷⁵ Ibidem.p.103-104.

⁷⁶ Idem. **Em Busca do Povo Brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à Era da Tv. 2ª Ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.p.286. Ver ainda: CARDENUTO, Reinaldo. A sobrevivência da dramaturgia comunista na televisão dos anos de 1970: o percurso de um realismo crítico em negociação. In: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; SÁ MOTTA, Rodrigo Patto (orgs). **Comunistas Brasileiros**: cultura política e produção cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013 e ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2012.p.79-126.

⁷⁷ NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira**: (1950-1980). São Paulo: Contexto, 2001.p.85-89.

O músico seria, com o passar das décadas, pensado “como cérebro brilhante demais e demasiado rebelde para a indústria cultural.”⁷⁸ Por isso, teve que recusar essa identificação de maldito até bem mais tarde em sua carreira musical.⁷⁹

Nesse período, além dos compactos, foram lançados os LP's: *Para Iluminar a Cidade* (1972), *Jorge Mautner* (1974), *Mil e uma Noites de Bagdá* (1976) e *Bomba de Estrelas* (1981).⁸⁰ Entre “1975 e 1980, a Música Popular Brasileira viveu seu auge de público e crítica, com uma ampla penetração social.”⁸¹ A MPB estava sob o avanço da política de abertura e o aumento considerável do mercado de shows. Surge a chamada “canção da abertura” marcada pela sensação de que a “era de violência extrema havia passado, mas a era de liberdade ainda não havia começado.” Essa música era “pautada na percepção de um ‘entrelugar’ que se manifestará como expressão poético-musical e experiência histórica.”⁸² Assim, era em todo esse histórico diapasão que Mautner buscava seu lugar como cantor e compositor.

2.1.2 Encontro com a Bahia em Londres

Entre sua volta momentânea e o retorno definitivo um encontro terá consequências para o reestabelecimento de Mautner no cenário intelectual brasileiro. A compreensão de sua atuação no campo musical é inseparável dessa viravolta. Em 1970 ele vai a Inglaterra onde conhece Caetano Veloso e Gilberto Gil. Mautner realiza na capital londrina seu único filme, *O Demiurgo*, que tem como atores principais

⁷⁸ DIAS, Mauro. O brilho da estrela anti-sistema de estrelas. **O Estado de São Paulo**, p.42, 16 de Abril de 2001.

⁷⁹ PLASSE, Marcel. Jorge Mautner proclama: maldito, nunca mais. **O Estado de São Paulo**, p.42, 16 de Abril de 2001.

⁸⁰ Completam a discografia: *Árvore da Vida* (1988), *Pedra Bruta* (1993), *Estilhaços de Paixão* (1997), *Ser da tempestade 40 Anos de Carreira* (1999), *Eu Não Peço Desculpas* (2002) com Caetano Veloso, *Revirão* (2007) e *Não Há Abismo Em Que o Brasil Caiba* (2019). Os registros de dois shows, originalmente acontecidos respectivamente em 1972 e 1987, foram lançados como álbuns: **Para Detonar a Cidade** (2014) e **Jorge Mautner e Gilberto Gil: o poeta e o esfomeado** (2015).

⁸¹ NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2001.p.108.

⁸² Idem. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). **Estudos Avançados** 24 (69), 2010.p.391.

justamente os baianos. Estes não cansarão de narrar essa aproximação em um momento difícil de suas trajetórias, tornando público sua admiração pelo artista kaótico.

Caetano Veloso dirá que o encontro foi decisivo para sua “formação ideológica”. Junto com o seu antípoda intelectual, o poeta e filósofo Antônio Cícero, Mautner estimulava a “inteligência” do pensador baiano na condição de “irracionalista radical, chutador assistemático, exemplo vivo do que Décio Pignatari chamara de ‘nova barbárie’”. O anfitrião assistia, na casa 16 da Rua Redesdale, Mautner falar das lutas políticas mundiais, da filosofia alemã (Nietzsche e Heidegger, sobretudo) e narrar sua trajetória pessoal repleta de contradições. Mesmo sendo “influyente na fase londrina” isso não teria impedido um “distanciamento crítico frequentemente temperado com gargalhadas.”⁸³ Já o encontro com Gilberto Gil permitiu uma troca artística que se manifestou nas parcerias em composições, bem como em shows e posicionamentos ideológicos comuns nos anos seguinte.⁸⁴

Mautner descreveu mais de uma vez esses contatos como detonador de mudanças em sua trajetória:

Depois veio a primavera e eu e Ruth fomos pra Londres subitamente num avião a jato. E foi lá, foi lá que conheci Caetano Veloso e Gilberto Gil. (...) Com Caetano eu tocava (acompanhando fazendo ecos e fraseados) sambas antigos, de Noel e Caimmy, de Ismael e Ary Barroso, todo aquele repertório popular de Caetano. Com Gil eu tocava acompanhando o seu novo som africano-rock-heavy-braziliance-electricity. Às vezes predominava o jazz, às vezes rock & baião. Falava-se muito de tudo. Inumeráveis discussões sobre Nietzsche, Hegel, estruturalismo, discos voadores, Dionisius e Apolo. Quando eu voltava para a casa do Arthur que me hospedava lá em Londres, eu vinha pela madrugada (eu e Ruth) pensando naquelas maravilhosas criaturas que eu havia conhecido. Eu, um mitólogo massagista e lavador de pratos em New York, de repente na

⁸³ VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.p.433-442. Essa relação de aprendizado com Jorge Mautner foi reafirmada no texto introdutória a edição comemorativa de 20 anos do livro: Idem. **Verdade tropical**. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.p.20 e 38.

⁸⁴ GIL, Gilberto; ZAPPA, Regina. **Gilberto Gil bem de perto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.p.151 e COHN, Sérgio. (org.). **Gilberto Gil: encontros**. (Entrevistas). Rio de Janeiro: Azougue, 2007. p.283-284.

Bahia em plena Londres! (...) Os baianos são o mel, a bondade, a ternura, o cristianismo, a generosidade, o amor de um Brasil que só agora descobri através deles. Então eu disse para Caetano e Gil: - “VOCÊS ME TIRARAM DA LAMA.”⁸⁵

A “Europa do refugiado do nazismo, descendente de multinacionalidades caucasianas, mestiço produto da 2ª Guerra Mundial e por ela vacinado e ensinado, ressuscitado nas Américas, encontra ex-escravos historicamente falando, o negro Gil, e o mulato Caetano.”⁸⁶ Com eles Mautner conhece “um Brasil diferente” que iria muito além de São Paulo e do Rio de Janeiro.⁸⁷

A nova amizade e coalizão de forças acontecia quando se desequilibrava, pelo menos inicialmente, aquelas feitas anteriormente e na primeira hora de eclosão da Tropicália. O momento, por exemplo, de críticas incisivas de Caetano aos poetas concretos.⁸⁸ O que significava, no caso de Mautner, a oposição entre a nova e as velhas alianças. Hélio Oiticica se manifestou contra ele no momento em que tentava rearticular sua produção artística a partir do exílio em Nova York.⁸⁹ Torquato Neto, que por essa mesma época se afastava de modo crítico de Gil e Caetano, dirá sobre o filme *O Demiurgo*: “a curtição de Mautner, o filme propriamente dito, não existe, é ridícula e paupérrima.”⁹⁰ Guilherme Araújo, empresário dos baianos, também não demorou a se indispor com a nova companhia.⁹¹

⁸⁵ MAUTNER, Jorge. Caetano, Gil e Eu. *Pasquim*, 10 de junho de 1971. In: COHN, Sérgio; DE FIORE, Juliano. (orgs.). **Jorge Mautner**. (Trajetória do Kaos). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.

⁸⁶ Idem. Panfletos da Nova Era [1980]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 2). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.21.

⁸⁷ Idem. Bomtner. Por Jary Cardoso [1972]. In: COHN, Sérgio. (org.). **Jorge Mautner**: Encontros. (Entrevistas). Rio de Janeiro: Azougue, 2007. p.28.

⁸⁸ VELOSO, Caetano. Londres, outubro de 70. In: BENTES, Ivana (org.) **Glauber Rocha**: cartas ao mundo. São Paulo: Companhia das letras, 1997.p.376 e Idem. Bondinho [1972]. In: **Alegria, Alegria**. Uma Caetanave organizada por Waly Salomão. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, ?p.122.

⁸⁹ “Jorge influencia toda a família baiana. já viu, né!”. OITICICA, Hélio. Babylon; june 18, 71. In: PIRES, Paulo Roberto (org.). **Torquatália**: do Lado de dentro. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.p.218.

⁹⁰ NETO, Torquato. 21, 7. [1971]. In: PIRES, Paulo Roberto (org.). **Torquatália**: do Lado de dentro. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.p.237.

⁹¹ MAUTNER, Jorge. Panfletos da Nova Era [1980]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 2). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.213.

O literato do Kaos esteve envolvido, ao lado de Caetano, nos polêmicos confrontos entre cineastas “marginais” e cinemanovistas.⁹² Juntos também abrem dissidência com os membros do *Pasquim*. Nesse jornal ambos haviam colaborado intensamente. Entretanto, eles acabaram entrando em choque com Jaguar, Henfil e Millôr Fernandes que nomeavam pejorativamente os músicos vindos da Bahia de “baihunos”.⁹³

Mautner participa assim ativamente dos principais debates e polêmicas em que estavam envolvidos os novos amigos. Contribuindo para que sua figura passasse a percorrer uma rede de conexões com o Tropicalismo. A associação entre o movimento de 67/68 e a contracultura também contribuía para essa ligação.⁹⁴ Essa união não deixava de envolver conflitos e demarcações político-estéticas em torno dos possíveis significados da Tropicália da qual Caetano e Gil foram os que obtiveram maior visibilidade. Desse modo, Mautner não estava imune a todos os efeitos problemáticos do processo de constituição histórica do movimento. Esse é o problema que retomaremos a seguir.

2.2 Tropicália: explosão e composição do monumento

2.2.1 O monumento não tem porta: o fardo do tropicalismo

Uma extensa bibliografia aponta, com algumas diferenças, os seguintes “marcos” do Tropicalismo: a obra ambiente *Tropicália*, criação do artista plástico Hélio Oiticica; o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha; a encenação da peça *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, pelo grupo de Teatro Oficina, dirigido por José Celso Martinez

⁹² VELOSO, Caetano. Londres, outubro de 70. In: BENTES, Ivana (org.) **Glauber Rocha: cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.p.373-370. Sobre os conflitos culturais entre cinemanovistas e diretores do “cinema alternativo” ver: MONTEIRO, Jaislan. **Arte como Experiência: cinema, intertextualidade e produção de sentidos**. Teresina: Edufpi, 2017.

⁹³ DRUMMOND, Carlos E; NOLASCO, Márcio. **Caetano, uma biografia**. São Paulo: Seoman, 2017.p.239 e RASEC, César. **Jorge Mautner em Movimento**. Salvador: Do autor, 2004.p.205-214.

⁹⁴ NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil: A vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)**. Ensaio histórico. São Paulo: Intermeios, 2017.p.164-167.

Corrêa; na música, as canções *Alegria, Alegria* de Caetano Veloso e *Domingo no Parque* de Gilberto Gil.⁹⁵

As leituras do movimento seguem, em alguma medida, aquelas modelares que foram realizadas sobre o modernismo de 22, buscando compromissos estéticos, manifestos, ações coletivas, eventos chaves e revistas.⁹⁶ Entretanto, a Tropicália não é um objeto dado, coeso natural e pronto. É preciso entender que o movimento foi construído historicamente - assim como o modernismo - por várias camadas interpretativas.⁹⁷ O que explica o fato dessas manifestações artísticas não serem redutíveis umas às outras. Elas possuem “condições específicas que as propiciaram” como “fruto de discussões e caminhos próprios” que são muitas vezes elididos.⁹⁸

Nesse sentido, o famoso ensaio *Cultura e Política, 1964-1969 Alguns esquemas* (1970) de Roberto Schwarz contribuiu para a formação de alguns parâmetros de leitura das obras que seriam representativas do movimento. Nele o procedimento básico do Tropicalismo é caracterizado pela montagem alegórica de elementos arcaicos e modernos:

[a] reserva de imagens e emoções próprias ao país patriarcal, rural e urbano é exposta à forma ou técnica mais avançada ou na moda - música eletrônica, montagem eisensteiniana, cores e montagem do pop, prosa de *Finnegans wake*, cena ao mesmo tempo crua e alegórica, atacando fisicamente a plateia.⁹⁹

⁹⁵ CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **Todos os dias de Paupéria**: Torquato Neto e a invenção da tropicália. São Paulo: Annablume, 2005.p.101.

⁹⁶ COELHO, Frederico. **A Semana Sem Fim**: celebrações e memória da Semana de Arte Moderna de 1922. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.p.58.

⁹⁷ CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **Todos os dias de Paupéria**: Torquato Neto e a invenção da tropicália. São Paulo: Annablume, 2005.101. Ver ainda: CASTELO BRANCO, Fábio Leonardo. **Visionários de um Brasil Profundo**: brasilidades deslizantes em Jomard Muniz de Britto e seus contemporâneos. Tese (doutorado). Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, CE, 2015.

⁹⁸ PATRIOTA, Rosângela. A cena tropicalista no Teatro Oficina. **História**, nº 22, São Paulo, 2003.p.135-137.

⁹⁹ SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política, 1964-1969. Alguns esquemas* [1970]. In: **O Pai de Família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.p.86.

Um elemento intrínseco dessa interpretação é a ideia de que a “matéria prima” do movimento é a experiência histórica da modernização conservadora, levado a cabo pelo regime militar e que conjugava elementos ideológicos arcaicos e a força política da modernização material. A construção da forma alegórica seria própria da condição histórica de exceção no Brasil.

O ensaísta também inaugura a crítica à suposta ambiguidade constitutiva dos tropicalistas onde seria “incerta a divisa entre sensibilidade e oportunismo, entre crítica e integração”. Ele acusa o que seria a ambivalência de uma arte que ficava entre a “crítica social violenta e comercialismo atirado”. Assim, o preço pago para a recusa do imaginário nacional-popular seria, segundo o crítico, uma posição política indefinível em que o Brasil figura em imagens de “absurdo” ou “aberração”.¹⁰⁰

O estabelecimento desse paradigma de interpretação do Tropicalismo, via alegoria¹⁰¹, e que aborda tão criticamente o movimento, foi retomado por outros

¹⁰⁰ Ibidem.p.87-93.

¹⁰¹ Esse ensaio do crítico literário foi tanto alvo de recusa quanto de mobilização estratégica de alguns de seus argumentos em favor do Tropicalismo. Fundamentalmente a ideia de alegoria. C. Veloso na primeira edição de **Verdade Tropical** (1997) se refere a esse texto como “interessante e estimulante”, embora fosse a manifestação “da reação desconfiada” da esquerda. Para ele a “redução da ‘alegoria’ tropicalista ao choque entre o arcaico e moderno, embora revelasse aspectos até impensados, resultava finalmente empobrecedora.” (VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p.441) Mas, a troca de indisposições intelectuais apenas começava. Quinze anos depois Schwarz publica um texto em que, com a mesma severidade do anterior, analisa **Verdade Tropical** (1997) como “romance de ideias”. Nesse ensaio o livro do artista baiano é lido como constituído de duas partes: a primeira, de grande beleza, animada pelo horizonte utópico pré-64; a outra trata da viravolta tropicalista em que Caetano narraria sua desvinculação com o populismo de esquerda dos derrotados do golpe. O que tornaria a obra, “em termos de consistência literária”, desigual. Para o ensaísta essa “conversão histórica”, feita no rastro de **Terra em Transe** (1967) de G. Rocha, seria o momento de “descompromisso” com “os de baixo”. Desaparecendo, no horizonte, a esperança de uma nova ordem. Novamente a posição tropicalista era vista como ambígua já que simpatizava com a guerrilha e defendia a liberdade econômica. Schwarz mantém ainda a tese do absurdo da imagem tropicalista e da relação umbilical entre forma alegórica e modernização conservadora dos militares. Só que agora deduzidas do livro de Caetano (SCHWARZ, Roberto. *Verdade tropical: um percurso do nosso tempo*. In: **Martinha versus Lucrécia: ensaios e entrevistas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012). O incomodo da publicação do ensaio de Schwarz não demorou já que, como ingredientes, animado por duas coincidências. A primeira, a publicação como livro a parte de **Verdade Tropical** (1997) em que há a discussão sobre a relação antropofagia/Tropicalismo e onde se estabelece uma interpretação do Brasil (VELOSO, Caetano. **Antropofagia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012). A segunda, a

trabalhos.¹⁰² Esse texto teve como efeito a produção de trabalhos acadêmicos posteriores baseados na defesa do movimento e contra a investida condenatória de Roberto Schwarz. Atentos a desconstrução tropicalista dos parâmetros estético-políticos do PCB, o que se perdeu nessas pesquisas foi a história do “processo de criação das obras” tidas como tropicalistas.¹⁰³ O risco é o de monumentalização da Tropicália, mumificando-a em um “conjunto de mitos historiográficos apologéticos” e midiáticos.¹⁰⁴

Ora, a questão não era menos complexa quando vista do ponto de vista dos participantes que foram aglutinados no campo tropicalista durante o desenrolar das ações vanguardistas. Eles mostraram muitas vezes um incômodo com a fórmula em uma postura de resistência a aprisionamentos identitários. Essa intuição se estabeleceu desde cedo através da recusa do “ismo” como algo limitador. Tendo sido nomeado pela imprensa, principalmente pelo jornalista Nelson Motta¹⁰⁵, havia entre eles uma relação

comemoração dos 70 anos do compositor e cantor. Uma rápida polêmica abre-se na imprensa entre os contendores (WERNECK, Paulo. Caetano Veloso e os elegantes uspianos. **Folha de São Ilustrada**, São Paulo, domingo, 15 de abril de 2012 e MOURA, Flávio. Cortina de fumaça. **Folha de São Ilustrada**, São Paulo, domingo, 22 de abril de 2012). No texto introdutório à edição comemorativa de 20 anos do livro (VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017) o artista baiano volta ao segundo ensaio do crítico para contrapô-lo a outro de J. C. Penna (PENNA, João Camillo. **O tropo tropicalista**. Rio de Janeiro: Circuito, 2017). Para além do uso instrumental que fez Caetano, trata-se de fato de um livro perspicaz na abordagem do debate Caetano/Schwarz. O texto, entre outros méritos, desarma as investidas do ensaísta justamente no seu cerne mais problemático. Penna mostra como o crítico, que possui inspirações lukacsiana e adorniana, faz uso desabonador do conceito de alegoria. Ele reabilita o conceito até o rigor com que o pensou W. Benjamin para, em seguida, repensar a estética e a política tropicalista. O que não invalida, obviamente, na sua totalidade as investidas críticas de R. Schwarz.

¹⁰² A exemplo dos já clássicos FAVARETO, Celso F. **Tropicália Alegoria, alegria**. 2ª ed. São Paulo: Ateliê, 1996 e HOLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960-70)**. São Paulo: Brasiliense, 1981.p.53-62.

¹⁰³ PATRIOTA, Rosângela. A cena tropicalista no Teatro Oficina. **História**, nº 22, São Paulo, 2003.p.135-156.

¹⁰⁴ NAPOLITANO, Marcos. Tropicalismo: As Relíquias do Brasil. **Revista Brasileira de História**, vol. 18. n. 35, São Paulo, 1998.p.04-11.

¹⁰⁵ MOTTA, Nelson. Cruzada Tropicalista. [Publicado originalmente no *Última Hora* em 05 de fevereiro de 1968]. In: COELHO Frederico; COHN, Sergio (orgs.). **Tropicália**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.p.50-55. Antes disso a manifestação musical do grupo baiano recebeu o nome de “Som Universal”. Ver: CAMPOS, Augusto. **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 2012.p.139 e 188.

conflituosa com o significante e a superficialização midiática. Muito embora as motivações e respostas tenham sido diversas.

Em 1968 Caetano mostra algum incomodo com a palavra: “Não posso definir ‘tropicalismo’. Mas o problema não é de definições.”¹⁰⁶ Mesmo assim, ele decidiu “Topar esse nome e andar um pouco com ele.”¹⁰⁷ Rogério Duprat busca adequar o significante: “não deveria ser essa palavra. Tropicália, sim. Porque é o conhecimento de um estado, não se trata de uma filosofia.”¹⁰⁸ Torquato Neto, de maneira muito próxima, expressara-se: “o tropicalismo está morto, viva tropicália.”¹⁰⁹

O mesmo poeta e Capinam escreveram o roteiro para o programa *Vida, paixão e banana do tropicalismo* que não foi realizado, mas onde deveria estar reunido boa parte daqueles que eram nomeados como tropicalistas: Caetano e Gil, bem como o elenco da peça *O Rei da Vela* do Teatro Oficina. No texto é possível identificar a tentativa de destruir os poderes estagnantes que poderiam surgir dentro e fora do movimento.

Há um aspecto de *boutade* e ao mesmo tempo de posição tática quando se diz: “Tropicalismo, nome dado pelo colunismo oficial a uma série de manifestações culturais espontâneas surgidas durante o ano de 67 e portanto logo destinadas à deturpação e à morte.” A apresentação seria “a primeira e última manifestação conjunta de tudo que no ano de 67 e até hoje recebeu o nome de Tropicalismo” como “tentativa crítica da cultura brasileira.” Como tal, “o tropicalismo é uma fase crítica que se esgota

¹⁰⁶ VELOSO, Caetano. Debate na Fau. [Publicado originalmente na *Folha da Tarde* em 07 de junho de 1968]. In: COELHO Frederico; COHN, Sergio (orgs.). **Tropicália**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.p.133.

¹⁰⁷ CAMPOS, Augusto. Conversa com Caetano Veloso [1968]. In: _____. **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 2012.p.207. Na sua autobiografia ele sinaliza que prefere Tropicália. O que impediria de confundi-la com o luso-tropicalismo de G. Freyre e com área de estudo das doenças tropicais. Além disso, o “ismo” seria “reduzidor, facilita a divulgação com status de movimento do ideário e do repertório criado.” Mas, assim como fizera antes, ele aquiesce diante da “operacionalidade” que o termo oferece. VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p.16.

¹⁰⁸ DUPRAT, Rogério. A alegre família de Rogério Duprat. [Publicado originalmente na *Jornal da Tarde* em 07 de outubro de 1968]. In: COELHO Frederico; COHN, Sergio (orgs.). **Tropicália**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.p.181.

¹⁰⁹ NETO, Torquato. Torquatália III [1968]. In: PIRES, Paulo Roberto (org.). **Torquatália: do Lado de dentro**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.p.63.

quando cumpre o seu papel.” A ideia seria: “mostrar por que sentimos essa necessidade, quando ela nos surgiu e de que modo daremos por concluída uma boa parte do nosso trabalho. O tropicalismo está no fim. E apenas demos os primeiros passos de uma longa travessia.” Eles recusavam as “doce modinhas” a que poderia ser relacionado o movimento. Também afirmavam que a “estrutura do programa se assemelha a um ritual de purificação e modificação.”¹¹⁰

A apresentação previa ainda a inauguração de um monumento. Um “grande boneco” feito de isopor onde estaria escrito “TROPICÁLIA” - inspirado na canção de Caetano cujo nome, por sua vez, havia sido colhido do título da famosa obra de Hélio Oiticica.¹¹¹ O monumento deveria ser destruído e o programa se encerraria aos brados: “Viva a Tropicália! Abaixo a Tropicália!”¹¹² De fato, em um programa efetivamente levado a TV pelos tropicalistas - o *Divino, Maravilhoso* de 1968 - houve o enterro simbólico do movimento.¹¹³ Assim, ele nasce para logo fazer desaparecer sua face inócua e domesticada. É monumentalizado para em seguida ser implodido a sua paralisia. Portanto, desde cedo o significante *tropicalismo* surge irônica e parodicamente como solução e problema, adesão e recusa. Sendo uma identidade a ser assumida e, simultaneamente, desfigurada e negada.

É outro o momento que se segue ao AI-5 e ao exílio de Caetano e Gil. Esse é um período de rearranjo das alianças, estratégias de resistência e criação. Mesmo seguindo com a recusa do “ismo”, a rejeição se dará com outros contornos. A partir de 1968 surgiram as tentativas mais radicais de fugir ao “tropicalismo modista” visto como “empecilho para ousadias”.¹¹⁴

¹¹⁰ NETO, Torquato; CAPINAM, J. C. Vida Paixão e Banana do Tropicalismo [1968]. In: PIRES, Paulo Roberto. (org.). **Torquatália: do Lado de dentro**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.p.65-68.

¹¹¹ Caetano, que não havia ainda conhecido Oiticica nem sua produção artística, adotou a sugestão de título de seu amigo Luís Carlos Barreto que havia tido contado com a obra. Ver: VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.p.183-184.

¹¹² NETO, Torquato; CAPINAM, J. C. Vida Paixão e Banana do Tropicalismo [1968]. In: PIRES, Paulo Roberto. (org.). **Torquatália: do Lado de dentro**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.p.69-85.

¹¹³ VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p.336.

¹¹⁴ COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.p.115. O autor citado

Um exemplo da suspeita das rotulagens é a posição de Hélio Oiticica. O artista carioca reconhecia o risco de ver sua atuação experimental capturada pelo que chamava de “diluição” e “superficialismo” da cultura de massa. O que o levou a ter uma relação de conflito com a ideia de movimento coeso. Consciente de que o nome fora tomado de uma de suas obras, ele se esforçou em construir uma visão crítica daquilo que entendia como “uma constatação de uma síntese onde se reúnem propósitos gerais: cinema, teatro, artes plásticas, música popular, porque as fronteiras entre essas divisões formais tendem a se dissolver”.¹¹⁵

Logo, a constelação tropicalista era, a seu ver, não um “movimento”, “mas uma síntese mesmo, à qual se pode somar (não como $1+1=2$, mas por cima, como uma vivência) qualquer experiência” com a qual ela possa ser “relacionada”.¹¹⁶ A proximidade com o grupo baiano confirmava para ele a efetivação do estado geral da cultura brasileira como laboratório interartístico.¹¹⁷

O desinvestimento na radicalidade do movimento estaria, na perspectiva do artista plástico, na redução a uma moda. No entanto, a sua conversão capitalista em objeto vendável encontraria no “elemento vivencial direto” uma resistência a voragem burguesa com sua “estrutura de domínio e consumo cultural imediato.” Apanhar diretamente a imagem tropical “ultrasuperficial” não daria acesso ao supra-sensorial da arte.¹¹⁸

opera com a oposição entre uma *Tropicália* radical e profunda (fincada principalmente em G. Rocha e H. Oiticica) e o *Tropicalismo* superficial. Para Coelho, a cultura marginal no Brasil do final de 60 e início de 70 teria sua origem na Tropicália e não no Tropicalismo. Sendo uma oposição constituída pelos próprios sujeitos históricos, na luta por posições legitimadas, pensamos ser preferível ver como problemática essa polarização e não adotá-la como pressuposto.

¹¹⁵ OITICICA, Hélio. Tropicália: o problema da imagem superado [1969]. In: BASUALDO, Carlos. (org.) **Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.p.309.

¹¹⁶ Idem. Tropicália: a nova imagem [1969]. In: BASUALDO, Carlos. (org.) **Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.p.309 e Idem. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.p.302.

¹¹⁷ Idem. A Trama da Terra que Treme (o sentido de vanguarda no grupo baiano) [1968]. In: COELHO Frederico; COHN, Sergio (orgs.). **Tropicália**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.p.145.

¹¹⁸ Idem. Tropicália [1968]. In: BASUALDO, Carlos. (org.) **Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.p.241.

Mesmo com essa posição tática, a tentativa de desmonte dos usos midiáticos pareceu a Oiticica ter malogrado ante a repressão militar e a banalidade dos *mass media*. A interrupção das ações culturais experimentais coletivas cedeu o lugar, nos anos seguintes, a um duplo caminho. A proposição da posição Subterrânea como marginalidade extremada¹¹⁹ e o projeto, não concluído, de divulgação internacional da Tropicália através de artigos, redigidos em inglês, no fim dos anos sessenta.¹²⁰

Já em Nova York, Oiticica se dedica a elaboração das *Cosmococas* e escreve o seu *Conglomerado NewYorkaises* voltado para uma outra corporeidade “sublime” - “branco sobre branco.”¹²¹ Desse modo, é possível compreender a retomada, em sua última entrevista, da oposição entre a Tropicália e o “ismo”: “Eu é que inventei. Depois o Caetano, que eu nem conhecia, fez a música e o nome ficou conhecido. De modo que eu inventei a *Tropicália* e eles inventaram o tropicalismo, que é uma outra coisa.”¹²²

Em 1969 o diretor Rogério Sganzerla, em um tempo de proximidade com os artistas ligados ao movimento, afirmava: “Não, eu não sou tropicalista, não sou um cineasta tropicalista. Não estou interessado em me filiar a uma corrente estética.”¹²³ O poeta baiano Waly Salomão, marcado pelas mesmas relações, enunciava em seu primeiro livro de poemas: “já não estou me reconhecendo mais neste assunto fedorento bitropicalista tipo alfininha de louça romanesca.”¹²⁴ Ainda em 1971 Torquato Neto insistia em “chamar de Tropicália. ‘Ismo’ enquadra o negócio”.¹²⁵

¹¹⁹ Idem. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.p.125.

¹²⁰ BASUALDO, Carlos. Vanguarda, Cultura popular e Indústria Cultural no Brasil. In: _____. (org.) **Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.p.24-25.

¹²¹ AGUILAR, Gonzalo. **Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase: arte brasileira de 1964-1980**. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2016.p.09.

¹²² OITICICA, Hélio. Última entrevista, publicado originalmente na *Interview* em abril de 1980. In: FILHO, César Oiticica; VIERA, Ingrid. (orgs.). **Hélio Oiticica: encontros. (Entrevistas)**. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.p.270. Ele faleceu no mesmo ano de publicação em 22 março de 1980. Ver ainda: COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.p.120-129.

¹²³ SGANZERLA, Rogério. Ele quer destruir o cinema. Você pode gostar do seu filme? [1969]. In: COELHO Frederico; COHN, Sergio (orgs.). **Tropicália**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.p.145.

¹²⁴ SALOMÃO, Waly. **Me segura qu’eu vou dar um troço**. Fac-Similar da edição 1972. Rio de Janeiro: Aeroplano Biblioteca Nacional, 2003.p.95.

¹²⁵ NETO, Torquato. Lembranças Tropicalistas [1971]. In: COELHO Frederico; COHN, Sergio (orgs.).

É como testemunho que Zé Celso fará em 1977 um breve balanço da sua trajetória no Oficina. Nessa avaliação o Tropicalismo é importante ponto de passagem. Ele pensará o movimento através da ideia de que “68 foi, acima de tudo, uma revolução cultural que bateu no corpo”, mas também a partir do reconhecimento dos perigos dos contatos com os poderes midiáticos vigentes.¹²⁶

Como “movimento de ruptura” a Tropicália teria sido marcada pela “descolonização” e “decisão individual”: “Era o corpo que se arriscava; foi o corpo que arriscou; foi o corpo que avançou; foi o corpo que foi torturado também.” Para Zé Celso

o tropicalismo nunca existiu. O que existiu foram rupturas em várias frentes. E essa que chamaram de tropicalismo foi uma pequena manifestação dessas rupturas na área cultural. Uma nesga. Meu corpo se mexia por todos os movimentos inspiradores do corpo social de 68. Esses movimentos, corpos celestes em transação, mexiam com tudo. E eles me pegaram no meu espaço, o espaço do teatro. A minha liberdade do neocolonialismo começou lá, dentro do teatro, onde eu estava.¹²⁷

A destruição do “aparato neocolonial no teatro” teria passado pela “procura da Outra História do Brasil” oriunda “das resistências dos escravos, dos índios, dos imigrantes”. Uma transgressão que “deveria começar pela consciência de que” os artistas estavam “nos trópicos” como “Espaço decisivo para sobrevivência do imperialismo, portanto autoritário, violento, despótico.” Contra o “Trópico despótico” ele mobilizou no teatro “a arma do ridículo e uma técnica de autopenetração que localizava em nós mesmos o inimigo, para amá-lo e, através do choque do momento do gozo, destruí-lo.”¹²⁸

Em seguida, teria havido a tentativa de captura das propostas artísticas: “A burguesia das multinacionais, através da imprensa, das agências de publicidade,

Tropicália. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.p.254.

¹²⁶ CORRÊIA, José Celso Martinez. Longe do trópico despótico [1977]. In: **Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas.** (1958-1974). São Paulo: 34, 1998.p.126.

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ Ibid.

aproveitou a brecha para comprar a coisa e lançá-la como *pop* tropical. Batizaram-nos ‘tropicalistas’.” As obras teriam sido vinculadas “à uma brincadeira de salão” e o teatrólogo foi estigmatizado como “muito louco” e “representante da contracultura no Brasil.”¹²⁹

Sobre a produção de uma identidade tropicalista Zé Celso afirmou: “Ainda muito ignorante desses mecanismos, eu me surpreendia, escandalizado com esse cara que inventaram que eu era.” Para liquidar com o julgamento imobilizador é que se desejava apresentar *Vida, paixão e banana do tropicalismo*. Sobre o episódio ele lembrava: “O nosso objetivo era o de exaltar e de enterrar a comercialização do movimento para que ele pudesse ressurgir livremente.”¹³⁰

No percurso das ações político-estéticas - que passava pela encenação de *O Rei da Vela* e do texto *Roda Viva* de autoria de Chico Buarque de Holanda - ele chegava ao *Galileu Galilei* de Bertold Brecht. A peça estreou em 16 de dezembro de 1968 junto com o AI-5 e vários casos de agressão dirigida a companhia teatral. No espetáculo havia uma “grade imensa (...) colocada na boca da cena, no lugar das cortinas; os atores de cinza; o coro do Oficina enjaulado, sem poder tocar ou olhar para o público.”¹³¹

Sobre esse momento ele nos fala: “Não havia plumas, cores, palmeiras ou bananeiras. Onde estava o Tropicalismo? Ele não estava... mas o movimento continuava numa luta surda dentro do Oficina”. Após *Selva das Cidades*, ainda do dramaturgo alemão Brecht, veio então *Gracias señor* de autoria coletiva: “já não havia mais debates públicos e não tínhamos mais acesso aos veículos de comunicação. O trabalho teve sua eficácia reduzida aos corpos dos que o viram.” Para Zé Celso tratava-se de mais “uma das manifestações das rupturas culturais revolucionárias vindas de 1968 e saídas do tropicalismo, uma vez queimada suas plumas e máscaras.”¹³²

Para o teatrólogo os artistas de 68 exploraram as capacidades do “poder centralizador” midiático, inclusive sua repercussão no campo teatral. Momento em que

¹²⁹ Ibidem.p.127.

¹³⁰ Ibid. Nesse mesmo texto o teatrólogo afirma que o roteiro foi escrito também por ele, Caetano e Gil.

¹³¹ Ibidem.p.130.

¹³² Ibid.

supostamente teriam “uma importância desproporcional”. Assim, os “acertos e erros do tropicalismo vêm dessa posição de muito poder. Principalmente na área da TV.” Mesmo utilizando “os próprios meios do poder”, fazendo-os ser “possuídos pelo pique do movimento”, a potência artística não teria resistido ao AI-5 que cindiria o “corpo social” em “povo arrojado”, “revolucionário cultural que virou o desbundado” e o “político”.

Essa resistência tampouco teria impedido que houvesse os dismantelamentos sucessivos do campo teatral. Depois da proibição da peça *Gracias señor* veio em 1974 a prisão, a tortura e o exílio para Zé Celso. Desse processo ficou a lição de que “os dados cultural e político são um só”. “Não há ação politicamente revolucionária se formos reacionários culturalmente.”¹³³

2.2.2 *Divisão do espólio*

Com efeito, o reverso da suspeita sobre um fardo do “ismo”, como captura pelos poderes, foi a disputa histórica pelo legado do movimento. Posteriormente, o Tropicalismo se tornou “social e comercialmente” celebrado “nos seus aniversários.”¹³⁴ Dessa maneira, criou-se uma divisão na história da moderna cultura artística brasileira que separava um antes e depois: pré-tropicalismo, tropicalismo e pós-tropicalismo.¹³⁵ O que conferiu, paulatinamente, um aparato de prestígio aos participantes. Sem nenhuma pretensão de inventariar as comemorações, faremos a seguir algumas alusões sumárias a problemática da legitimação cultural da Tropicália. Para isso, levamos em conta que as comemorações buscam constituir uma “linguagem pública” normatizadora. O propósito desses rituais institucionais coletivos é identificar e filiar de acordo com interesses políticos.¹³⁶

Em 1983, no aniversário do movimento, a oposição Tropicalismo/Tropicália é

¹³³ Ibidem.p.131-134.

¹³⁴ PATRIOTA, Rosângela. A cena tropicalista no Teatro Oficina. **História**, nº 22, São Paulo.p.135-154.

¹³⁵ CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **Todos os dias de Paupéria**: Torquato Neto e a invenção da tropicália. São Paulo: Annablume, 2005.p.118.

¹³⁶ CATROGA, Fernando. **Memória, História e Historiografia**. Rio de Janeiro: FGV, 2015.p.26-40.

retomada por Luciano Figueiredo através da reminiscência da atuação combativa de Hélio Oiticica:

TROPICÁLIA foi e É TROPICÁLIA UMA INVENÇÃO! Certamente nunca um ismo. O que em seguida passou a ser chamado Tropicalismo é outra história. Seu Genial inventor, o maior artista brasileiro de todos os tempos, Hélio Oiticica, chamou TROPICÁLIA a esta sua obra que foi uma das estações-limite em sua trajetória, uma ESTAÇÃO PRIMEIRA, ao muito que se seguiu.¹³⁷

Em 1987, na comemoração dos 20 anos da Tropicália realizado pelo SESC-Pompéia de São Paulo, o problema do nomeação acompanhou outras questões como a origem do movimento, a lista das obras e sujeitos que compõem o universo de realizações e a ligação com a antropofagia.

Nessa comemoração o escritor e designer Rogério Duarte, um dos integrantes do Tropicalismo, falava da inadequação do nome ao estado de coisas: “O Tropicalismo, embora ultrapasse o seu próprio nome, é a possibilidade da cultura e da vida do Brasil, porque nós somos mesmo tropicais.” Marcelo Nitsche argumentava que “com o nome Tropicália é batizado todo um período de descobertas dos valores nacionais.” Edécio Mostaço entendia que o Tropicalismo “como *gesto*” devia ter as origens buscadas “no teatro”, destacando a atuação de Zé Celso.¹³⁸

Na comemoração do aniversário de 30 anos, realizada na UnB, as problemáticas da nomeação, das conexões com os modernismos de 22 e da feição interartística do movimento ainda são discutidas. A essas questões foi acrescentado a leitura da Tropicália sob o prisma da globalização.

O político e jornalista Fernando Gabeira, participante da luta armada contra a ditadura, pede suas desculpas históricas pela anterior incompreensão do significado do movimento. Ele reavalia suas posições iniciais ao afirmar que “a base do Tropicalismo

¹³⁷ FIGUEREIEDO, Luciano. Língua do Re. In: Leia Livros, setembro de 1983 *apud* COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado**: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.p.131.

¹³⁸ MIRANDA, Danilo dos Santos (org.). **Tropicália 20 Anos**. São Paulo: Sesc, 1987.p.19, 49 e 70.

era absolutamente correta”. Nessa perspectiva é aberta uma reflexão sobre a brasilidade: “Essa busca da identidade, essa busca do Brasil, o que é o Brasil, quem somos nós, porque nós somos diferentes e o que caracteriza a nossa diferença, no meu entender estava presente no Tropicalismo.” Assim, a atualidade do “movimento” estaria na sua capacidade de proporcionar a reflexão sobre o país a partir da esfera mundial: “ajudar a nos redefinirmos como cultura num momento de globalização.”¹³⁹

Esses argumentos se armam no reforço da legitimidade e poder do Tropicalismo em pelo menos dois sentidos. Primeiro, por relacioná-lo a construção de uma memória de vitória dos tropicalistas sobre os pensamentos “limitados” dos nacionalismos de esquerda, pois o Tropicalismo, “transformado em monumento e lugar de memória”, se tornou a “verdadeira medida crítica para avaliar a cultura de esquerda.”¹⁴⁰

A segunda razão está ligada a sua identificação com a abertura cultural brasileira para o mundo. Assim, Hélio Oiticica “passou a ser celebridade global” a partir de um processo de canonização. A visualização dos tropicalistas da “fase da cultura internacional capitalista na qual estavam inseridos” permitiu que o olhar contemporâneo se sentisse próximo “das possibilidades interpretativas que o Tropicalismo abriu. Mensageiro tempestuoso do porvir em sua época, ele” se tornou uma “reliquia sedutora do passado.”¹⁴¹ Nas décadas seguintes o movimento adquire visibilidade não apenas no Brasil, mas também no mundo - principalmente no EUA.¹⁴²

Desse modo, sobretudo a partir dos anos noventa, os “debates sobre o movimento tendem a dizer respeito à globalização e seu impacto sobre a cultura, a economia e a política brasileira.”¹⁴³ Gilberto Gil reforça essa tendência ao propor a Tropicália como “o primeiro movimento pós-moderno no Brasil, porque já advogava a

¹³⁹ GABEIRA, Fernando. Fernando Gabeira. In: CYNTRÃO, Sylvia Helena. (org.) **A Forma da Festa**. Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços. Brasília: Editora Unb, 2000.p.73-85.

¹⁴⁰ NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil**: A vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985). Ensaio histórico. São Paulo: Intermeios, 2017.p.147.

¹⁴¹ AGUILAR, Gonzalo. **Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase**: arte brasileira de 1964-1980. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2016.p.129-196.

¹⁴² DUNN, Christopher. **Brutalidade Jardim**: A tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: UNESP, 2009.p.232-236.

¹⁴³ *Ibidem*.p.242.

fragmentação, a dissociação, a simultaneidade”.¹⁴⁴ Ele entende que o “‘holismo’ cultural” contemporâneo tem “o seu primeiro momento de visão no Tropicalismo, se tornou uma maneira natural de ver a cultura e a própria política do mundo de hoje.” O movimento teria antevisto “aquilo que o Edgar Morin e todos os estudiosos chamam de complexidade ou, como querem outros com suas nuances semânticas, essa simultaneidade (em) que vivemos hoje.”¹⁴⁵

Esse aspecto de mensagem multicultural do Tropicalismo também pode ser encontrado, em alguma medida, em Caetano Veloso. Ele chegou a enfatizar no legado tropicalista “as qualidades singulares da cultura brasileira”. Nesse sentido, paradoxalmente, o retrato do Tropicalismo “parece menos com uma crítica pesarosa das contradições da modernidade brasileira do que com um arauto de novas formas de produção cultural e modelos de sociabilidade para o novo milênio.”¹⁴⁶ Essa situação levou alguns a afirmarem que, no limite extremo, a Tropicália teria se tornado “uma ideologia cultural hegemônica no Brasil”.¹⁴⁷

Essa configuração levou a crescente disputa por lugares de poder e autoridade de enunciação sobre a Tropicália. Tom Zé - como um daqueles que, por muito tempo, permaneceram à margem de algumas celebrações do Tropicalismo - forjou uma justa imagem dessas alterações após sua volta à cena através do auxílio do importante cantor e compositor norte-americano David Byrne em 1990. Ele afirmou: “David Byrne criou para mim uma nova vida e me tirou da sepultura onde eu fora enterrado na *divisão do espólio do Tropicalismo*.”¹⁴⁸

Zé Celso, por sua vez, alertava em 1997 para que “a ideia da antropofagia ou do

¹⁴⁴ GIL, Gilberto; ZAPPA, Regina. **Gilberto Gil bem de perto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.p.126.

¹⁴⁵ GIL, Gilberto. Cultura Indômita. Tropicalismos e Tropicalidades. In: _____. OLIVEIRA, Ana. **Disposições Amoráveis**. São Paulo: Iya Omin, 2015.p.194.

¹⁴⁶ DUNN, Christopher. Tropicália: modernidade, alegoria e contracultura. In: BASUALDO, Carlos. (org.) **Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.p.61.

¹⁴⁷ ALAMBERT, Francisco. A realidade tropical. In: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; SÁ MOTA, Rodrigo Patto (orgs.). **Comunistas Brasileiros: cultura política e produção cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.p.161.

¹⁴⁸ ZÉ, Tom. **Tropicalista lenta luta**. São Paulo: Publifolha, 2009.p.35 (Grifo nosso).

tropicalismo” fosse considerada para além dos redutos musicais. Assim, ficaria claro que elas não se restringiriam ao “movimento dos baianos”. O Tropicalismo e a antropofagia fariam parte “de um movimento que pegou o Brasil todo em várias áreas.” Ele se coloca contra “os balanços que são feitos” ignorando o “aspecto de corpo sem órgãos da *Tropicália*.”¹⁴⁹

Rogério Duarte chamaria atenção para a Tropicália “enquanto tentativa subversiva e transformadora” que “foi completamente esmagada”. Ela teria sido vencida pelo Tropicalismo, “de certa maneira, desprovido das suas implicações mais subversivas. Passa a ser *fashion*, se transforma num produto de consumo através de um adocicamento, de uma pasteurização, em que se absorvem elementos que já não eram mais tão tropicalistas”.¹⁵⁰

Assim, segundo Rogério Duarte, o que se perdera era “uma preocupação muito mais profunda, ou seja, era um movimento totalizante de vanguarda, erudito também, que começou pelas artes plásticas e depois foi apropriada pela música popular através de Gil e Caetano”. O problema estaria na “deificação” dos cantores e compositores baianos, sendo esse o ponto onde “eles próprios começam a vacilar”. Contraposta a esse estado de coisas estaria “o outro lado da Tropicália”. Justamente aquele que foi reprimido.¹⁵¹

Rogério Duarte cita: “José Agrippino de Paula esquizofrênico; Torquato Neto, se suicidou com gás; Hélio Oiticica, overdose de cocaína; eu [Rogério Duarte], completamente marginalizado”. Teria acontecido “uma inversão de planos, ou seja, o que era o deflagrador passa a ser (...) o *background*.”¹⁵² Ele propõe, como Zé Celso, uma crítica da restrição do movimento à “música popular” que mostraria como a

¹⁴⁹ CORREIA, José Celso Martinez. Na boca do estômago [1997]. In: RUFFINELLI, Jorge; ROCHA, João de Cezar de Castro (org.). **Antropofagia Hoje?** São Paulo: É Realizações, 2011.p.79.

¹⁵⁰ DUARTE, Rogério. Tropicália revisitada. In: COHN, Sérgio. (org.). **Rogério Duarte: encontros.** (Entrevistas). Rio de Janeiro: Azougue, 2009.p.224-225.

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² Ibid. Ideias reafirmadas pelo artista no documentário **ROGÉRIO DUARTE, O TROPIKAOSLISTA**. 88min. cor., son. Formato Digital. Direção: José Walter Lima. Produção: O2 Play, Brasil, 2018.

“revolução gráfica” “foi abortada.” Afirmava ainda a necessidade de “acabar com esse unísono e fazer uma Tropicália mais polifônica.”¹⁵³

Nesse sentido, a luta pelos despojos foi marcada por concordâncias e discordâncias por quem são os líderes, núcleos, participantes, ideias fundantes, pais e filhos em um emaranhando onde discursos midiáticos e de memórias proliferam. Nesses extratos interpretativos o crítico e o apologético se tocam e se afastam.¹⁵⁴ Contribuindo para formação de uma espécie de conflituosa “família” tropicalista dos quais podemos citar alguns membros.

Rogério Duarte, mesmo com suas críticas vindas de um dos lados menos focalizados do Tropicalismo, afirmaria: “Mas, desculpe a imodéstia, acho que eu sou o tropicalismo. Minha vida foi a encarnação do tropicalismo, que vivi como se fosse real, embora ele não tivesse acontecido.”¹⁵⁵ Caetano Veloso foi considerado o “papa do Tropicalismo”¹⁵⁶; Rita Lee via-se como “filha legítima do Tropicalismo”¹⁵⁷; e Sérgio Cassiano - participante do movimento mangubeat que foi muitas vezes relacionado a Tropicália - identificava-se tardiamente como “neto”.¹⁵⁸ Diante disso, Jorge Mautner afirmava seu lugar: “bondosamente Caetano e Gil me chamaram de pai, alguns diriam ‘o avô do Tropicalismo’.”¹⁵⁹

2.2.3 *Caetano Veloso e seus precursores*

¹⁵³ DUARTE, Rogério. Tropicália revisitada. In: COHN, Sérgio. (org.). **Rogério Duarte: encontros.** (Entrevistas). Rio de Janeiro: Azougue, 2009.p.224-225.

¹⁵⁴ CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália.** São Paulo: Annablume, 2005.p.120.

¹⁵⁵ DUARTE, Rogério. Tropicália reprimida [2003]. In: COHN, Sérgio. (org.). **Rogério Duarte: encontros.** (Entrevistas). Rio de Janeiro: Azougue, 2009.p.11.

¹⁵⁶ GIL, Gilberto. ZAPPA; Regina. **Gilberto Gil bem de perto.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.p.224.

¹⁵⁷ LEE, Rita. Eu amo Gilberto Gil. In: GIL, Gilberto; ZAPPA. Regina. **Gilberto Gil bem de perto.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.p.381.

¹⁵⁸ CASSIANO, Sérgio. Sérgio Cassiano. In: CYNTRÃO, Sylvia Helena. (org.) **A Forma da Festa.** Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços. Brasília: Editora Unb, 2000.p.115.

¹⁵⁹ MAUTNER, Jorge. Jorge Mautner. In: CYNTRÃO, Sylvia Helena. (org.) **A Forma da Festa.** Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços. Brasília: Editora Unb, 2000.p.107.

Tom Zé, em documentário de 2007, nos diz:

1968 Caetano e Gil foram presos. Ficaram na Inglaterra de 1968 a 71. Como eu não fui para Inglaterra e começaram a ir lá fazer fuxico de mim com eles, e eles acreditaram... (...) Aí todo mundo no Brasil espalhou a notícia: tem uma vaga no Tropicalismo! (...) Isso é um puta de um negócio! Todo mundo que tinha dinheiro no bolso e amizade com os amigos de Caetano, ou com Caetano ou com Gil, ou com contraparte arranhou uma nota (...) foi a Londres porque iam me substituir!¹⁶⁰

Sobre essas afirmações não é possível precisar se são críticas dirigidas a Mautner de modo direto. Contudo, podemos afirmar que, em alguma medida, ela se encaixa na situação do nosso literato. A ligação com o Tropicalismo, passando pelos amigos baianos, acabou se efetuando após o encontro dos artistas em Londres.

Entretanto, a trama da conexão deliberada se dá, sobremaneira, em razão das interpretações construídas por Caetano Veloso - muitas através da produção de paratextos legitimadores - que o localizaram como “precursor do tropicalismo”.¹⁶¹ Fazendo com que o escritor do Kaos passasse a ter parte na divisão do espólio do Tropicalismo, mesmo sem ter estado presente nas ações tidas como parte do movimento.

Desde o início dos anos setenta Caetano colocava a obra caótica no crivo de um pré-tropicalismo e um pós-tropicalismo. Diz ele em 1972 no texto para o álbum de Mautner *Para Iluminar a Cidade*: “eu fiquei realmente assustado ao saber que ‘o vampiro’ era anterior a ‘alegria, alegria’ e ‘domingo no parque’. ‘Olhar Bestial’, que

¹⁶⁰ **FABRICANDO TOM ZÉ**. Diretor Décio Matos Jr, 2007. Spectra Nova Produções Edições e Comércio LTDA, Brasil, 2007, 96 min. Documentário. <https://www.youtube.com/watch?v=QKuXIisaBdc> Acesso em: 20/02/2017.

¹⁶¹ VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p.440. Os paratextos mais utilizados por C. Veloso são os releases e prefácios. Ver a esse respeito GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

está neste lp também.”¹⁶² No prefácio escrito para a reedição de 1997 do primeiro livro de Mautner ele nos diz:

Deus da Chuva e da Morte tem a vitalidade das canções sentimentais e dos rocks que seu autor petulantemente exaltava contra todas as tendências de opinião da época. E tem a densidade do romantismo alemão. É, com tudo isso, uma obra de humor pop que fez os tropicalistas do final dos anos sessenta reconhecer-se ali profetizados.¹⁶³

Essas declarações devem ser medidas a partir das mudanças de discurso de Caetano sobre as ideias que mobiliza para nomear um artista ou obra como seu predecessor. O que significa, para ele, dizer que alguém é precursor do Tropicalismo? Para discutir o problema é preciso retomar diferentes repostas dadas entre os anos sessenta e noventa. Essas asseverações devem ser ainda conectadas ao processo de reformulação da célebre ideia de Caetano de linha evolutiva da MPB.

Essa noção não continua a mesma no artista baiano no arco de tempo que vai do artigo *Primeira Feira de Balanço* (1965/66) a *Verdade Tropical* (1997). Vários elementos estão em jogo na concepção de uma linha evolutiva. Primeiro, o mais evidente, a questão do progresso das artes. Nesse novelo inicial está envolvido também o valor político-estético das vanguardas e sua relação com a tradição. Outra é a busca, por parte do artista baiano, de um lugar de legitimidade na história da música brasileira.

Primeira Feira de Balanço foi publicado como resposta ao crítico musical José Ramos Tinhorão na revista *Ângulo* de Salvador. O próprio Caetano acena para importância desse texto na medida em que é a base dos seus argumentos nas suas famosas intervenções no debate publicado na *Revista Civilização Brasileira* em 1966.¹⁶⁴

¹⁶² Idem. Para Iluminar a Cidade [1972]. In: **O mundo não é chato**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.p.122.

¹⁶³ Idem. Deus da Chuva e da Morte [1997]. In: **O mundo não é chato**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.p.269.

¹⁶⁴ Idem. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.203-204.

Nesse artigo temos uma virulenta recusa da ideia de que só há autenticidade popular no samba feito por pessoas simples. Essa compreensão excluiria o valor do artista bossanovista de classe média. Caetano argumenta que se houvesse qualquer necessidade de paradas diante da evolução o samba deveria se restringir ao samba de roda da Bahia. A linha orgânica na música brasileira se apresentaria a partir da bossa nova como “primeira etapa” da contribuição na busca da “linha perdida.”¹⁶⁵

No referido debate na *Revista Civilização Brasileira*, retomando seu artigo, Caetano defenderá que João Gilberto “é a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular brasileira.”¹⁶⁶ Nessas afirmações é possível vislumbrar que a evolução também se efetiva como diálogo com a tradição musical.

Em 1970 a noção de evolução linear na MPB é recusada em crítica dirigida a Ferreira Gullar:

(...) a música brasileira não se parece nada com um trem. Nem rápido nem lento. E que a sua escolha dessa metáfora explica porque você confunde os avanços reais com descarrilamentos desastrosos. Essa visão linear do processo cultural é a mesma que levou bons compositores da chamada segunda fase da bossa-nova a desprezarem as buscas de Paulinho da Viola por ele não estar por dentro de harmonia impressionista ou considerarem Tom necessariamente melhor que Pixinguinha ou ridicularizarem (em surdina, é claro) a simplicidade harmônica do Chico Buarque dos primeiros sambas. Nesse trem em que você foi para Pasárgada, Ferreira, a música popular brasileira não embarcou e muitos dos seus supostos companheiros de viagem contribuíram decisivamente para isso.¹⁶⁷

¹⁶⁵ Idem. Primeira feira de balanço [1965]. In: **O mundo não é chato**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

¹⁶⁶ VELOSO, Caetano; SOARES, Flávio Macedo; BARROS, Nelson Lins de; CAPINAM, José Carlos; LEÃO, Nara; DAHL, Gustavo; GULLAR, Ferreira. Que caminhos seguir na música popular brasileira? [1966] In: COELHO Frederico; COHN, Sergio (Org.). **Tropicália**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.p.22.

¹⁶⁷ VELOSO, Caetano. Olha, gente [1970]. In: **O mundo não é chato**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.p.137.

Esse artigo parece apontar para o abandono da ideia de uma evolução na MPB. Contudo, há uma reformulação da questão levantada pela ideia de linha evolutiva e não, como se pensou, o seu abandono simplesmente.¹⁶⁸ O princípio etapista desaparece, mas não o problema da relação do artista com o passado e o futuro da arte. O mesmo mote reaparece revisto, a partir dos contatos com os concretistas, vinte e sete anos depois em *Verdade Tropical* (1997). Essa tentativa de compreender a história da música e, de modo amplo, da arte ainda o ocupava. Entretanto, nesse momento ele tenta manter distância dos perigos do progressismo unilinear.

Com efeito, a nova apreciação do problema partia da ideia de que, na imensidão cultural dos tempos, estabelece-se uma escolha de rigor no acervo da arte. É citada a ideia de Augusto de Campos de que “O antigo que foi novo é tão novo quanto o mais novo novo”. A asseveração do poeta foi explicitada a propósito da publicação de ensaios e traduções de poesias de escritores do passado: “uma família dispersa de naufragos no tempo e no espaço.”¹⁶⁹

De fato, Caetano se apropria da interpretação dos poetas concretistas, desenvolvida após o período ortodoxo, de que a experimentação da forma se repete (sincronia) ao longo da história (diacronia). Dela faz uso tentando evitar qualquer mistificação vanguardista do valor do novo ao ampliar essa concepção a partir de seus próprios interesses.¹⁷⁰

Para Caetano a relação do artista com o passado cultural não se pautaria na concepção de que existem etapas históricas a serem superadas em sequência linear, mas sob a forma de cortes trans-históricos. Neles as práticas de invenção retornariam por meio do olhar do presente lançado sobre a tradição:

¹⁶⁸ Conforme argumentam NERY, Emília Saraiva. **A imprensa cantada de Tom Zé: entre o tropicalismo e uma linha evolutiva na MPB (1964-1999)**. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2014.p.44, 51-57 e DUNN, Christopher. **Brutalidade Jardim: A tropicália e o surgimento da contracultura brasileira**. São Paulo: UNESP, 2009.p.79.

¹⁶⁹ CAMPOS, Augusto de. **Verso, reverso, controverso**. São Paulo: Perspectiva, 2009.p.07-08. Referência importante, pois aparece duplamente citada e glosada. VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.p.223 e 232.

¹⁷⁰ VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.p.223.

Stravinsky e Schönberg parecem empenhados em que ouçamos Bach com melhores ouvidos e não em que deixemos de ouvir Bach para passar a ouvi-los apenas a eles.¹⁷¹

Assim como é preciso, para os brasileiros, ouvir as raríssimas gravações de João feitas para um 78 rotações em 52, em que ele canta - de maneira assombrosamente bonita - ainda imerso no estilo de Orlando, mas já reconhecivelmente João Gilberto, pois é o Orlando Silva de João Gilberto, o Orlando Silva que a bossa nova nos manda ouvir no velho Orlando (no sentido que Jorge Luís Borges dá à ideia de “inventar uma tradição” e “influenciar seus precursores”), o Orlando que se ouve nessa primeira voz de João.¹⁷²

A menção a Borges não é gratuita. O artista baiano está se referindo a *Kafka e seus precursores*. Nesse ensaio o literato argentino desenvolve a da ideia de que, ao escrever sua obra, o escritor judeu-tcheco inventa no passado uma série de precursores que, sem a existência do próprio Kafka, não existiriam como kafkianos.¹⁷³ Assim, em Caetano, a linha evolutiva desaparece do seu relato autobiográfico dando lugar a noção de tradição inventada onde o que há de interessante no passado tem relação direta com o sujeito interessado do presente. O valor que pode ter um fragmento do passado - obra ou artista - “salta no tempo” em direção a positividade presente. São os tropicalistas que inventam os pré-tropicalistas. A criação dos predecessores é uma atitude política, criativa e seletiva. É nesse repertório de ideias que o artista baiano apresenta Mautner, na década de noventa, como precursor da Tropicália.

Com efeito, a relação de mútua apropriação entre os dois não possui nenhuma transparência imediata. Há no sentimento de proximidade de Caetano um jogo de ganho e perda de compressão da obra mautneriana. O que é visível nas leituras da produção artística kaótica feitas pelo artista baiano. Em *Verdade Tropical* (1997), por exemplo, o pensamento mautneriano é ponto de passagem para a reflexão sobre a indecidibilidade

¹⁷¹ Ibidem.p.223.

¹⁷² Ibidem.p.260.

¹⁷³ BORGES, Jorge Luís. Kafka e seus precursores. In: **Outras Inquisições**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

política do Tropicalismo:

Em Londres, as conversas com Mautner confirmaram e fundamentaram a discrepância que se mostrara entre nós, tropicalistas, e a esquerda convencional dominante no ambiente de MPB antes de nossa chegada. Nós já tínhamos nos desatrelado do engajamento automático e tínhamos recebido as demonstrações de hostilidade por causa disso. Havia muito que oscilávamos, mais ou menos conscientemente, entre nos caracterizar como ultra-esquerda - a verdadeira esquerda, uma esquerda à esquerda da esquerda - ou como defensores da liberdade econômica, da saúde do mercado. No nosso próprio campo, fazíamos as duas coisas: empurrávamos o horizonte do comportamento para cada vez mais longe, experimentando formas e difundindo invenções, ao mesmo tempo que ambicionávamos a elevação do nosso nível de competitividade profissional - e mercadológica - aos padrões dos americanos e dos ingleses. Uma política unívoca, palatável e simples não era o que podia sair daí. E Mautner exacerbava nossas contradições.¹⁷⁴

A aproximação ideológica feita por Caetano com as ideias de Mautner devem ser ponderadas também pelas diferenças.¹⁷⁵ Do ponto de vista da esquerda, a ambivalência política tropicalista de fato era visto como nada convencional. Já o Jorge Mautner militante deve ser entendido, para além da imagem do militante de ideias heterodoxas, a partir dos debates políticos anteriores ao golpe de 64.

Circular inicialmente no ambiente da intelectualidade conservadora, conviver com os beat-surrealistas paulistas e se tornar, em seguida, membro do partido comunista faz do nosso literato o portador de contradições que não são facilmente redutíveis aquelas do Tropicalismo. Nele, a princípio, estava ausente o problema da “liberdade econômica”.

Na condição de comunista, Mautner tinha interesse - mesmo que por meio de ideias desviantes dos marxismos da época – em uma ordem economicamente

¹⁷⁴ VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.p.436.

¹⁷⁵ CAMARÁ, Mario. **Corpos Pagãos: usos e Figurações do Corpo na cultura brasileira**. (1960-1980). Belo Horizonte: UFMG, 2014.p.98-99.

igualitária. E como tal, por mais que tenha “sido uma alarmista ovelha negra”¹⁷⁶ no interior da esquerda, ele esteve envolvido no debate sobre uma possível revolução brasileira. É daí que advêm suas enunciações literárias anteriores a instauração do regime de exceção.

Como mais um exemplo podemos citar, ainda de *Verdade Tropical* (1997), a “classificação” que Caetano faz de Mautner frente aos seus contemporâneos. Essa localização no quadro artístico é feita para que o baiano possa, taticamente, esboçar a legitimidade de seu próprio lugar intelectual. O que lhe assegura a posição antidogmática no cenário dos debates político-estéticos dos anos 1960.

Ele assinala que, como tropicalista, fora “rejeitado pelos sociólogos nacionalistas da esquerda e pelos burgueses moralistas da direita”. Justamente os representantes do “caminho médio da razão”. Por outro lado, ele teria recebido apoio daqueles que saltavam para fora da racionalidade: os “irracionalistas (como Zé Agrippino, Zé Celso, Jorge Mautner) e ‘super-racionalistas’ (como os poetas concretos e os músicos seguidores dos dodecafônicos).”¹⁷⁷

Esses “dois grupos” - “que nem sempre se aceitaram mutuamente” - estariam ligados por uma figura de fundo: Oswald de Andrade. Todos, situados “aquém ou além da razão”, são postos por Caetano em oposição ao “racionalista” Augusto Boal do Teatro de Arena.¹⁷⁸ Ora, nem o literato do Kaos nem os poetas concretos, por exemplo, podem ser pensados nesses termos exclusivos. Há neles, mais frequentemente, uma dialética histórica entre o que se poderia chamar de “racional” e “irracional”.

Caetano não deixou de identificar a complexidade que atravessa a arte do Kaos. Contudo, ele acaba por imergi-la no que há de generalizador no âmbito do Tropicalismo de acordo com suas próprias preocupações. Desse modo, se essa captura de Mautner como precursor não se dá de modo imediato, ela tem efeitos de identificação que acabam por obnubilar a obra mautneriana.

É com importantes ressonâncias que Caetano o caracterizaria como “uma

¹⁷⁶ VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.p.435.

¹⁷⁷ Ibidem.p.240.

¹⁷⁸ Ibidem.p.241.

grande figura da vida cultural brasileira.”¹⁷⁹ Não sendo incomum vermos essa visada transformada em lineares filiações e genealogias que vislumbram no literato o antecessor da Tropicália. Enfeixando tudo que fez sob esse significante. Em resumo: encerrado em uma identidade proto-tropicalista ou pré-tropicalista¹⁸⁰ as descontinuidades e deslocamentos dessa arte permanecem inopinadas. O uso exclusivo da chave de leitura pela estética tropicalista mantém um “efeito totalizante” sobre o Kaos.¹⁸¹

Por isso, propomos uma leitura que se arma para além da construção de Caetano Veloso, mas também contra os aprisionamentos mais ou menos esquematizadores que entendem que, mesmo “não tendo participado dos primórdios do Tropicalismo, Mautner sempre teve alma tropicalista.”¹⁸²

Contudo, não podemos deixar de entender que essa filiação feita por Caetano ajudou Mautner no retorno ao Brasil: “Sem Caetano Veloso acho que eu nem existiria. E Gil, claro.”¹⁸³ A esse reconhecimento acrescentamos o fato de que a maior dedicação a atuação como cantor e compositor capitaliza essa proximidade para ocupar um lugar na institucionalizada MPB eivada de conflitos: “Sou o ‘avô’ do Tropicalismo”.¹⁸⁴

É inclusive nessa condição que Mautner interfere no debate sobre o movimento

¹⁷⁹ Ibidem.p.436.

¹⁸⁰ As notícias na imprensa por ocasião do lançamento do documentário **JORGE MAUTNER: O FILHO DO HOLOCAUSTO**. 1h33min. 1 DVD. Direção: Pedro Bial, Heitor D’Alincourt. Produção: H2O, 2012 davam como destaque a “proto-tropicalidade” de Mautner. Ver: CURI, Ludmilla. Jorge Mautner, o prototropicalista, é tema de documentário, **O Globo**, 28 de Setembro de 2012. <http://oglobo.globo.com/cultura/jorgemautnerprototropicalistatemadedocumentario6231541> Acesso em: 20/12/2015.

¹⁸¹ CAMARÁ, Mario. **Corpos Pagãos: usos e Figurações do Corpo na cultura brasileira. (1960-1980)**. Belo Horizonte: UFMG, 2014.p.96. Armadilha da qual não escapam nem mesmo algumas apreciações acadêmicas, como em ALVES, Valéria Aparecida. “Viva a Liberdade”: Contracultura na Obra Literária de Jorge Mautner. **Revista Expedições, Morrinhos/GO**, v. 8, n. 2, mai./ago. 2017.p.143.

¹⁸² GIL, Gilberto. ZAPPA. Regina. **Gilberto Gil bem de perto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.p.148. Ver ainda: DRUMMOND, Carlos E.; NOLASCO, Marcio. **Caetano, uma biografia**. São Paulo: Seoman, 2017.p.213.

¹⁸³ MENEZES, Thales. “Sem Caetano Veloso acho que eu nem existiria”, diz Jorge Mautner. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, 27 de Junho de 2014. <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada>. Acesso em: 15/12/2015.

¹⁸⁴ Ibid.

de 67/68. É como leitor do Tropicalismo que podemos entender sua proposição do Kaos e o modo como ele próprio se vê integrado à explosão da Tropicália. No entanto, como dissemos, quando Mautner adentra o debate sobre o significado do movimento, a teia interpretativa já estava mais ou menos sedimentada.

Assim, só é possível compreender o alcance do seu lugar como intérprete do movimento deslindado parte dos acontecimentos ocorridos no final de década de sessenta. Isso nos conduz para o problema das diferentes apropriações da antropofagia. Não iremos seguir uma indagação ampla da questão. Para compreender a apropriação de Mautner propomos a problematização da deriva da antropofagia no interior da Tropicália. É o que faremos a seguir.

Com relação a integração de *Terra em Transe* e Glauber Rocha na retomada da antropofagia e sua inclusão no “movimento” tropicalista não há consenso.¹⁸⁵ Fita e diretor aparecem nas memórias e em algumas pesquisas como desvinculados ou como detonadores do Tropicalismo.¹⁸⁶ O diretor baiano, por sua vez, afirmou que não tinha

¹⁸⁵ Conforme aponta RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à Era da Tv. 2ª Ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.p.240-241.

¹⁸⁶ Celso Favaretto nos diz: “A radicalidade de *Terra em Transe* me parece de outra ordem. Não quero dizer que não foi radical em cinema. Mas não foi exatamente aquela mistura que os tropicalistas faziam.” Para ele, o filme tropicalista seria *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla. (CYNTRÃO, Sylvia Helena. (org.) **A Forma da Festa**. Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços. Brasília: Editora Unb, 2000.p.217-218). Para Napolitano há diferenças entre o cinema glauberiano e o tropicalismo. Segundo o autor, G. Rocha “aparece no plano da memória social muitas vezes de maneira equivocada, como parte da trindade tropicalista, ao lado de Caetano e José Celso Martinez Correia, ainda que o diretor baiano fosse um crítico do *underground* e do Tropicalismo. Seu experimentalismo nada tinha em comum, em termos ideológicos, com a tropicália musical ou com o Grupo Oficina, embora a fatura dos seus filmes também pudesse ser dessacralizadora em relação às ilusões da esquerda nacionalista. Suas obras, a começar por *Terra em transe*, tentavam conciliar engajamento terceiro-mundista com a ‘estética da abertura’ formal.” (NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil**: A vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985). Ensaio histórico. São Paulo: Intermeios, 2017.p.161). Para Xavier *Terra em transe* “abre espaço” para o Tropicalismo. Enquanto *Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969) teria sido gestado como “revisão de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* [1964] ‘atravessado’ por *Terra em transe* e o contexto tropicalista.” (XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento**: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.p.41 e 264). Por fim, como se sabe, C. Veloso indica o filme como “deflagrador” do movimento (VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.p.94).

lido Oswald de Andrade quando fez seu filme de 1967.¹⁸⁷ Entre seus interlocutores próximos denunciava a “moda” do “tropicalismo mundano”.¹⁸⁸ O que não o impedia de afirmar que o “tropicalismo, a antropofagia e seu desenvolvimento são a coisa mais importante hoje na cultura brasileira” e que “existe um cinema antes e depois” do “movimento”.¹⁸⁹

Portanto, retomaremos em linhas gerais apenas a apropriação da obra do modernista realizada pela poesia concreta, Hélio Oiticica, Zé Celso Martinez Correia e alguns sujeitos do campo musical. O faremos com o objetivo de situar melhor a discussão sobre como Mautner se vale do binômio Tropicalismo/antropofagia para construção do Kaos.

2.3 Antropofagia, Tropicalismo e o Kaos

2.3.1 *Oswald Canibalizado*

As celebrações que tomam a Semana de Arte de Moderna de 22 como ponto fundador da modernidade cultural artística brasileira se constituíram historicamente através dos embates das linhas de força que estabeleceram estratos de memória que a tomam como ruptura. A começar pela própria trama de composição do movimento modernista que já indicava a luta tática pelo seu reconhecimento como marco divisor. Essa ação foi efetivada através da escolha crítica do Centenário da Independência como data coincidente, da defesa intransigente do protagonismo paulista na proposição de uma arte moderna e da batalha travada em torno da escolha do nome-monumento (modernismo). Recusando assim o estigma de “futurismo paulista” e a ideia de uma mera derivação bandeirante da vanguarda italiana.

O cinquentenário do modernismo, que deu lugar às primeiras efemérides

¹⁸⁷ LONTRA, Hilda O. H. Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços. In: CYNTRÃO, Sylvia Helena. (org.) **A Forma da Festa**. Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços. Brasília: Editora Unb, 2000.p.57.

¹⁸⁸ ROCHA, Glauber. Para Alfredo Guevara. Rio, 1968. In: BENTES, Ivana (org.) **Glauber Rocha: cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.p.310.

¹⁸⁹ Idem. Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma. [1969]. In: **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosacnaify, 2004.p.150-151.

oficiais, contou abertamente com patrocínio dos órgãos estatais. O evento registra o início de um ciclo estável de comemorações que contará com publicações, balanços críticos, reedições de obras e exposições. A data chave da memória do modernismo se tornaria, a partir de então, ponto de convergência de reflexões as mais diversas sobre a história da cultura e da identidade brasileira.¹⁹⁰

Nesse campo aberto a obra e a figura de Oswald de Andrade ocupa um lugar fundamental. Se os seus romances e poesias foram indiscutíveis, o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924) e *Manifesto Antropófago* (1928)¹⁹¹ decidiram a notoriedade da obra oswaldiana. Até seu falecimento em 1954 ele lutou pela permanência e alargamento do legado modernista. Mas, sem chegar a ver sua solidificação.¹⁹²

Mesmo sendo alvo de leitura sistemática de Antonio Candido¹⁹³ a obra de Oswald de Andrade esperaria o período do regime militar para ser posta no centro das preocupações intelectuais. Toda a sua produção escrita foi recolocada em circulação apenas no início da década de setenta. Se em 1956 Haroldo de Campos afirmava que o esquecimento do modernista era um “caso alarmante”¹⁹⁴, dezessete anos depois ele podia afirmar: “A revisão de Oswald de Andrade está feita. Oswald, o pai antropófago de vitalidade rabelaisiana, é hoje uma redescoberta das novas gerações, da literatura à

¹⁹⁰ COELHO, Frederico. **A Semana Sem Fim**: celebrações e memória da Semana de Arte Moderna de 1922. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

¹⁹¹ Antropofagia foi também um movimento incoeso desencadeado por Oswald e proposto no final dos anos vinte em torno do conhecido manifesto. Ele se configurava a partir de uma revista que se desejava a reabilitação e radicalização do espírito contestador de 22. Circulando como publicação autônoma em 1928, o mensário teve sua segunda “dentição” - bem mais irreverente e anárquica que a primeira - incorporada, no ano seguinte, ao jornal *Diário de São Paulo*. Utilizando da colagem, parodia, citação e uso de pseudônimos a atuação dos antropófagos teve fim com a dispersão dos seus integrantes e adesão de Oswald ao comunismo. (FERRAZ, Eucanaã. Notícia (quase) filológica. In: **Revista de Antropofagia**. Revistas do Modernismo 1922-1929. Edição Fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasileira Guita e José Midlin, 2014 e BOPP, Rul. **Vida e morte da Antropofagia**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

¹⁹² FONSECA, Maria Augusta. **Oswald de Andrade**: biografia. São Paulo: Globo, 2007.p.324-327.

¹⁹³ CANDIDO, Antonio. Estouro e Libertação [1943]. Oswald Viajante [1954]. Digressão Sentimental de Oswald de Andrade [1970]. In: _____. **Vários Escritos**. 2ª Ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

¹⁹⁴ CAMPOS, Haroldo de. Kurt Schwitters ou o júbilo do objeto [1956]. In: **A Arte no Horizonte do Provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977.p.51-52.

música popular, do teatro ao cinema de vanguarda.”¹⁹⁵

Os poetas concretistas Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos estão entre aqueles que se dedicaram a reavaliar lenta e crescentemente a produção oswaldiana. A obra antropofágica era vista por eles - estratégia autolegitimadora - como o prenúncio da própria poesia concreta.¹⁹⁶ Entre as mudanças no percurso da neovanguarda paulista está a adição do antropofagismo como referência.¹⁹⁷ Eles, ao integrarem Oswald ao seu arquivo, puderam incorporar ao construtivismo “seu outro (caos, destruição, anarquia) e, assim, preparar a transformação dos critérios que estavam em suas origens.”¹⁹⁸

O modernista cumprirá ainda outro papel estratégico. Os neovanguardistas articularam a construção de um nacionalismo crítico ao tempo em que se dedicam não

¹⁹⁵ CAMPOS, Haroldo de. Marcação do Percurso [1973]. In: **Morfologia do Macunaíma**. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.p.09.

¹⁹⁶ PIGNATARI, Décio. Marco Zero de Andrade [1964]. In: **Contracomunicação**. 3ª Ed. São Paulo: Ateliê, 2004.p.151 e CAMPOS, Haroldo. **Oswald de Andrade**: Trechos Escolhidos. Rio de Janeiro: Agir, 1967.p.13. Diferentemente, portanto, dos pintores concretos que recusavam a herança plástica de 22.

¹⁹⁷ A propósito do aparecimento do termo “neovanguarda” em nosso trabalho é necessário uma precisão interpretativa. Para P. Bürger as vanguardas se constituem na tentativa, em todo caso fracassada, de superar a instituição de arte (aparelhos de produção e distribuição e ainda suas noções predominantes) e a autonomia da arte burguesa (estetismo) com o objetivo de reconduzir a arte à vida. Entretanto, para ele - seguindo uma linha excludente em função do seu teorema básico - as neovanguardas dos anos cinquenta e sessenta, com seus manifestos e *happenings*, não iriam além dos protestos dos dadaístas, já que as ações das vanguardas históricas teriam, com o tempo, perdido seus efeitos de choque: foram esvaziadas de consequências (BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2012). Assim, muito embora tenhamos nos utilizado do livro - pois muito esclarece, por exemplo, sobre o surrealismo e o dadaísmo - preferimos pensar vanguardas e neovanguardas nas pistas deixadas por Aguilar e os compreender através de outros crivos como: as várias práticas (manifestos, rupturas, radicalização das formas, etc.) motivadas pela busca do novo (e em diálogo com a tradição) e a não-conciliação com os circuitos artísticos. Além da observância dos contextos específicos e das condições históricas do ambiente urbano-tecnológico em que os artistas se movimentaram. (AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira**: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista. São Paulo: Edusp, 2015.p.29-43) Do mesmo modo, permanecemos atentos aos manifestos como *formas* híbridas: eles são, simultaneamente, intervenções, criações estéticas, apresentação de teorias, etc. (DUARTE, Pedro. **A Palavra Modernista**: Vanguarda e Manifesto. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.p.57-73)

¹⁹⁸ AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira**: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista. São Paulo: Edusp, 2015.p.109.

apenas aos juízos estéticos, mas também a preparação da reedição de muitas obras de Oswald.¹⁹⁹ Diante da compreensão da esquerda, nos anos sessenta, de que nacional e o popular se equivalem, e que devem ser postos politicamente frente ao “Imperialismo”²⁰⁰, a atitude devoradora se constituiu em uma arma contundente contra a rejeição imediata dos repertórios estrangeiros.

Oswald havia deflagrado a “poesia de exportação” e, posteriormente, a antropofagia como “Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem.”²⁰¹ É esse pensamento descolonizado que seria traduzido pelos poetas concretos como “visão brasileira do mundo sob a espécie da devoração, para uma assimilação crítica da experiência estrangeira e sua reelaboração em termos e circunstâncias nacionais, e alegorizando, nesse sentido o canibalismo de nossos selvagens.”²⁰²

Com efeito, além da visada concretista sobre o universo oswaldiano, Hélio Oiticica e José Celso Martínez realizaram interpretações da antropofagia. O artista plástico constrói em 1967 o penetrável *Tropicália*. Nela intervém a intensa experiência do carioca com o samba no morro da Mangueira. Aquilo que ele chamaria de “desintelectualização”.²⁰³ Na obra o corpo penetra uma caixa-labirinto onde se

¹⁹⁹ O que contribuiu para estabelecer uma seleção no amplo universo oswaldiano que teve ressonâncias na recepção de sua obra. Como na recorrente e exemplar formulação de H. de Campos: “Oswald foi a figura mais dinâmica do Movimento Modernista de 22, o criador de nossa nova poesia (poesia ‘pau-brasil’), de nossa nova prosa (os romances-invenções *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*), de nosso novo teatro (as peças *O Rei da Vela*, *O Homem e o Cavalo*, *A Morta*, um teatro de sentido brechtiano escrito antes da fase mais significativa de Brecht, isto é, escrito entre 1933-37).” (CAMPOS, Haroldo. *Poesia de Vanguarda Brasileira e Alemã* [1966]. In: **A Arte no Horizonte do Provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977.p.168). Ficando muitas vezes em segundo plano, por exemplo, seu ensaísmo e os ciclos romanescos *Os Condenados* (trilogia) e *Marco Zero* (I e II).

²⁰⁰ ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2012.p.75.

²⁰¹ ANDRADE, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau-Brasil (1924). In: **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias**. (Obras Completas Vol. VI). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.p.07 e Idem. Manifesto Antropófago. In: **Revista de Antropofagia**. Revistas do Modernismo 1922-1929. Edição Fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasileira Guita e José Midlin, 2014.p.07.

²⁰² CAMPOS, Haroldo. **Oswald de Andrade**: Trechos Escolhidos. Rio de Janeiro: Agir, 1967.p.17. Ver ainda: CAMPOS, Haroldo. *Da Razão Antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira* [1980]. In: **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

²⁰³ OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.p.72-75.

encontram apresentadas novas dimensões sensíveis para o participante.²⁰⁴

As “questões nacionais, culturais, étnicas, políticas se emaranham em uma obra que toma como título um dos termos da definição do brasileiro: o tropical.”²⁰⁵ Em uma das “cabines” da instalação está inscrito “A PUREZA É UM MITO”.²⁰⁶ A frase remete ao modo como Oiticica interpretou o arquivo modernista como hibridismo cultural. *Tropicália* lhe pareceu a “obra mais antropofágica da arte brasileira.”²⁰⁷

Essa proposição estética de Oiticica recusava a “totalidade sem fissuras”. Ela é a “devoração das imagens conflitantes que encenam a cultura brasileira.” Daí o uso “abrasileirado” “dos materiais e do sentido mesmo da coisa nossa, da terra, antitécnica”.²⁰⁸ Nos anos seguintes a “redescoberta” coletiva de Oswald de Andrade seria vista por ele como recusa de qualquer tipo de camuflagem folclorista opressiva.²⁰⁹

Significativamente *Tropicália* foi apresentada na exposição *Nova Objetividade Brasileira* realizada em abril de 1967. Tratava-se de “um balanço das correntes de vanguarda e o resultado de propostas e discussões que vinham se desenvolvendo principalmente depois do golpe de 1964.”²¹⁰

O texto introdutório do catálogo foi escrito justamente por Oiticica. Nesse ensaio surge a ideia de que a “vontade construtiva marcante” dos “movimentos

²⁰⁴ Idem. *Tropicália e Parangolés* por Mário Barata, *Jornal do Commercio* 21 de maio de 1967. In: FILHO, César Oiticica; VIERA, Ingrid. (Org.). **Hélio Oiticica: encontros.** (Entrevistas). Rio de Janeiro: Azougue, 2009.p.50-51.

²⁰⁵ AGUILAR, Gonzalo. **Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase: arte brasileira de 1964-1980.** Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2016.p.65.

²⁰⁶ OITICICA, Hélio. *Tropicália e Parangolés* por Mário Barata, *Jornal do Commercio* 21 de maio de 1967. In: FILHO, César Oiticica; VIERA, Ingrid. (Org.). **Hélio Oiticica: encontros.** (Entrevistas). Rio de Janeiro: Azougue, 2009.p.53.

²⁰⁷ Idem. *Tropicália* [1968]. In: BASUALDO, Carlos. (org.) **Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.p.240.

²⁰⁸ OITICICA, Hélio. *Tropicália e Parangolés* por Mário Barata, *Jornal do Commercio* 21 de maio de 1967. In: FILHO, César Oiticica; VIERA, Ingrid. (Org.). **Hélio Oiticica: encontros.** (Entrevistas). Rio de Janeiro: Azougue, 2009.p.55.

²⁰⁹ Idem. *Tropicália: o problema da imagem superado* [1969]. In: BASUALDO, Carlos. (org.) **Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.p.309 e Idem. **Aspiro ao Grande Labirinto.** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.p.116.

²¹⁰ FAVARETTO, Celso. *Tropicália: a explosão do óbvio.* In: BASUALDO, Carlos. (org.) **Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.p.90.

inovadores” brasileiros poderia ser encontrada “no movimento modernista de 22”. Isso teria ocorrido quando Oswald de Andrade chegou a “célebre conclusão de que seria nossa cultura antropofágica, ou seja, redução imediata de todas as influências externas a modelos nacionais.”²¹¹

Dessa “maneira de apreender as influências” estrangeiras teriam nascido a arquitetura e o construtivismo brasileiros. Oiticica observa que “somos um povo à procura de uma caracterização cultural, no que nos diferenciamos do europeu com seu peso cultural milenar e o americano do norte com suas solicitações superprodutivas.” Esse problema marcaria a arte brasileira e abriria um campo de possibilidades de criação de armas artística “contra o domínio exterior”.²¹²

O Teatro Oficina abre nova fase de suas produções ao apresentar a peça *O Rei da Vela*, publicada em 1937 por Oswald de Andrade. A encenação foi precedida de intensa preparação e pesquisa sobre o modernista.²¹³ A peça, “por meio de uma linguagem agressiva e irreverente, expõe, como autogozação do subdesenvolvimento, a dependência econômica em que vivem as sociedades latino-americanas.” Fazendo uso do “deboche” ela “concretiza a sátira violenta ao conchavo político ou à cínica aliança de classes”.²¹⁴

O “elenco engolia o Brasil e vomitava em cena, mas um vômito organizado, poético, estético.”²¹⁵ A interpretação do texto dava ao espetáculo o caráter de choque, libido, irreverência e violência crítica da situação brasileira pós-Golpe de 1964. O Teatro Oficina estabelecia, com essa retomada, a recusa da dramaturgia engajada. A peça buscava agredir “intelectualmente, formalmente, sexualmente, politicamente. Isto

²¹¹ OITICICA, Hélio. Esquema Geral da Nova Objetividade [1967]. In: BASUALDO, Carlos. (org.) **Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.p.221.

²¹² Ibidem.p.222.

²¹³ CORREIA, José Celso Martinez. Na boca do estômago [1997]. In: RUFFINELLI, Jorge; ROCHA, João de Cezar de Castro (org.). **Antropofagia Hoje?** São Paulo: É Realizações, 2011.p.77.

²¹⁴ Os três atos da peça foram divididos por Zé Celso em três estilos: circense, teatro de revista e operístico. SILVA, Armando Sérgio da. *O Rei da Vela - o encontro com a realidade nacional*. In: **Oficina: do teatro ao te-ato**. São Paulo: Perspectiva, 2008.p.141-156.

²¹⁵ BORGHI, Renato. *O rei da vela*. In: ANDRADE, Oswald. **O Rei da Vela**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.p.84.

é, chamando muitas vezes o espectador de burro, recalcado e reacionário.”²¹⁶ O Oswald que daí surgiu era “grosso, antropófago, cruel, implacável, negro, apreendendo tudo a partir de um cogito muito especial. ‘Esculhambo, logo existo!’”²¹⁷

Essas duas releituras da antropofagia se distinguem daquela realizada pelos concretistas. Isso se dá por serem efetivadas em chave acentuadamente corporal, sensual, paródica, negativa, carnavalesca, destrutiva. O que revela que das leituras do arquivo modernista emergiram vários Oswalds. A retomada antropofágica concretista detonou a explosão criativa reconhecida como decisiva pelos atores culturais que protagonizaram a criação da Tropicália. Entretanto, as atuações de Oiticica e Zé Celso são compreendidas, para além da releitura que fizeram do modernista, como manifestações propriamente tropicalistas.²¹⁸

Essa diferença se explica, em parte, em razão das práticas neovanguardistas dos poetas paulistas. Eles operavam não na forma do choque violento, mas como “*crítica sistematizadora* que tinha seus antecedentes em Ezra Pound, na escola de vanguarda Bauhaus e nos artistas holandeses Piet Mondrian e Van Doesburg.”²¹⁹

2.3.2 “Antropofagização” da canção tropicalista

Somente após terem elaborado as duas canções que são consideradas as primeiras composições do Tropicalismo, *Domingo no Parque* e *Alegria, Alegria*, ambas de 1967, Gil e Caetano travaram efetivo contato com a obra de Oswald de Andrade. Logo, essas obras já eram “tropicalistas”, mas não frutos do uso deliberadamente consciente do arquivo modernista. Mesmo outra emblemática música do movimento, *Tropicália* de

²¹⁶ CORRÊIA, José Celso Martinez. O poder de subversão da forma [1968]. In: COHN, Sérgio; LOPES, Karina. (orgs.). **Zé Celso Martinez Corrêa: encontros.** (Entrevistas). Rio de Janeiro: Azougue, 2008.p.26.

²¹⁷ CORRÊIA, José Celso Martinez. O Rei da Vela: manifesto do Oficina [1967]. In: **Primeiro Ato:** Cadernos, Depoimentos, Entrevistas. (1958-1974). São Paulo: 34, 1998.p.85.

²¹⁸ BASUALDO, Carlos. Vanguarda, Cultura popular e Indústria Cultural no Brasil. In: _____. (org.) **Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.p.25.

²¹⁹ AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista.** São Paulo: Edusp, 2015.p.70.

Caetano, também foi intuída sem contato com a antropofagia.²²⁰

Diante dessas circunstâncias podemos afirmar que houve - principalmente após o III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, realizado em abril de 1967 - a contaminação entre as ideias do modernista e o Tropicalismo. Isso ocorreu a partir do encontro de Caetano Veloso com a encenação de *O Rei da Vela* e com artigos dos concretistas - os reanimadores “teóricos” de Oswald. Junto aos poetas concretos²²¹ e componentes do Teatro Oficina eles parecem ter realizado um aprendizado oswaldiano intensivo.²²²

Portanto, foi uma ressonância efetuada a meio caminho entre o que essa manifestação já era, até aquele instante, e o que passou a ser. A antropofagia se mostrava um meio de autoesclarecimento e instrumento prospectivo da cultura brasileira. É o que podemos ver nas palavras de Caetano proferidas alguns meses antes da construção do LP manifesto de 1968, *Tropicália, ou Panis et Circencis*: “O Tropicalismo é um neo-Antropofagismo.”²²³

Parte do que musicalmente já havia sido feito por Caetano e Gil foi lido no calor do momento sob a chave da obra do modernista. Uma orientação dada principalmente por Augusto de Campos, para quem o “nacionalismo crítico antropofágico”,

²²⁰ VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.p.239. Ele dirá em 1968: “eu compus *Tropicália* uma semana antes de ver o *Rei da Vela*, a primeira coisa que eu conheci de Oswald.” CAMPOS, Augusto. Conversa com Caetano Veloso [1968]. In: _____. **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 2012.p.204.

²²¹ CAMPOS, Augusto. Conversa com Caetano Veloso [1968]. In: _____. **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 2012.p.204-205, DRUMMOND, Carlos E.; NOLASCO, Marcio. **Caetano, uma biografia**. São Paulo: Seoman, 2017.p.169 e VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.p.241. Gilberto Gil, já nesse momento, também realizou sua apropriação da antropofagia como chave interpretativa: CAMPOS, Augusto. Conversa com Gilberto Gil [1968]. In: _____. Op.cit.,p.198 e GIL, Gilberto. *A Geleia Geral literária de um baiano universal*. [1985]. In: COHN, Sérgio. (org.). **Gilberto Gil: encontros. (Entrevistas)**. Rio de Janeiro: Azougue, 2007. p.180-181.

²²² BORGHI, Renato. O rei da vela. In: ANDRADE, Oswald. **O Rei da Vela**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.p.86-87 e CORRÊIA, José Celso Martinez. *Passando a limpo* [1980]. In: COHN, Sérgio; LOPES, Karina. (orgs.). **Zé Celso Martinez Corrêa: encontros. (Entrevistas)**. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.p.117.

²²³ CAMPOS, Augusto de. Conversa com Caetano Veloso [1968]. In: **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 2012.p.204-205.

“deglutidor-redutor das mais novas linguagens da tecnologia moderna” marcava a recente produção musical de Caetano Veloso.²²⁴

Na canção *Tropicália*, por exemplo, ele via uma “homenagem inconsciente a Oswald de Andrade”.²²⁵ Não deixa de ser curioso o fato de que o poeta paulista estivesse antes em busca do fenômeno antropofágico em outras manifestações. Já era deglutição Jorge Ben, a Jovem Guarda, o futebol, a Bossa Nova e a Poesia Concreta.²²⁶

Para o neovanguardista, até mesmo os inimigos do poeta modernista e dos tropicalistas seriam os mesmos: “os conservadores, os stalinistas e os nacionalóides”. Nessa perspectiva, o célebre discurso de Caetano - proferido sob vaias durante a apresentação da canção *É Proibido Proibir* no Festival Internacional da Canção em 1968 - foi prontamente lançado por Augusto de Campos na “história da cultura moderna brasileira, como um desafio a inteligência, na linha dos pioneiros de 22.”²²⁷

Assim, as leituras que instituíram a conexão Tropicalismo musical/antropofagia têm início muito cedo. Para Augusto de Campos: “a antropofagia oswaldiana é a própria justificação da Tropicália.”²²⁸ Aqui já estava em curso o “projeto de memória histórica” concretista a partir da criação de “marcos”: modernismo antropofágico, poesia concreta e Tropicalismo.²²⁹

Por outro lado, foi elaborada a apropriação - pelos próprios músicos e letristas tropicalistas - do modernista e de alguns procedimentos inventivos da poética

²²⁴ Idem. A Explosão de *Alegria, Alegria* [1967]. In: _____. **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

²²⁵ Idem. Viva a Bahia-Ia-Ia! [1968]. In: _____. **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 2012.p.161-162.

²²⁶ Idem. Boa Palavra sobre a Música Popular [1966]. In: _____. **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 2012.p.60 e ainda MEDAGLIA, Júlio. Balanço da Bossa [1966]. In: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 2012.p.108.

²²⁷ CAMPOS, Augusto de. *É Proibido Proibir os Baianos* [1968]. In: _____. **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 2012.p.263-268. Conferir também VELOSO, Caetano. *É Proibido Proibir*. Discurso realizado no TUCA, em São Paulo, em Setembro de 1968. In: COELHO Frederico; COHN, Sergio (Org.). **Tropicália**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008.

²²⁸ CAMPOS, Augusto de. *Música Popular de Vanguarda (1969-1970)*. In: **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 2012.p.287.

²²⁹ NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil: A vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)**. Ensaio histórico. São Paulo: Intermeios, 2017.p.146.

concreta.²³⁰ A produção posterior a essa leitura possuía as marcas desse encontro.²³¹ Com efeito, o movimento foi apresentado por seus integrantes como “uma forma antropofágica de relação com a cultura” e, Oswald, como “grande patrono do tropicalismo”.²³²

Entretanto, não se deve perder de vista que “a negatividade fundamental” do Tropicalismo musical - “violação das relíquias do Brasil” e “descida aos infernos” da cultura brasileira que caracterizaria a “operação antropofágica desmistificadora” - tem muito mais em comum com a interpretação de Oswald de Andrade feita por Oiticica e Zé Celso do que com aquela dos poetas concretistas.²³³

A face “mais subversiva do tropicalismo” - como “exposição destabuizada do corpo, da presença carnal, aludindo a uma sexualidade múltipla e andrógina, que se expõe à devoração coletiva” - excedia os parâmetros de atuação dos irmãos Campos e de D. Pignatari.²³⁴ Mesmo que eles tenham, durante a década de sessenta, subvertido seus postulados anteriores.

Considerando essas tessituras, o Tropicalismo passou a ser ligado ao modernismo antropofágico.²³⁵ Nessa ligadura é sintomático a persistência de Caetano Veloso em se alinhar à antropofagia em *Verdade Tropical* (1997). Mesmo estabelecendo diferenças entre “a experiência modernista dos anos 20” e os “embates televisivos e fonomecânicos dos anos sessenta”, ele reconhece a antropofagia como “uma nova fundação do Brasil” ou uma “decisão de rigor” “para resolver o problema da identidade

²³⁰ SANTELLA, Lúcia Santaella. **Convergências: poesia concreta e tropicalismo**. São Paulo: Nobel, 1986.

²³¹ Ver: MALTZ, Bina; TEXEIRA, Jerônimo; FERREIRA, Sérgio. **Antropofagia e Tropicalismo**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1993.p.36 e FONTELES, Bené. Geleia Geral. In: OLIVEIRA, Ana de. (org.). **Tropicália ou Panis et Circencis**. São Paulo: Iyá Omin, 2010.p.60-62.

²³² NETO, Torquato. CAPINAM, J. C. Vida Paixão e Banana do Tropicalismo [1968]. In: PIRES, Paulo Roberto. (org.). **Torquatália: do Lado de dentro**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.p.68.

²³³ WISNIK, Guilherme. **Caetano Veloso**. São Paulo: Publifolha, 2005.p.47-50.

²³⁴ *Ibidem*.p.66.

²³⁵ Prova-o, mais uma vez, a participação de Caetano em 2018 como palestrante na exposição *Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil* no Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York onde se reuniu, entre outras obras da artista, *A Negra* (1923), *Abopuru* (1928) e *Antropofagia* (1929).

do Brasil”.²³⁶ No entanto, nem todos encontraram em Oswald suas linhas mestras. Todo esse processo não exclui que possa haver atenuação, mesmo que sob o influxo da memória, do papel do modernista.

É o caso de Tom Zé. A relação dele com a antropofagia se mostrava ambígua. Em certos momentos parecia aceitar - mas, já esboçando deslocamentos - os discursos onde a Tropicália é entendida como centrada no antropofagismo.²³⁷ Entretanto, no álbum *Tropicália Lixo Lógico* (2012) a relativização fica evidente ao ganhar ares de “tese”.²³⁸

Tom Zé passa a recusar a interpretação da emergência do movimento sob a visada exclusiva que atribui suas origens a antropofagia. Em seu lugar ele propõe outra forma de compreensão que coloca as ideias oswaldianas em menor destaque. Essa narrativa fundadora poder ter seus esboços encontrados, pelo menos, desde 1981.²³⁹ Para ele a Tropicália deve ser vista como tendo sido construída por sujeitos - Gil, Caetano, José C. Capinam, Rogério Duarte, Torquato Neto, Glauber Rocha, etc. - oriundos de um mundo da oralidade, matriarcal, pré-gutenbergiano, não-aristotélico, não-euclidiano do interior do Nordeste, especialmente do Recôncavo Baiano.

Essas características se explicam, segundo Tom Zé, pelo fato desse espaço ser herdeiro da cultura da Península Ibérica que fora educada rica e sabiamente, durante a Idade Média, pelo povo árabe. O imaginário mouro-lusitano dos colonizadores irrigou culturalmente o interior do Nordeste. Nessa região, essa cultura ficou em estado de hibernação. Esses artistas passaram pela escola onde se confrontaram com a lógica aristotélica. Em seguida os jovens, futuros tropicalistas, foram - como “viajantes do tempo”, dando um “salto na história de 600 anos” - diretos para um mundo pós-gutenbergiano das cidades “onde se podia prescindir do alfabeto por causa do mundo

²³⁶ VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.p.243-244.

²³⁷ ZÉ, Tom. O elo perdido do tropicalismo [1992]. In: PIMENTA, Heyk. (Org.). **Tom Zé: encontros**. (Entrevistas). Rio de Janeiro: Azougue, 2011.p.76. Conferir ainda ZÉ, Tom. **Tropicália Lixo Lógico**. Natura, 2012. 1. CD.

²³⁸ ZÉ, Tom. In: ANTENORE, Armando. A Tropicália segundo Tom Zé. **Revista Bravo**. São Paulo: Abril, ano 14, n, 179, jul de 2012.

²³⁹ Em ZÉ, Tom. O Astronauta do Recôncavo [1981]. In: PIMENTA, Heyk. (Org.). **Tom Zé: encontros**. (Entrevistas). Rio de Janeiro: Azougue, 2011.p.40 ele não generaliza a sua ideia a todos os tropicalistas, mas fala apenas de si mesmo.

da telemática, da televisão, do cartaz”.²⁴⁰

Todo o aparato próprio da Segunda Revolução Industrial - “da publicidade, da televisão, do processamento de dados, da semiótica, da improbabilidade de Werner Heisenberg” - encontrou o “lixo lógico” guardado no “hipotálamo” da “creche tropical” dos “analfatóteles”.²⁴¹ Os tropicalistas “perceberam que tinham de resgatar o aprendizado do interior, a herança dos árabes, a tradição oral e uni-los à cultura pop do Ocidente, filha direta do pensamento. Assim, conseguiram engendrar um ser inteiramente original, a dona Tropicália.” Nesse relato a antropofagia, Hélio Oiticica, Zé Celso e Agrippino de Paula “desempenharam somente a função de gatilho disparador.” O “pai da criança” é o “lixo lógico”.²⁴²

A respeito dessa hipótese, Caetano Veloso realizou um comentário onde condescendência e admiração perdem momentaneamente suas distinções. Para ele a “biografia da Tropicália” que Tom Zé “apresenta nessa nova obra [*Tropicália Lixo Lógico*] tem muito de autobiografia.” Segundo Caetano, ele próprio vivia em Santo Amaro como se estivesse “na periferia do Rio de Janeiro”: a cidade baiana “era urbana até a medula.” A “versão radical da Tropicália como o choque entre uma mente pré-aristotélica e a terceira revolução industrial é fascinante”, ficando “belíssima assim tratada nas canções”. De tal modo que o disco parece tê-lo convencido pela força do seu estilo.²⁴³

Levando em conta o que vimos acima - que *Domingo no Parque*, *Alegria, Alegria* e *Tropicália* foram construídas sem contato com a antropofagia - a versão de Tom Zé não deixa de problematizar a relação Tropicalismo/antropofagia. Com isso, se é verdade que a Tropicália do baiano de Ipiranga é autobiográfica antes de ser coletiva, a versão do

²⁴⁰ ZÉ, Tom. O Interesse do David Byrne pode desencadear uma demanda do meu trabalho. *Correio da Bahia*, em 24 de julho de 1990. In: PIMENTA, Heyk. (Org.). **Tom Zé: encontros.** (Entrevistas). Rio de Janeiro: Azougue, 2011.p.55.

²⁴¹ ZÉ, Tom. In: ANTENORE, Armando. A Tropicália segundo Tom Zé. **Revista Bravo.** São Paulo: Abril, ano 14, n, 179, jul de 2012.

²⁴² Ibid. Esse o mote de boa parte das canções de **Tropicália Lixo Lógico** (2012).

²⁴³ VELOSO, Caetano. Lixo Lógico, **O Globo**, 05 de Agosto de 2012. <http://oglobo.globo.com/cultura/lixologico5692980> Acesso em: 15/10/2017.

nascimento do movimento que encontramos em *Verdade Tropical* (1997) não está imune a problemas. O livro de Caetano não deixa de ser, como toda autobiografia, marcada igualmente por efeitos de invenção. Uma divergência que não deixa de ter relação com a divisão do espólio tropicalista.²⁴⁴

2.3.4 *Kaos-Brasil*

O problema da tropical-antropofagia em Mautner pode ser buscado nos seus artigos dos anos setenta. Nesses textos ele se debruça sobre os mais variados objetos culturais: música, literatura e religião. Nessa prosa ele não reivindica a autoridade do especialista, mas do amante do tema abordado. Esses escritos, produzidos sob a forma de ensaios, ignoram as divisões e as regras setorizadas dos saberes. De caráter fragmentário e parcial, eles são exercícios escriturais onde a ordem das coisas e a ordem das ideias não estão em estado de identificação. O literato interroga os acontecimentos históricos - através da experiência e do conceito - movido por um impulso antissistemático. Ao interpretar os dados da cultura ele opera uma exposição escritural no qual o que se diz se realiza no estilo. São tessituras que não buscam os fundamentos últimos nem as certezas indubitáveis.²⁴⁵

Há nessa produção ensaística a lembrança da separação entre arte e ciência. Visível tanto na cadência explicitamente poética da linguagem empregada quanto na escolha de alguns temas perquiridos através da intersecção entre teoremas científicos e mundo da invenção artística. Para Mautner, o insulamento das esferas artísticas e científicas não é irreversível, pois ele intenta a recuperação da unidade entre intuição e conceito, imagem e signo. Ele ignora as divisões absolutas entre mito e técnica ou entre irracional e racional. Há nessa ensaística a tentativa de ouvir o eco da fala ancestral anterior a toda divisão do pensamento e que se manifestaria sob a forma de uma

²⁴⁴ Significativamente esse relato de Tom Zé das origens da Tropicália consta nos extras do documentário **TROPICÁLIA**. 87 min. cor., son. 1 DVD. Direção: Marcelo Machado. Produção: Imagens Filmes, 2012 com o título *Tom Zé e o Tropicalismo*.

²⁴⁵ ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: **Notas de Literatura I**. São Paulo: Ed. 34, 2012.

“intuição intelectual”. Atitude que, conforme veremos nos romances, tem longa trajetória na sua atividade de escritor.²⁴⁶

Com efeito, esses escritos constroem progressivamente uma interpretação do que seria a brasilidade. Esse é o tema fundamental que o acompanhará permanentemente nas décadas seguintes. Esse aspecto já estava latente nos romances, mas com algumas diferenças. Antes a ênfase era dada às potencialidades terceiro-mundistas do país que poderia abrigar a verdadeira revolução material e mística. Agora, a lição a ser dada ao mundo pelo Brasil é apresentada a partir de suas singularidades enquanto povo culturalmente diverso.

Sendo uma mirada que poderíamos chamar de mítico-antropológica porque constituída através da mitificação/mistificação da cultura brasileira. Nos ensaios vemos suscitada a ideia de *uma* identidade brasileira não subordinada, não ordenada juridicamente e que não está apoiada em qualquer exclusão. O Brasil seria o espaço da *diversidade cultural* que serve de *modelo universal* das possibilidades de amálgama das diferenças. É a busca pela autodescoberta do “ser filosófico nacional”.²⁴⁷ Nessa perspectiva podemos identificar elementos autobiográficos do “Filho do Holocausto”, onde ressoa a imagem utópica, dos seus pais e dele próprio, do Brasil como “porto seguro.”²⁴⁸

Nessa visada o carnaval é um dos muitos pontos de partida para a construção de uma imagem da brasilidade. A festa é vista como efeito de uma migração histórica: “Dionísus foi encaixotado na Grécia e mandado para cá, onde se casou com uma índia.” Foi do “amor com a índia Iremi” que o deus grego “inventou o carnaval carioca: mistura de cortejo dionisíaco e festa de índio, mais algumas recordações africanas e frenesim de êxtase heleno”: a “cultura profunda brasileira sempre foi a da embriaguez.”²⁴⁹

²⁴⁶ Para Adorno a separação entre arte e ciência é irreversível. Ver: *Ibidem*.p.20-21.

²⁴⁷ MAUTNER, Jorge. Lindo e maravilhoso, *Pasquim*, nº 132 (11 a 17/01/1972). In: RASEC, César. **Jorge Mautner em Movimento**. Salvador: Do autor, 2004.p.225.

²⁴⁸ DE FIORE, Ottaviano. Aproximação de Jorge Mautner. In: COHN, Sérgio; DE FIORE, Juliano. (Orgs.). **Jorge Mautner**. (Trajetória do Kaos). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.

²⁴⁹ MAUTNER, Jorge. Fragmentos de Sabonete [1973]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 2). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.165-168.

Os impasses criados pelas guerras mundiais poderiam encontrar solução nos trópicos:

O carnaval, carne-naval, o sagrado no profano, o batuque de todos, uma cultura negra índia, que sempre foi genial. E foi preciso um Picasso e toda a arte moderna da Europa para redescobrir-lhes o valor. E foi preciso toda a contracultura hippie e pop dos Estados Unidos para restituir-lhes a importância. E nós que tivemos a felicidade de sempre viver no meio destas duas tensões agônicas, neste oriente profundo, neste oriente sexual, luxurioso, polígamo, panteísta dos deuses, com nomes africanos e índios, neste oriente de sedas e brocados, visões de delírios, feitiçarias e cores, batuques e mitologias, carinhos quentes e mães baianas, doçura e mel da raça negra, apontando o caminho de saída para o torturado homem ocidental. Novas cores, novos horizontes, diziam os poetas do fim do século passado, antevendo a avalanche que viria. Ela já estava aí, como flores selvagens irradiando perfumes e visões, os delírios do oriente e das ervas mágicas nos puseram a falar com os deuses como outrora, quando ainda andávamos a cavalo e a nudez do nosso corpo era como a beleza das pétalas e das estrelas.²⁵⁰

Como “oriente” o Brasil guardaria os avessos da racionalidade opressora que levou o Ocidente a vários impasses.²⁵¹ Na música a brasilidade também é percebida por ele “como cultura, tropical, atlântica, negra e índia”. A musicalidade seria expressão de vitalidade: “ouvir os atos do candomblé, onde os deuses se tornam música, ritmo, dança. Ou os rocks e blues. Zaratustra é negro e americano.”²⁵²

Nesse sentido, o Tropicalismo e a antropofagia são absorvidos por Mautner como referências para proposições sobre a identidade brasileira. Contudo, nessa captura das novas referências ele não era o único. Nela estavam envolvidos vários artistas nos anos 1970. Os cinemanovistas, em sua “segunda fase”, assim como os diretores do chamado “cinema marginal”, buscavam incorporar os achados paródicos, irônicos e alegóricos da tropical-antropofagia.²⁵³ Alguns dos filmes utilizando inclusive material

²⁵⁰ Ibidem.p.168.

²⁵¹ Ibidem.p.172.

²⁵² Ibidem.p.180.

²⁵³ XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento**: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema

histórico-etnográfico para pensar a antropofagia sob a ditadura militar. Resultando, em alguns casos, na interpretação da ideia oswaldiana não apenas de forma carnavalizada, mas apocalíptica.²⁵⁴ Os poetas pertencentes a “geração mimeógrafo” - da chamada “poesia marginal” – estabeleceram, por sua vez, uma apropriação contracultural não apenas de Oswald de Andrade, mas, de modo amplo, do legado poético de cunho satírico e coloquial de 22.²⁵⁵

A Tropicália foi vista então pelo literato do Kaos como descentralização “de motivos, estilos, harmonias, dissonâncias, culturas”.²⁵⁶ Como “último dos movimentos” ela acabou por se “desintegrar em mil frutos e sementes díspares, às vezes contraditórios entre si, porém nunca antagônicos, hostilizantes”. Já a antropofagia seria “o mergulho no assumir-se integralmente nas profundezas e nas raízes da nação (...) negra, índia, brasileira, mestiça, mulata, cafuza, candomblés, umbandas, rituais respeitados pelo português católico e minoritário.” Essa “posição nacional” é “ao mesmo tempo de absorção & comunicações internacionais.” A Tropicália seria a “retomada desse sentimento de radicalidade entre o sim e o não, entre uma linguagem libertaria e ousada” da antropofagia.²⁵⁷

Se a Bossa Nova e a Jovem Guarda contribuíram para desfazer toda imobilidade cultural, o Tropicalismo, como “junção dos 2 movimentos precedentes”, teria operado a liberação das compartimentações.²⁵⁸ Essa visão está distante daquelas que discutimos

Marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012 e VALENTINE, Claudio M. *Glauber: um olhar europeu*. Rio de Janeiro: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2002.p.89-94.

²⁵⁴ RAMOS, Guiomar. **Um cinema brasileiro antropofágico?** (1970-1974). São Paulo: Anablume, 2008.

²⁵⁵ BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa. Introdução. In: _____. (org.). *26 poetas hoje* [1976]. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.p.10-14, Idem. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde** (1960-70). São Paulo: Brasiliense, 1981.p.89-118 e COHN, Sérgio (org.). **Novem Cigana**. Poesia e delírio no Rio dos anos 70. [Depoimentos, Manifestos e Antologia]. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

²⁵⁶ MAUTNER, Jorge. Fragmentos de Sabonete [1973]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 2). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.182.

²⁵⁷ Ibidem.p.190-192.

²⁵⁸ MAUTNER, Jorge. Panfletos da Nova Era [1980]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 2). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.221-22.

acima. Ela não é uma leitura estrutural, crítica, filológica, sistemática e cerrada da obra de Oswald como a dos concretistas. Tampouco transmite a força negativa e violenta que encontramos em Zé Celso e Hélio Oiticica.

O artista plástico dizia que no Brasil o “subdesenvolvimento social significa culturalmente a procura de uma caracterização nacional que se traduz de modo específico” em uma “vontade construtiva” descolonializada. Para ele a formação brasileira, em razão da falta identitária constitutiva, é diarreica. Construir uma obra significaria “dissecar as tripas dessa diarreia - mergulhar na merda.”²⁵⁹

Zé Celso, a respeito da apresentação de *O Rei da Vela*, afirmava que a peça procurava “mostrar o imenso cadáver que tem sido a não História do Brasil nestes último anos, a qual todos acendemos nossa vela para trazer, através de nossa atividade cotidiana, alento.”²⁶⁰ E sobre a Tropicália: “Praticamente, o tropicalismo é aquele movimento terrivelmente diabólico para provar que as coisas não vão ter mais volta, que as coisas acabaram, que as coisas vão ser totalmente outras.”²⁶¹

Caetano Veloso reconhecerá que os tropicalistas na música “namoravam o mais sombrio pessimismo”, mas “como estratégia de iniciação ao grande otimismo” trágico. O “masoquismo da estética tropicalista” funcionava como “reprodução paródica do olhar do estrangeiro sobre o Brasil e sua eleição de tudo o que nos parecesse a princípio insuportável.” A construção de “visões utópicas” do Brasil passaria por esses infernos.²⁶² Tratava-se da retomada de “uma linhagem trágica de leituras da cultura brasileira” que tinham como objetivo a “transformação alquímica do *páthos* em prazer, na alegre aceitação da vida, inclusive, e sobretudo, no sofrimento.”²⁶³

Não se pode dizer, de maneira alguma, que Mautner desconhecesse o

²⁵⁹ OITICICA, Hélio. Brasil Diarreia [1973]. In: FILHO, César Oiticica; VIERA, Ingrid. (Org.). **Hélio Oiticica: encontros. (Entrevistas)**. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.p.117.

²⁶⁰ CORRÊIA, José Celso Martinez. O Rei da Vela: manifesto do Oficina [1967]. In: **Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas. (1958-1974)**. São Paulo: 34, 1998.p.92.

²⁶¹ Idem. Don José de la Mancha [1972]. In: COHN, Sérgio; LOPES, Karina. (orgs.). **Zé Celso Martinez Corrêa: encontros. (Entrevistas)**. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.p.44.

²⁶² VELOSO, Caetano. Diferentemente dos americanos do norte [1993]. In: **O mundo não é chato**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.p.50-52.

²⁶³ PENNA, João Camillo. **O tropo tropicalista**. Rio de Janeiro: Circuito, 2017.p.71.

pensamento trágico. Ao contrário, veremos que esse é um componente de sua literatura. Entretanto, nesses textos e em outros tantos momentos, a polaridade negativa se torna fraca e prevalecem as visões míticas/mistificadoras do Brasil.

Desse modo, se ele vê o carnaval brasileiro como a sobrevivência de Dionísio - o nosso Exú - os aspectos violentos das forças em confronto em nossa cultura não são realçados.²⁶⁴ É a

antropofagia de Oswald de Andrade, mas já modificada. Ela perdeu uma agressividade de ataque para ter assim uma calma de coisa já segura, de que isso é uma realidade que talvez seja a nossa realidade mais importante essa cultura afro-brasileira.²⁶⁵

Ao contrário do que foram em sua eclosão, Tropicália e a antropofagia são para Mautner os modelos de coabitação dos contrários. Paradigmas culturais diferentes da imagem de “uma criança sorridente, feia e morta / [que] Estende a mão”.²⁶⁶ Uma absorção asséptica que o próprio Caetano identificou, positivamente, por ocasião do lançamento do álbum *Eu não peço desculpas* (2002) - fruto da parceria com o literato. O artista baiano então afirmava:

Eu disse que o Jorge é hipertropicalista porque ele foi um precursor do Tropicalismo. Muitos dos procedimentos e das perspectivas críticas que o Tropicalismo adotou, o Jorge já tinha posto em prática muitos anos antes; alguns anos antes de nós começarmos com o movimento Tropicalista. Se você ler *Deus da Chuva e da Morte e Vigarista Jorge* e *Narciso em Tarde Cinza* você já vê opiniões e ideias e perspectivas críticas que você vai reencontrar no Tropicalismo. Então ele foi um precursor. E depois que ele nos conheceu, que nós criamos uma amizade, ele tem acompanhado o que a gente faz com um entusiasmo e com uma aprovação que é maior que a nossa própria, entendeu? Assim como ele tem uma aprovação pelo Brasil

²⁶⁴ MAUTNER, Jorge. Nosso incrível início, Pasquim, nº 134 (25 a 01/02/1972). In: RASEC, César. **Jorge Mautner em Movimento**. Salvador: Do autor, 2004.p.238-242.

²⁶⁵ Idem. Bomtner. Por Jary Cardoso [1972]. In: COHN, Sérgio. (org.). **Jorge Mautner: Encontros**. (Entrevistas). Rio de Janeiro: Azougue, 2007. p.31.

²⁶⁶ VELOSO, Caetano. Tropicália. In: **Letra Só**. Sobre as Letras. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.p.53.

que é mais irrestrita do que a minha, ele também pelo tropicalismo tem; ele também tem uma ideia do Tropicalismo muito positiva, muito otimista. Não que eu não tenha, mas a dele é muito mais. Por isso que chamei ele de hipertropicalista, porque nem eu, nem Gil, nem Tom Zé, nem Rita Lee, nem Rogério Duprat, nem Capinam, nenhum de nós é tropicalista nem um centésimo de tropicalista que o Mautner é, assim militante.²⁶⁷

O elemento negativo tropicalista, quando referido por Mautner, está subsumido no otimismo apaziguador da fome, da luta de classes e do Estado autoritário. Essa apreciação do Tropicalismo se aproxima, em muitos sentidos, daquela que se erigirá a partir dos anos noventa no cotejamento com o mundo globalizado.

Nesse momento, a tropical-antropofagia é o ponto de passagem para vislumbrar no Brasil o país que teria “imensa e profundamente poética missão de ser um dos maiores centros de energia vital criadora e alimentadora agropecuária mundial.” Civilização portadora do “modelo de sociedade tão original, tão diversificada e tão dotada de alma poético-fantasiada-rítmica humana demasiadamente humana”.²⁶⁸

Assim, como país do século XXI o Brasil seria “um dos focos irradiadores da nova cultura de um planeta mergulhado numa rede de multinacionais, intersindicais, coberto por milhares de satélites, um mundo que caminharia para a união de todas as nações ao mesmo tempo que se aprofundando em cada cultura nacional.” Dessa forma, seríamos portadores da vida “social-democrática-ecológica-planetária-nacionalista-internacional-existencialista”.²⁶⁹ Como “grande mistura de várias raças” realizaríamos a “mais linda visão das Américas: onde o 1º, o 2º, o 3º e o 4º mundos estão conglomerados e fabricam um carnaval-ecumênico de minorias abraâmicas unidas em batuque”.²⁷⁰

O significante oswaldiano se transforma em ideologia antropofágico-eletrônica:

²⁶⁷ Idem. **Caetano Veloso e Jorge Mautner falam sobre o Tropicalismo**. Showlivre.com [2002]. In: <https://www.youtube.com/watch?v=Uq0IIROYKrQ>

²⁶⁸ MAUTNER, Jorge. Panfletos da Nova Era [1980]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 2). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.232.

²⁶⁹ Ibidem.p.238-239.

²⁷⁰ Ibidem.p.238-239.

Ideologia totalizante, que a tudo inclua, devore e retransforme em permanente pororoca de novidades, otimismo e vitalismo! A ideologia do maracatu-atômico! Nietzsche diz que a alma forte é ao contrário do que se pensa, aquela que mais se deixa influenciar. Nossa cultura deve ser assim: devorar com intensidade e antropofágico respeito todas as influências estrangeiras, e dissolvê-las no caldo maior de nossa originalidade e estar-e-ser-aí único no planeta. Não defender-se medrosamente do rock, mas anunciá-lo ao mundo como nosso, por causa da negritude das Américas, e criar um super-rock-baião, ecletismo, universalismo, relativismo, polivalência, multiplicidade, descentralização, simultaneidade, eis os trilhos do agir-pensar contemporâneo.²⁷¹

Contra o “nacionalismo xenófobo” propõe-se “comer antropofagicamente as influências, digeri-las na doçura Odara.”²⁷² Esse otimismo mantém velada as contradições brasileiras. Todas as catástrofes da nossa história - da escravidão e exploração colonial aos regimes de exceção - não são nada mais que acidentes que impediram a realização essencial de uma cultura condenada a ser múltipla e sem fronteiras segregacionistas.

Esse senso otimista possui suas marcas históricas. Os “anos 1970 iniciaram-se no Brasil sob o signo do milagre econômico e da repressão política, que dizimou a oposição mais combativa à ditadura.” Em seguida tem início “a política de distensão do governo Geisel, propositora da transição lenta, gradual e segura à democracia.” No fim da década temos a anistia e o fim da vigência do AI-5.²⁷³ É uma atmosfera de esperança que marca os ensaios de Mautner - mais visível nos *Panfletos da Nova Era*.

No campo cultural o processo de abertura gerava “uma situação ambígua, com o governo tentando utilizar a cultura e a imprensa como uma forma de se aproximar de

²⁷¹ Ibidem.p.240-241.

²⁷² MAUTNER, Jorge. Sobre as patrulhas ideológicas [1979]. In: COHN, Sérgio. (org.). **Jorge Mautner: Encontros.** (Entrevistas). Rio de Janeiro: Azougue, 2007. p.71.

²⁷³ RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro:** artistas da revolução, do CPC à Era da Tv. 2ª Ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.p.284-285.

intelectuais e formadores de opinião.”²⁷⁴ Ambivalência política da qual intelectuais como Glauber Rocha não estavam imunes. Em 1974 o diretor cinemanovista abriu publicamente o diálogo com os militares e firmou apoio ao empossado presidente Geisel ao declarar: “Estou certo inclusive que os militares são os legítimos representantes do povo.” As afirmações de Glauber Rocha sobre o chefe da casa civil do novo governo lhe rendeu severas críticas: “acho o general Golbery um gênio - o mais alto da raça, ao lado do professor Darcy Ribeiro.”²⁷⁵ Sobre o posicionamento do cineasta Mautner afirmou: “A aproximação de Glauber com o Governo [militar], é, a meu ver, o ato mais puro que já se verificou no cenário deste palco público especial, chamado política pelo menos nos últimos setenta anos.”²⁷⁶

É exatamente com Golbery do Couto e Silva que o literato irá travar contato, em “missão divina” no ano de 1978, para discutir a anistia. Ele caracteriza o ideólogo anticomunista do Golpe de 64 da seguinte maneira: “o Ministro amigo de Guimarães Rosa, leitor de Nietzsche, Spengler”.²⁷⁷ Para Mautner a

Anistia é o perdão geral, é auto-análise, é amadurecer, em direção à constatação de que os fantasmas de um mundo de ideologias totalitárias felizmente desapareceram, e que estes pesadelos de ensinamentos só nos conduziram e induziram ao desgaste, enfraquecimento, anemia, pessimismo, falta de amor, delírios de carências, extremismos da morte do ser humano não conformado em não ser Deus-absoluto e por isto vingam-se como criança neurótica-psicótica, destruindo aquilo que é a chamada realidade hostil, e que somente com a serenidade do pacifismo que se baseia no perdão = tolerância = anistia = abertura cada vez maior da mente, é a sagrada arma que Deus colocou em nossas mãos, com a urgência fatal do aviso de vigésima quinta-hora, como única saída possível para a

²⁷⁴ NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira**: (1950-1980). São Paulo: Contexto, 2001.p.107.

²⁷⁵ ROCHA, Glauber. Para Zuenir Ventura. Roma 31 de janeiro de 1974. In: BENTES, Ivana (org.) **Glauber Rocha**: cartas ao mundo. São Paulo: Companhia das letras, 1997.p.482-483. Essas declarações foram publicadas na revista *Visão* do mesmo ano.

²⁷⁶ MAUTNER, Jorge. Panfletos da Nova Era [1980]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 2). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.244.

²⁷⁷ *Ibidem*.p.237-238. Sobre esse encontro ver ainda: Idem. **Jorge Mautner**. Memória Roda Viva. In: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/262/entrevistados/jorge_mautner_2000.htm Acesso em: 01/03/2016.

salvação da vida na terra. O mundo atômico construiu a necessidade da Paz social internacional e nacional como fator básico, a exigir todos nossos esforços Históricos e anti-Históricos, pois todo o planeta está por um fio de cabelo.²⁷⁸

Portanto, é durante o processo de abertura, redemocratização e anistia que está enfeixada parte importante de sua ensaística em que se discute o Brasil em termos mítico-antropológicos. Trata-se da tentativa de preparação do espaço de conciliação onde o “húmus tão fértil” da “social-democracia” não seja destruído pelos totalitarismos de direita e esquerda.²⁷⁹

O literato, no clima agitado de construção do pluripartidarismo, discutirá diversas propostas programáticas encontrando virtude em todos os partidos e líderes políticos: PTB, PP, PT, PDS, Jânio, Lula, Brizola, Golbery e Francisco Julião. Ele abordará, pela mirada antropofágica, a busca pelo Partido Democrático Nacional (PDS) de um lugar no novo espaço político brasileiro. O PDS era o sucessor do Arena, a expressão partidária do violento Golpe de 1964. Mautner então asseverava:

Quando o recém-fundado e simpaticíssimo Partido Popular (amo os liberais pois sou extremamente liberal) criticou o PDS de ser demagógico e que a única explicação de uma plataforma tão exageradamente social e liberal dever-se-ia à má consciência dos que até então segundo o PP cassavam e encarceravam os socialistas. Não é nada disso, embora haja um fundo de verdade em tudo: os órgãos de segurança, o governo enfim da revolução de 1964, através de seu íntimo contato em interrogatórios e confrontos de todos os tipos com os PCBs, os PCBRs, as ALNs, os VPRs, etc., absorveu, englobou antropofagicamente um oceano de informações, e retirando de seus corpos os venenos totalitários, os enganos maquiavélicos de potências estrangeiras, conseguiu separar o joio do trigo, construir um programa (espero ser executado o programa!) uma paisagem (...) não apenas socialista e democrática, mas originalmente brasileira enquanto totalmente universal, moderna, futurista, e como a ousadia da fundação de Brasília em outro nível. Sábias arquitetadas do gênio Afonso Arinos de Mello e Franco e do general filósofo Golbery do

²⁷⁸ MAUTNER, Jorge. Panfletos da Nova Era [1980]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 2). Rio de Janeiro: Azogue, 2002.p.246.

²⁷⁹ *Ibidem*.p.247.

Couto e Silva. Como último “toque” profético quero dizer que rezo diariamente para que a harmonia, da ordem e do progresso tanto os extremistas de esquerda quanto os extremistas de direita sejam isolados pelo raio de amor em nossos corações.²⁸⁰

A antropofagia, forma de resistência cultural da Tropicália contra o estado de exceção, é vista como característica dos algozes dos tropicalistas. É o mesmo impulso conciliatório que o faz acrescentar adiante: “Acho que Lula apesar de tudo é formidável e minha terceira personalidade é do PT. Viva com todos os erros o primeiro autêntico líder sindical brasileiro!”²⁸¹ Desse modo, é visível os contrastes entre a torção da antropofagia para legitimar os continuadores políticos da ditadura militar (PDS) e a reserva, mesmo amena, ao líder sindical Lula.

Com efeito, o que predomina nesse momento de escrita de *Fragmentos de Sabonete* (1973) e *Panfletos da Nova Era* (1980) é o Kaos como sincretismo cultural brasileiro-universal:

a mais democrática, contemporânea, elástica, relativística filosofia e interpretação da História, da anti-História e do mundo. Uma futurística, uma tradução do presente momento do aqui-agora em que já estamos mergulhados. Respostas e brigas, polêmicas e perguntas, questionários de os mais diversos sobre a Cultura nascente brasileira, e Universal.²⁸²

Nesse âmbito, Mautner faz um uso estratégico da tropical-antropofagia. Dessa maneira, leva-nos a entender que ele foi “tropicalizado”, mas, por outro lado, também introduziu elementos caóticos em sua leitura do Tropicalismo e da antropofagia. Por isso, ele afirma: “minha ligação com o Tropicalismo é de toda espécie, ele é um universo paralelo ao Kaos.”²⁸³ O que reforça a sua aderência às genealogias das

²⁸⁰ Ibidem.337-338.

²⁸¹ Ibidem.p.340.

²⁸² Ibidem.p.222-223.

²⁸³ MAUTNER, Jorge. Jorge Mautner. In: CYNTRÃO, Sylvia Helena. (org.) **A Forma da Festa**. Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços. Brasília: Editora Unb, 2000.p.108.

“origens” do tropicalismo:

O Kaos antecedeu o tropicalismo. Rolou dez anos antes. Nós nos encontramos depois e Caetano diz que eu sou um dos precursores do tropicalismo, por causa desta ideia. O Kaos sempre manteve essa sua linha original, marginal e universal ao mesmo tempo. No fundo, eu acho que partimos de um mesmo berço de ideias, que é a visão da antropofagia de Oswald de Andrade e a visão da afirmação da cultura de várias negritudes. Havia um senso de inferioridade da cultura brasileira, mas nós tocamos a superioridade da cultura brasileira.²⁸⁴

De fato, o Kaos é reelaborado a partir das ideias criadas nos anos anteriores. Trata-se de um incoeso movimento de idas e vindas com o que já havia sido pensando e o que é adicionado nessa babel ideológica. No livro *Fundamentos do Kaos* (1985), por exemplo, aspectos de vários momentos revolvem-se junto com a noção de revolução presente nos romances.

Entretanto, é a face do Kaos mítico-antropológica que ganhará maior visibilidade nas décadas seguintes até os mais recentes textos, entrevistas, documentários e palestras. Justamente a face onde a cultura brasileira é vista como “plasma mundial” da era eletrônica globalizada: “A negritude é uma cultura tão profunda se não for mais, que a chamada caucasiana, ocidental, fáustica”.²⁸⁵

É a deia de que a “Amálgama é [a] fundamental característica do Brasil, e que nenhum outro povo ou cultura possui em tamanha plenitude”. A textura cultural brasileira seria “nossa imensa originalidade”: uma “combinação alquímica flutuante” que faz com que “o brasileiro e a brasileira reinterpretem tudo (...) absorvendo e incluindo pensamentos contrários e opostos alcançando o caminho do meio”.²⁸⁶ Nessa visada desaparecem nossos impasses raciais, sociais e ideológicos. A brasilidade é o

²⁸⁴ Idem. Entrevista com Jorge Mautner [1996]. In: COHN, Sérgio. (org.). **Jorge Mautner: Encontros.** (Entrevistas). Rio de Janeiro: Azougue, 2007. p.114.

²⁸⁵ Idem. As contradições positivas. Por Caetano Veloso. [2002]. In: **Mitologia do Kaos.** (vol. 2). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.140.

²⁸⁶ Idem. Hino do Senhor do Bomfim. In: OLIVEIRA, Ana de. (org.). **Tropicália ou Panis et Circencis.** São Paulo: Iyá Omin, 2010.p.114.

antídoto, a todo momento reivindicado, contra os perigos totalitários: “ou o mundo se brasilifica ou vira nazista.”²⁸⁷

Com efeito, é necessário um longo percurso de discussões para entender a produção escritural de Mautner para além dessas ideias. Os seus romances estavam em intenso diálogo com as propostas políticas e estéticas, anteriores ao Golpe de 64: neovanguardas, surrealistas, beat-surrealistas, cinemanovistas e cepecistas. Com isso, é preciso retomar algumas tramas da moderna cultura artística brasileira dos anos 1950 e 1960 para compreender a escritura do *Kaos*, especialmente a partir da cosmopolita cidade de São Paulo onde nosso artista despontou.

²⁸⁷ Idem. Entrevista com Jorge Mautner [1996]. In: COHN, Sérgio. (org.). **Jorge Mautner**: Encontros. (Entrevistas). Rio de Janeiro: Azougue, 2007. p.114.

3 DO SURREALISMO

3.1 Aventura surrealista

3.1.1 *Geração 60 de São Paulo*

Em São Paulo é possível cartografar a atuação de grupos de escritores que podem ser pensados como pertencentes a chamada *geração 60*.²⁸⁸ A clarificação dos seus contornos possui uma linha mais demarcável e outra mais evanescente. A linha clara é aquela que agrupa muitos deles sob a atuação do editor Massao Ohno, onde encontravam a oportunidade de publicação dos seus primeiros livros.²⁸⁹ A mais indefinida é justamente aquela que indica que eles estavam reunidos por aquilo que negavam como sendo seus parâmetros artísticos.

Os marcos historiográficos comumente mobilizados para a compreensão do período não são capazes de dar conta das ações e publicações desses sujeitos. A distinção mais acentuada é sua grande heterogeneidade estético-política.²⁹⁰ Logo, não são compreensíveis à luz das classificações mais comuns: modernistas de 22, geração de 45, militantes, neovanguardistas, tropicália ou marginália. Embora tenham com eles graus de intersecção.²⁹¹

²⁸⁸ CARLOS, Felipe Moisés; FARIA, Álvares Alves de. (Org.). **Antologia Poética da Geração 60**. São Paulo: Nankin Editorial, 2000 apontam os seguintes escritores como pertencentes a essa geração: A. Betenmuller, A. de A. Faria, A. F. De Franceschi, B. Tolentino, C. F. Moisés, C. S. do Amaral, C. Vogt, C. Willer, C. Beznos, C. L. Paulini, D. Bar, E. A. da Costa, E. Arruda, J. R. Penteadado, Jorge Mautner, Lindolf Bell, L. R. da Silva, L. C. Mattos, N. Archanjo, Orides Fontela, Otoniel S. Pereira, P. M. Del Greco, Péricles Prade, R. Bicelli, R. Piva, R. de Haro, R. S. Carvalho, Rubens Jardim, R. R. Torres Filho e Sérgio Lima. Os autores restringem sua coletânea a categoria dos poetas. Mas, essa demarcação não é, absoluta, pois entre os nomes aí incluídos temos também aqueles são também prosadores, artistas plásticos ou (no caso de Mautner) músicos.

²⁸⁹ DE FRANCESCHI, Antônio Fernando. Notas de um percurso. In: MASSI, Augusto. (org.) **Artes e ofícios da poesia**. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1991.p.62.

²⁹⁰ WILLER, Claudio. “A Cidade, os Poetas, as Poesias.” In: CARLOS, Felipe Moisés; FARIA, Álvares Alves de. (org.). **Antologia Poética da Geração 60**. São Paulo: Nankin Editorial, 2000.p. 227 e CHAVES, Reginaldo Sousa. **Flanar pela Cidade-Sucata: Roberto Piva e seu devir literário-experimental (1961-1979)**. Dissertação de Mestrado. UFPI. 2010.p.39-41

²⁹¹ MOISÉS, Carlos Felipe. “A Folha em Branco”. In: MASSI, Augusto. (Org.) **Artes e ofícios da poesia**. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1991.p.97

Esses jovens escritores, surgidos entre o final da década de cinquenta e início de sessenta na modernizada e metropolizada São Paulo, eram conhecidos como *novíssimos*.²⁹² Os relatos de pertencimento encontrados nos testemunhos²⁹³ mostram que eles não adotaram “a dicção nacionalista e a busca de uma especificidade brasileira que marcou”²⁹⁴ o modernismo e suas releituras:

na dualidade universal-regional, todos tomavam o partido do universal. (...) Escolhas coerentes: a universalidade e o cosmopolitismo ajustavam-se a poetas de uma metrópole emergente, já industrializada há tempo e em processo de modernização, com crescimento do setor terciário: aos artistas rodeados por uma permanente destruição e renovação, inclusive no perfil arquitetônico da cidade, e uma confluência de migrações e suas contribuições culturais; aos que procuravam organizar-se como movimento ou assumir uma identidade literária na São Paulo e no Brasil no interregno entre o desenvolvimentismo juscelinista e o golpe de 64.²⁹⁵

Com efeito, no interior da heteróclita *geração 60* é possível distinguir afinidades e movimentações específicas de grupos. As manifestações de oralização pública de poesia estão, por exemplo, entre as características particulares de parte desses autores. Entretanto, não sendo exatamente protagonizados por sujeitos com posição partidária engajada eram marcados por uma crítica social algo participante que

²⁹² A coletânea OHNO, Massao. (Org.). **Antologia dos novíssimos**. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1961 trazia: A. de Alves Faria, Carlos A. Seixá Lins, C. F. Moisés, Célia R. L. Bittencourt, C. Luís Paulini, Clovis Beznos, Décio Bar, Edgard Gurgel Aranha, Eduardo A. da Costa, Eunice Arruda, Haydée Sorensen, István Jancsó, João R. Penteado, José C. R. de Marigny, Léa M. de B. Mott, Lília A. P. da Silva, Luiz Régis Galvão, Otávio Julio S. Junior, Paulo Riccioppo, Roberto Piva, Roberto Simões, Ronald Z. Carvalho, Sérgio César, Elcir C. Branco. Embora predominantemente composta por paulistas, há escritores de outros estados, mas que se lançaram em São Paulo nesse período. Jorge Mautner está entre os que desembarcaram na capital.

²⁹³ SIRINELLI, Jean-François. A Geração. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. **Usos e Abusos da História Oral**. 6ª Edição. Rio de Janeiro: FGV, 2005.p.133. Entre aqueles que narram sua trajetória intelectual a partir da referência a *geração 60* podemos citar: Carlos Felipe Moisés, Cláudio Willer, Alberto Beutenmuller, Álvares Alves de Faria, Antonio Fernando de Franceschi e Rodrigo de Haro.

²⁹⁴ WILLER, Claudio. “A Cidade, os Poetas, as Poesias.” In: CARLOS, Felipe Moisés; FARIA, Álvares Alves de. (org.). **Antologia Poética da Geração 60**. São Paulo: Nankin Editorial, 2000.p. 227.

²⁹⁵ Ibidem.p.228.

não deixava de dialogar - mesma a distância - com as esquerdas católicas.

Em 1964 o catarinense Lindolf Bell, à frente de um grupo de jovens, lança em São Paulo o movimento *Catequese Poética* em meio a recém tomada do poder de Estado pelos militares. Nas atividades de leituras públicas de poesia em faculdades, escolas, clubes, praças e estádios estava presente a ideia de participação do escritor na vida social como protesto.

Nesses poetas é possível identificar “uma mensagem existencialista cristã” contra “a coisificação e/ou a massificação dos homens.”²⁹⁶ Lindolf Bell dedicou um dos poemas do livro *Convocação* (1965), de título *Poema a um jovem*, ao seu amigo Jorge Mautner. O poeta apresenta nos versos a busca do Amor como meio de enfrentar o desamparo. Um ideal cristão que Mautner, contraditoriamente, compartilha com Lindolf Bell. O texto encerra com os seguintes versos:

(...)
Deixem-me jogar a última jogada do Amor
Neste fastio de viver,
que este é meu canto e meu corpo
e minha tórre de sentinela.²⁹⁷

É a denúncia “da perda dos laços de fraternidade e de densidade humanística” que alimentava a “urgência de dizer algo, de esclarecer e convocar.”²⁹⁸ Com tom messiânico e profético essa produção poética entendia que o “mundo é uma grande ausência de raízes” com seus “comungadores com a impotência da civilização”. Daí a necessidade de “gritar” contra as “travas” e buscar o “contato”.²⁹⁹

Essa espécie de lírica bíblica que se opunha a degradação social partia do princípio de que o livro, quando entendido como único suporte de comunicação com a

²⁹⁶ TONCZAK, Maria Joanna. **Lindolf Bell e a catequese poética**. Florianópolis: Governo do Estado de Santa Catarina, 1978.p.46.

²⁹⁷ BELL, Lindolf. **Convocação**. São Paulo: Brasil Editora, 1965.p.64.

²⁹⁸ WILLER, Claudio. Apresentação. In: BELL, Lindolf. **O código das águas**. 5ª Edição. São Paulo: Global, 2001.p.07

²⁹⁹ BELL, Lindolf. **Convocação**. São Paulo: Brasil Editora, 1965.p.02-11.

multidão, era uma limitação de atuação. Obstáculo que deveria ser abolido através de oralizações públicas: “arrancamos o poeta do livro-cabeceira-estante-mofada e o colocamos frente a frente a um público” ampliando “a área de atrito e influências do poema.”³⁰⁰ A “vocação sacerdotal” de “cantogritar” a liberdade era sentida como missão onde estava em jogo a crença no poder da palavra poética de gerar comunhão social.³⁰¹

Em 22 de abril de 1965 Álvaro de Alves Faria dá início a série de nove declamações públicas no Viaduto do Chá.³⁰² Essa série foi denominada de *Sermão do Viaduto* e as leituras tinham o sentido de “culto religioso”, sendo a sua poesia carregada de uma mensagem profético-evangélica a favor dos socialmente abandonados.³⁰³ Os poemas ressoam um pensamento social-cristão “em busca da igualdade e da solidariedade entre as pessoas.” Uma tentativa de conciliação entre a poesia de Vladimir Maiakovski e a “linguagem bíblica”.³⁰⁴

A capa da edição do livro *Sermão do Viaduto* trazia “uma figura mística, parecida com Cristo, cercado de foices e martelo, na época símbolos proibidos”.³⁰⁵ Álvaro de Alves Faria tinha a mesma crença da *Catequese Poética* de que o poeta é um “salvador ou pastor perante seu rebanho confuso, enganado e em vias de perdição.”³⁰⁶ Ele “pensava estar salvando o mundo da última hecatombe” ao fazer ecoar suas palavras de protesto pelos autofalantes do seu carro diante do futuro repressivo aberto pelo Golpe

³⁰⁰ JARDIM, Rubens. Do primário, urgente e necessário trabalho de distribuição de poesia. In: BELL, Lindolf; MATTOS, Luiz Carlos et al. **Catequese Poética: Antologia**. São Paulo: Palermo, 1968.p.09.

³⁰¹ BELL, Lindolf. Considerações sobre o poema e seus lugares e os lugares e seus poemas ou o poeta e seus lugares e os lugares e seus poetas. In: _____. MATTOS, Luiz Carlos; JARDIM, Rubens. et al. **Catequese Poética: Antologia**. São Paulo: Palermo, 1968.p.11-16.

³⁰² FARIA, Álvares Alves de. Sermão do Viaduto: da ideia a realização. In: BERNAR, Aline. **O Sermão do Viaduto de Álvaro de Alves Faria**. São Paulo: Escrituras, 2009.p.07-08.

³⁰³ BERNAR, Aline. **O Sermão do Viaduto de Álvaro de Alves Faria**. São Paulo: Escrituras, 2009.p.14. O poemas do Sermão foram coligidos pela primeira vez em FARIA, Álvares Alves de. **Elegia de um deus só. Sermão do Viaduto**. São Paulo: Brasil Editora, 1965.

³⁰⁴ FARIA, Álvares Alves de. **O Sermão do Viaduto**. (30 anos depois). São Paulo: Traço Editora, 1997.p.20.

³⁰⁵ Ibidem.p.29-30. A feitura da capa ficou a cargo do artista João Suzuki.

³⁰⁶ BERNAR, Aline. **O Sermão do Viaduto de Álvaro de Alves Faria**. São Paulo: Escrituras, 2009.p.30.

de 64.³⁰⁷

Várias dessas vozes atravessavam o campo artístico brasileiro sem encontrar congruência com as matizes estético-políticas que estavam postas entre as décadas de cinquenta e sessenta. Em meio a essa *geração 60* é possível encontrar Jorge Mautner e os jovens ligados aos surrealismos. Com efeito, a presença das ideias da vanguarda surrealista no Brasil é um assunto tão controverso quanto pouco visitado.

No campo da plástica o cubismo e o expressionismo eram mobilizados pelos modernistas de 22 na construção das imagens de brasilidade³⁰⁸, mas se opunham “a temática surrealista, naquilo que ela possa significar como imersão no universo do desejo, do inconsciente, do onírico, da magia e do maravilhoso”. Ela estaria na “contramão de qualquer tipo de expressão nacional, como forma de superação da dependência da metrópole vanguardista”.³⁰⁹

A insistência internacionalista do surrealismo teria sido o motivo do silêncio modernista “sobre as fontes e sobre aquilo que não se identificava com o nacionalismo.”³¹⁰ E. Di Cavalcanti, no texto de 1948, por exemplo, condenava o surrealismo junto com os abstracionismos geométricos:

E hoje, quando se proclama como arte de nosso tempo o abstracionismo, o surrealismo ou todos os outros cacoetes metafísicos do anarquismo modernista, caminha-se numa orla estreita, só agradável para aqueles refinados que amam a podridão. Aceito ser essa arte representativa do gosto de um pequeno núcleo de uma classe cujo ciclo de vida cai na decadência para não dizer na

³⁰⁷ FARIA, Álvares Alves de. **O Sermão do Viaduto**. (30 anos depois). São Paulo: Traço Editora, 1997.p.32. O que chamou atenção do DOPS que interrompia os recitais e, sob acusação de agitador, o prendiam. Em 9 de agosto de 1966, sob ameaças, o poeta deixou de realizar suas apresentações.

³⁰⁸ ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. **Mário Pedrosa: itinerário crítico**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.p.61-62.

³⁰⁹ SCHWARTZ, Jorge. **Fervor das Vanguardas: Arte e Literatura na América Latina**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.p.64. Embora, como reconhece J. Schwartz, isso não tenha, por exemplo, impedido a recepção do surrealismo no México.

³¹⁰ NAZARIO, Luiz. Surrealismo no Brasil. In: GUINSBURG, J; LEIRNER, S. (org.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.p.170.

degenerescência.³¹¹

Portanto, receio de duplo esvaziamento do esforço dos anos vinte e trinta da figuração identitária da nação e da crítica social. Entretanto, havia impulsos surrealizantes em Ismael Nery, Cícero Dias, Vicente do Rêgo Monteiro, Tarsila do Amaral, Flavio de Carvalho e em Jorge de Lima, mas não tivemos entre os modernistas um agrupamento similar ao francês.³¹²

O surrealismo em sua forma aglutinada em centros de discussões e produção artística somente terá suas manifestações no final anos 1950 em uma São Paulo que abrigava, desde o fim da década anterior, a constituição histórica de um tecido institucional de afirmação da arte moderna.³¹³ Foram criados o MASP - Museu de Arte de São Paulo (1947) e o MAM - Museu de Arte Moderna (1948) com sua Bienal de Artes (1951).³¹⁴ A esse cenário é preciso acrescentar a criação do TBC - Teatro Brasileiro de Comédia (1948) e da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949); o surgimento da nova crítica com a revista *Clima* (1941); os circuitos de livrarias especializadas em literatura francesa, inglesa e italiana e a criação - a partir de projeto de Antonio Candido - do *Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo* (1956).³¹⁵

³¹¹ CAVALCANTI, Emiliano Di. Realismo e Abstracionismo *Revista Fundamentos*, nº 3, 1948 apud NAZARIO, Luiz. Surrealismo no Brasil. In: GUINSBURG, J; LEIRNER, S. (org.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.p.185.

³¹² SCHWARTZ, Jorge. **Fervor das Vanguardas: Arte e Literatura na América Latina**. São Paulo: Companhias das Letras, 2013.p.47-50.

³¹³ CAMPOS, Augusto. Reflashes para Décio. [2007]. In: **Poesia Antipoesia Antropofagia & Cia**. São Paulo: Companhias das Letras, 2015.p.241.

³¹⁴ Os dois museus foram espaços culturais efervescentes na capital. O MASP, “projeto impulsionado” por Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi, tinha como objetivo apresentar um repertório variado, dos “clássicos” aos contemporâneos, e um trato didático com o público através da oferta de cursos. Incluindo também importantes atividades pedagógicas o MAM era, contudo, movido por propósitos modernistas mais rigorosos. O museu, criado por Francisco Matarazzo Sobrinho, buscava atualização internacional ao promover as bienais. Inspirado na Bienal de Veneza a versão brasileira apresentava tanto retrospectivas como as então recentes atividades vanguardistas. Sua primeira edição foi organizada por Lourival Gomes Machado que, além de crítico de arte oriundo da geração da revista *Clima*, foi diretor do museu entre 1949 e 1951 (AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista**. São Paulo: Edusp, 2015.p.55-58).

³¹⁵ LORENZOTTI, Elizabeth. **Suplemento Literário: Que falta ele Faz!** São Paulo: Imprensa Oficial,

Justamente o momento de surgimento, e não por acaso, das neovanguardas concretistas. Desse modo, formando dois lados opostos no ambiente artístico paulistano, surrealismos e concretismos são importantes movimentos artísticos envolvidos no processo de construção da moderna cultura artística brasileira - com seus sujeitos, práticas, dilemas e instituições - que atravessa o século XX. Trata-se da constituição histórica de contradições - detonadas com modernismo brasileiro - que buscamos flagrar nos anos cinquenta e sessenta.³¹⁶

3.1.2 *As neovanguardas concretas*

O processo de tomada do espaço cultural artístico de São Paulo pelas neovanguardas concretistas nas artes plásticas e na poesia foi marcado por embates e polêmicas.³¹⁷ Nas artes plásticas o abstracionismo que encontrou terreno fértil no Brasil

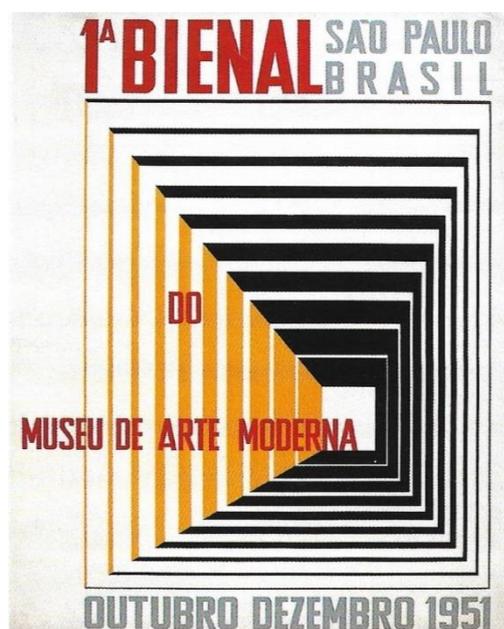
2007. No mesmo ano é lançado no Rio de Janeiro o **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil** que - diferente do seu congênere paulista que tinha uma crítica próxima da revista *Clima* - possuía caráter mais vanguardista. REZENDE, Renato. SANTOS, Roberto Corrêa dos. COHN, Sérgio (org.). **Sdjb**: uma antologia. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2016.p.05-06.

³¹⁶ Nos referimos aquilo que Napolitano chama de “longo modernismo”. Ele nos diz: “entre os anos 1920 e 1970 boa parte dos debates e projetos culturais brasileiros dialogaram com as equações e impasses gerados pelo Movimento modernista, revisando-o e calibrando-o com suas perspectivas ideológicas.” As “várias correntes ideológicas e movimentos conflitantes do período” dividiam “uma arena comum de problemas e pautas” deixadas “pelo teorema cultural modernista.” Um legado que ao longo dos anos setenta e oitenta sofreu um processo histórico de desagregação, perdendo “lastro histórico” em vista do “estilhaçamento e tribalização da vida cultural brasileira” (NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil**: A vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985). Ensaio histórico. São Paulo: Intermeios, 2017.p.197-198; 225-226). Sobre as contradições estético-ideológicas do modernismo entre 1920 e 1930 ver: LAFETÁ, João Luiz. **1930**: A crítica e o Modernismo. São Paulo: Ed. 34, 2000.

³¹⁷ Ver a esse respeito as reações de S. Milliet, L. G. Machado e M. Mendes contra as manifestações concretistas: MILLIET, Sérgio. *Duas Exposições*. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 13 de agosto, 1952. In: BANDEIRA, João. (org.). **Arte Concreta Paulista**: Documentos. São Paulo: Cosac Naify, 2002, Idem. A propósito da Exposição concretista. **O Estado de São Paulo**, Suplemento Literário, São Paulo, p.12, 22 de Dezembro de 1956, MACHADO, Lourival Gomes. *Ainda não é Amanhã*. **O Estado de São Paulo**. Suplemento Literário, São Paulo, p.12, 22 de Dezembro de 1956 e MENDES, Murilo. *Perspectiva de uma exposição*, O Estado de São Paulo, 25 de dezembro, 1951. In: BANDEIRA, João. (org.). **Arte Concreta Paulista**: Documentos. São Paulo: Cosac Naify, 2002. Havia também, claro, muitos entusiastas. A esse respeito ver: ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **Mário Pedrosa**: itinerário crítico. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

foi a tendência mais austera³¹⁸, o concretismo, que nasceu com a oposição entre “a geração de 1951” e a “velha geração [modernista] de 1922”.³¹⁹ Nas disputas por lugares legitimados os neovanguardistas eram acusados pela crítica de “aventureiros” que tentavam “implantar oficialmente aquilo que chamam de arte abstrata.”³²⁰

Figura 1 - Cartaz da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, Antonio Maluf, 1951.



BARROS, Regina Teixeira de (org.). **Antonio Maluf**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.p.13.

Combates que encontraram seu estado crítico na I Bienal de Artes de São Paulo de 1951.³²¹ O evento marca a afirmação dos jovens artistas com várias vitórias: a

³¹⁸ BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 1999.p.13-14. Em diferentes graus é possível identificar apropriações de postulados de *De Stijl*, Bauhaus, construtivismo soviético, mas fundamentalmente da arte concreta de Max Bill.

³¹⁹ MARTINS, Ibiapaba. “Cadeiras e Trocadilhos no Clube dos Artistas: agitados e exaltados os debates sobre a Primeira Bienal”. *Correio Paulistano*, São Paulo, dez. de 1951 *apud* AMARAL, Aracy. **Arte para quê?** A preocupação social na arte brasileira 1930-1970. Subsídios para uma história social da arte no Brasil. 3ª edição. São Paulo: Studio Nobel, 2003.p.255-259.

³²⁰ MARTINS, Ibiapaba. Ruptura, brigam os artistas. *Última Hora*, 10 de dezembro, 1952. In: BANDEIRA, João. (org.). **Arte Concreta Paulista**: Documentos. São Paulo: Cosac Naify, 2002.p.51.

³²¹ AMARAL, Aracy. **Arte para quê?** A preocupação social na arte brasileira 1930-1970. Subsídios para

escolha do cartaz da exposição criado por Antonio Maluf³²² (Figura 1); a premiação do carioca Ivan Serpa, por sua tela abstrato-geométrica, como artista jovem³²³; a premiação, mesmo sob críticas, da famosa escultura *Unidade Tripartida* (1948) do principal ideólogo internacional do concretismo, o suíço Max Bill.³²⁴

Então, surge o Grupo Ruptura³²⁵ de artistas plásticos, liderado por Waldemar Cordeiro que defendia a ideia de que “a linguagem da pintura se exprime com linhas e cores que são linhas e cores e não desejam ser nem pêras nem homens”.³²⁶ Os quadros prescindiriam de interpretações que os tomam como representações de sentimentos.³²⁷ A arte não seria, segundo esse ponto de vista, simbólica, pois “Ela é o que é.”³²⁸ Essa visão planificada - retiniana - da produção de imagens se mostra como defesa de uma visualidade supostamente autônoma e sem rastros destrutivos.³²⁹

Já o surgimento do movimento da poesia concreta se dá em meio a colaboração

uma história social da arte no Brasil. 3ª edição. São Paulo: Studio Nobel, 2003.p.229-266.

³²² RESULTADO DO CONCURSO PARA A ESCOLHA DO CARTAZ DA 1ª BIENAL, Folha da Manhã, 11 de julho, 1951. In: BANDEIRA, João. (org.). **Arte Concreta Paulista: Documentos**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.p.38. Ver ainda: BARROS, Regina Teixeira de (org.). **Antonio Maluf**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

³²³ PEDROSA, Mário. A Bienal de cá para lá. In: **Arte: Ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.p.484.

³²⁴ SILVA, Quirino. 1ª Bienal. Diário de S. Paulo, coluna Artes Plásticas, 28 de outubro, 1951. In: BANDEIRA, João. (org.). **Arte Concreta Paulista: Documentos**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.p.29.

³²⁵ Grupo formado por Geraldo de Barros, Waldemar Cordeiro, Luiz Sacilotto, Lothar Charoux, Kazmer Féjer, Leopold Haar e Anatol de Wladyslaw.

³²⁶ CORDEIRO, Waldemar. Ainda o abstracionismo. Revista de Novíssimos, nº 1, 1949. In: BANDEIRA, João. (org.). **Arte Concreta Paulista: Documentos**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.p.17.

³²⁷ CORDEIRO, Waldemar. Abstracionismo. A Nova Alegoria. Folha da Manhã, São Paulo, 1950. In: CORDEIRO, Analívia. (org.). **Waldemar Cordeiro: fantasia exata**. São Paulo: Itáu Cultural, 2014.p.59.

³²⁸ Idem. Teoria e Prática do Concretismo Carioca, São Paulo, Datilografado para Revista AD Arquitetura e Decoração, março-abril de 1957. In: CORDEIRO, Analívia. (org.). **Waldemar Cordeiro: fantasia exata**. São Paulo: Itáu Cultural, 2014.p.218.

³²⁹ O que equivale a ignorar que *ver* “é sempre uma operação de sujeito, portanto fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo uma névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se detentor”: as imagens são dialéticas e o que vemos também nos olha. No jogo óptico e na construção dinâmica da linguagem plástica dos quadros haverá, incontrolavelmente, abertura e implicações irruptivas, inconscientes ou alegóricas. A busca da perfeição do olhar - suposta congruência entre planejamento e resultados - se confundia, entre os concretistas, com a tentativa de construção de formas geométricas que estivessem em consonância com o mundo moderno, técnico e industrial. Ver: DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que Vemos, O que nos Olha**. São Paulo: Ed. 34, 2010.

interdisciplinar dos jovens intelectuais paulistas. O “poema concreto” estaria “para o não-concreto como a pintura concreta para a figurativa ou mesmo para a abstratização hedonista e a música concreto-eletrônica para a tradicional.”³³⁰ O PC (“Partido Concreto”) lutava então pela “arte da industrialização inevitável, necessariamente sulista e paulista”.³³¹

A poesia concreta nasce com os mencionados D. Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos³³² em oposição a chamada Geração de 45.³³³ Em 1952 fundam o Grupo Noigandres cujas produções encontraram lugar na revista de mesmo nome.³³⁴ Eles passam a propor, com seu *paideuma*³³⁵, poemas que se caracterizariam “por uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional e, por assim dizer, geradora da ideia, criando uma entidade todo-dinâmica, verbivocovisual”.³³⁶ Eles se posicionavam

³³⁰ CAMPOS, Haroldo de. Aspectos da poesia concreta. [1957]. In: **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Ateliê, 2006.p.150. A música concreta terá seu manifesto publicado em 1963: COZZELLA, Damiano; DUPRAT, Rogério et al. Manifesto Música Nova. In: BASUALDO, Carlos. (org.) **Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.p.216-218.

³³¹ PIGNATARI, Décio. Um radical inseguro. In: BELLUZZO, Ana Maria (org.). **Waldemar Cordeiro, uma aventura da razão**. São Paulo: MAC/USP, 1985.p.11-12. Um amplo grupo concretista em colaboração tática foi se compôs com W. Cordeiro, Luiz Sacilotto, Kazmer Féjèr, Lothar Charoux, Geraldo de Barros, Leopoldo Haar e Anatol Wladyslaw, Maurício Nogueira, Judith Lauand, Hermelindo Fiaminghi, D. Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos.

³³² Se juntaram posteriormente a eles: José Lino Grünwald, Wladimir Dias Pinto, José Paulo Paes, Ronaldo Azeredo, Edgar Braga e Pedro Xisto.

³³³ CAMPOS, Haroldo de. **Depoimentos de Oficina**. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.p.19. H. Campos destaca tanto os nomes de São Paulo (Péricles Eugênio da Silva Ramos, Domingos Carvalho e Geraldo Vidigal) como do Rio de Janeiro (Ledo Ivo, Fernando Ferreira de Loanda e José Paulo Moreira da Fonseca).

³³⁴ CAMPOS, Haroldo de. **Depoimentos de Oficina**. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.p.19. A busca de uma linguagem própria envolvia a defesa de um lugar autorizado de discurso sobre a poesia brasileira. A palavra *noigandres* - retirada do livro **Os Cantos** de E. Pound, que por sua vez o havia colhido do trovador medieval Arnaut Daniel, decifrado depois como “flor cujo perfume afasta o tédio” - expressa, nesse sentido, um meio de distinção de grupo. Ver: FRANCHETTI, Paulo. **Alguns Aspectos da Teoria da Poesia Concreta**. 4ª Ed. Campinas: Editora Unicamp, 2012.p.164.

³³⁵ Elenco de autores que representa a linha culturmorfológica precursora do poema concreto: E. Pound (método ideográfico), J. Joyce (atomização da linguagem), e. e. cummings (sintaxe espacial axiada no fonema) e S. Mallarmé (subdivisão prismática das ideias).

³³⁶ CAMPOS, Augusto de. poesia concreta. [1955]. In: **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Ateliê, 2006.p.55.

“contra a poesia de expressão, subjetiva”, “por uma poesia de criação, objetiva” que “acaba com o símbolo, o mito”, “o mistério”.³³⁷

Nessa fase ortodoxa³³⁸ o Grupo Noigandres - atento a relação entre sua poesia e a “fisiognomia da época (revolução industrial, técnicas de jornalismo e da propaganda, a cosmovisão oferecida pelas revoluções do pensamento científico e filosófico, a teoria da comunicação, etc.)” - propôs, a certa altura, o poema como objeto útil que “instiga um novo tipo de tipografia e propaganda e mesmo um novo tipo de jornalismo, além de outras aplicações possíveis (TV, cinema, etc.)”.³³⁹

Assim, o poema concreto seria de cunho industrial em oposição ao artesanal:

³³⁷ PIGNATARI, Décio. nova poesia: concreta (manifesto) [1956]. In: **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Ateliê, 2006.p.68-69.

³³⁸ Período em que a poesia concreta passa a ter caráter internacional com colaboração do boliviano-suíço Eugen Gorimger (ligado a M. Bill e a Escola Superior da Forma de Ulm) engajado na feitura das poesias que chamava de *konstellationen* (BARROS, Lenora de. BANDEIRA, João. (orgs.). **Grupo Noigandres**. Arte Concreta Paulista. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.p.16-17). Frisamos, contudo, o equívoco do retrato estanque da arte concreta. Basta acompanhar a fissura histórica de sua primeira fase para observar as crises sucessivas. Entre os poetas a fase “dogmática” foi seguida de revisão. Em 1961 há o engajamento com “o pulo conteudístico-semântico-participante”. Depois vemos a desintegração dos critérios de homogeneidade, evolução e autonomia que haviam presidido o movimento. A colaboração com os tropicalistas e a detonação dos meios de comunicação de massa reforçam a transformação. No fim da década de sessenta o concretismo já não existe mais como programa unificado. A formalização poética seria assediada incisivamente pelo corpo, acaso, destruição, desejo, dejetos e as lutas políticas. O mesmo ocorre com os pintores que passam a dialogar com a *Pop Arte* e o Novo Realismo. Entretanto, os muitos adversários intelectuais do concretismo se esforçaram por manter como estigmas as primeiras ideias do movimento. Sendo vistos frequentemente como positivistas, racionalistas, inflexíveis, aprioristas, cientificistas, etc. Ver: CAMPOS, Haroldo de. A Arte no Horizonte do Provável [1963]. In: **A Arte no Horizonte do Provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977, Idem. Poesia e Modernidade: Da Morte do Verso à Constelação. O Poema Pós-utópico [1984]. In: **Arco-Íris Branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997, CORDEIRO, Waldemar. Realismo “Musa da Vingança e da Tristeza”. São Paulo, Revista *Habitat*, maio de 1965. In: CORDEIRO, Analívia. (org.). **Waldemar Cordeiro: fantasia exata**. São Paulo: Itaú Cultural, 2014, AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista**. São Paulo: Edusp, 2015, BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 1999 e STERZI, Eduardo. (org.). **Céu do Futuro: cinco ensaios sobre Augusto de Campos**. São Paulo: Marco, 2006.

³³⁹ CAMPOS, Haroldo de. Poesia concreta-linguagem-comunicação [1957]. In: **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Ateliê, 2006.p.123. PIGNATARI, Décio. arte concreta: objeto e objetivo [1956]. In: **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Ateliê, 2006.p.64 vai além e sugere que o ideograma concreto, “monocromo ou colorido, pode funcionar perfeitamente numa parede, interna ou externa.”

“produto tipo e não típico” com “linguagem minimizada e simplificada, crescentemente objetivada” e, em princípio, “de fácil comunicação”. Ela “coincide com o sentido da civilização progressivamente técnica”.³⁴⁰ Não fica difícil reconhecer a crença - não só dos poetas, mas dos artistas concretos em geral - no desenvolvimento, no Brasil, do mundo industrial. Nesse momento específico, o concretismo estava ligado a teleologia que visava o novo homem do mundo técnico-urbano.³⁴¹ A arte concreta entusiasmava-se com o projeto político desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, a construção de Brasília, a urbanização acelerada, etc.³⁴²

No “otimismo projetual” da “Arte da Era Jusceliniana” ressoava a ideia de que o “atraso” poderia ser superado pela vontade coletiva construtiva.³⁴³ Deixando silenciado, sob pretensões utópicas, a violência capitalista com seus custos político (populista) e social (exploratório).³⁴⁴ A “mitologia de um país novo” levava a crer na marcha em direção ao futuro: “queimar etapas, como se dizia, da indústria automobilística a arte abstrata.”³⁴⁵ Havia “na produção concreta brasileira uma ânsia de superar o atraso tecnológico e o irracionalismo decorrente do subdesenvolvimento.”³⁴⁶

Com efeito, o surrealismo era um dos alvos mais recorrentes das neovanguardas.³⁴⁷ No manifesto do Grupo Ruptura havia a recusa do surrealismo como

³⁴⁰ CAMPOS, Haroldo de. A temperatura informacional do texto [1960]. In: **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Ateliê, 2006.p.193.

³⁴¹ CORDEIRO, Waldemar. Arte Industrial. AD Arte e Decoração, São Paulo, fevereiro de 1958. In: CORDEIRO, Analívia. (org.). **Waldemar Cordeiro: fantasia exata**. São Paulo: Itáu Cultural, 2014.p.227-228.

³⁴² AMARAL, Aracy. Da produção concreta a expressão neoconcreta. In: **Textos do Trópico de Capricórnio**. Artigos e Ensaios. Volume 1: Modernismo, arte moderna e compromisso com o lugar. São Paulo: Ed. 34, 2006.p.208.

³⁴³ CAMPOS, Haroldo de. Poesia e Modernidade: Da Morte do Verso à Constelação. O Poema Pós-utópico [1984]. In: **Arco-Íris Branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.p.267.

³⁴⁴ SCHWARZ, Roberto. Fim de Século. In: **Sequências Brasileiras: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014 e HOLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960-70)**. São Paulo: Brasiliense, 1981.p.41-43.

³⁴⁵ ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. **Mário Pedrosa: itinerário crítico**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.p.117, 123, 127 e 155-156.

³⁴⁶ BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 1999.p.44.

³⁴⁷ AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista**. São

opção plástica.³⁴⁸ Contudo, W. Cordeiro já havia realizado uma crítica intransigente. Nas suas “considerações” sobre as “formas reunidas na exposição do segundo acervo do Museu de Arte Moderna” de São Paulo ele afirmava:

Mas, quando chega o momento do sonho, do pesadelo, do processo automático do pensamento, da obsessão, da morbidez luxuriosa, deixa-se o domínio do homem para descer na “bolgia” do surrealismo. E, nas imagens de Max Ernst, nas manchas patológicas de André Masson, no boneco de Picabia, nos cenários de Cristofanetti, no intimismo de Chagall, nos volumes osseos de Tanguy, no fantasma de Picasso, e, vindo de outro fundamento, da produção dechirichiana, e ainda na obra de Miró - de maneira diferente por certa formulação plástica - o surrealismo se identifica sempre com a esterilidade e o cinismo da representação naturalista. Por sua determinação, e, de fato, alheio a toda formação moral e estética, o surrealismo torna-se uma união extrínseca, convencional, arbitrária, uma imagem supérflua e fastidiosa.³⁴⁹

Após essa condenação o texto se encerra com um elogio a Piet Mondrian, artista que teria condensado os problemas plásticos modernos. Obviamente, o racionalismo do primeiro concretismo era em tudo contrário a qualquer formulação surrealista.

Entre os poetas a recusa pode ser caracterizada como contínua, sistemática e implacável. Diante disso, podemos citar o que H. de Campos nos diz em 1957:

Evidentemente, a poesia concreta repudia o irracionalismo surrealista, o automatismo psíquico, o caos individualista e indisciplinado, que não conduz a qualquer tipo de estrutura e permite - como já disse alguém, uma espécie de “comunismo do gênio”. O

Paulo: Edusp, 2015.p.60-61.

³⁴⁸ CORDEIRO, W. Ruptura. [Manifesto do Grupo Ruptura distribuído em sua exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1952]. In: BANDEIRA, João. (org.). **Arte Concreta Paulista: Documentos**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.p.46. O movimento neoconcreto, liderado por F. Gullar e nascido no Rio de Janeiro ao estabelecer severas críticas ao concretismo paulista, também marcava oposição ao “irracionalismo” dadaísta e surrealista. Ver: GULLAR, Ferreira. Manifesto neoconcreto. In: **Catálogo da 1ª exposição neoconcreta**. Fac-similar da edição 1959. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

³⁴⁹ CORDEIRO, Waldemar. Apreciação crítica do segundo acervo do Museu de Arte Moderna. Folha da Manhã, São Paulo, 19 de janeiro de 1950. In: CORDEIRO, Analívia. (org.). **Waldemar Cordeiro: fantasia exata**. São Paulo: Itaú Cultural, 2014.p.63-64.

poema concreto não se nutre nos limbos do inconsciente, nem lhe é lícita essa patinação descontrolada por pistas oníricas de palavras ligadas ao sabor de um subjetivismo arbitrário e inconsequente. Do mesmo modo, a poesia concreta rejeita a poesia discursiva, o jogo oratório de conceitos, o poema narrativo, com ordem sintática semelhante à do discurso lógico. O poema concreto é submetido a uma consciência rigorosamente organizadora, que o vigia em suas partes e no todo, controlando minuciosamente o campo de possibilidades aberto ao leitor.³⁵⁰

Do mesmo modo que a plástica onírica estaria, na visão dos pintores concretos, em descompasso com a evolução das formas modernas, para o Grupo Noigandres a literatura surrealista seria uma resposta insuficiente para o fim da lógica versificadora anunciada por eles.³⁵¹

Assim, no dia 15 de dezembro de 1966, foi comunicado pela imprensa aos interessados que, dois dias depois, haveria um debate, no Teatro de Rua da Rua Augusta, sobre “A Atualidade e validade do Surrealismo”.³⁵² Com isso, surrealistas e concretistas estariam presentes na discussão confrontando suas visões. Se levarmos em consideração tanto as desqualificações dos surrealismos realizadas pelos neovanguardistas quanto a denúncia daqueles do formalismo cientificista imperante em São Paulo podemos entrever a possível aridez do encontro.

3.1.3 Corpo político andrógino

³⁵⁰ CAMPOS, Haroldo de. Aspectos da poesia concreta [1957]. In: **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Ateliê, 2006.p.142. Ver ainda: CHAVES, Reginaldo Sousa. **Flanar pela Cidade-Sucata: Roberto Piva e seu devir literário-experimental (1961-1979)**. Dissertação de Mestrado. UFPI. 2010.p.58-61.

³⁵¹ PIGNATARI, Décio. Poesia concreta: pequena marcação histórico-formal [1957]. In: **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Ateliê, 2006. p.100 e CAMPOS, Haroldo. Poesia concreta-linguagem-comunicação [1957]. In: **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Ateliê, 2006. p.114. Não deixa de ser significativo a persistência dessa rejeição: CAMPOS, Augusto. Do Concreto ao Digital [2003]. In: **Poesia Antipoesia Antropofagia & Cia**. São Paulo: Companhias das Letras, 2015.p.314.

³⁵² DEBATE SOBRE MÔVIMENTO. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.10, 15 de Dezembro de 1966. Debatedores foram: Claudio Willer, Roberto Piva, Wesley Duke Lee, Mário Chamie, Décio Pignatari e Mário Schenberg.

A beleza será CONVULSIVA, ou não será.

André Breton³⁵³

Com efeito, os primeiros movimentos de constituição de um grupo surrealista podem ser pensados, entre outras possibilidades, a partir da atuação de Sérgio Lima. Trata-se de um jovem artista plástico, poeta e ensaísta. Ele teve contato, em meados da década de cinquenta, com o surrealismo através da intensa vivência cosmopolita proporcionada pela capital paulista, a mesma que entre Bienais e grandes circuitos de museus e livrarias havia permitido a formação internacionalista dos concretistas.

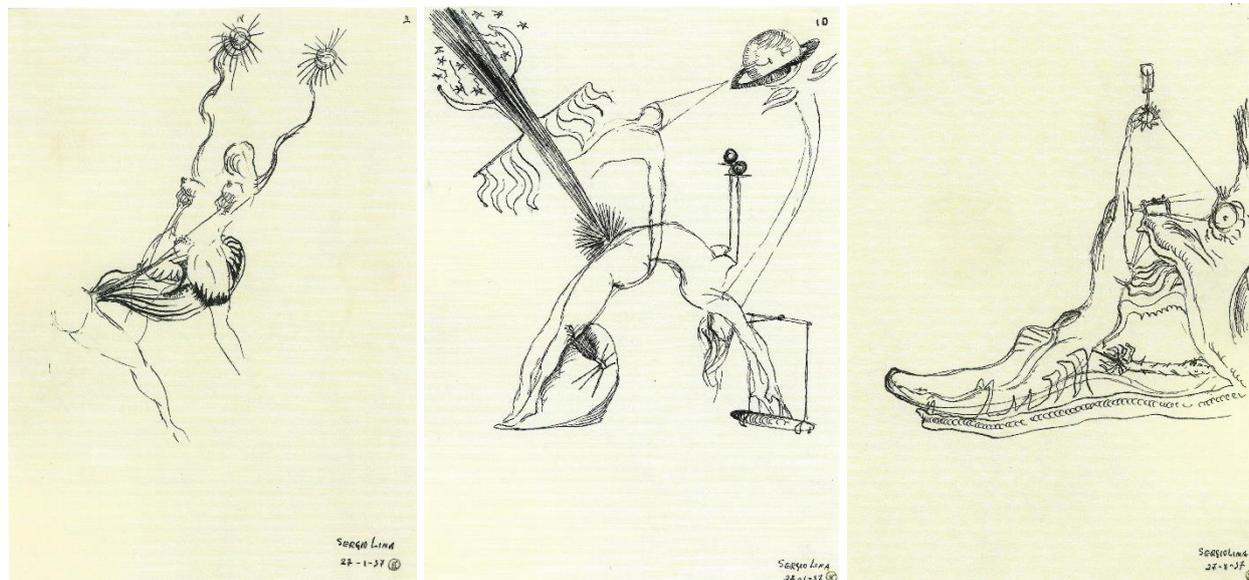
Assim, tendo trabalhado na Cinemateca Brasileira, ele se aproxima de Paulo Emílio Sales Gomes que havia “estabelecido vínculo com o movimento surrealista”. É nesse período que cria suas primeiras obras surrealistas: escrituras e desenhos automáticos, *collages*, narrativas e poemas em prosa. Em 1959 ele dá início a escrita dos poemas que comporão seu primeiro livro *Amore* que seria publicado quatro anos depois.³⁵⁴

Sérgio Lima desenvolve uma prática artística que resultava em obras que prologam, de modo particular, temas surrealistas por excelência: amor, erotismo, automatismo, potência do desejo e, ligando todos eles, o feminino. Nos desenhos realizados entre 1956 e 1958 são esses os problema poéticos predominantes.

³⁵³ BRETON, André. **Nadja**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.p.146.

³⁵⁴ LIMA, Sérgio. Notas acerca do movimento surrealista no Brasil (década de 1920 aos dias de hoje). In: LÖWY, Michael. **A estrela da manhã**: surrealismo e marxismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 131-133.

Figuras 2 a 4 – três elementos da série *Fragmentos da posse de seu corpo noturno* (1957-1958).



LIMA, Sérgio. **Retorno ao selvagem**. Lisboa: Fundação Cupertino de Miranda, 2007.p.10-41.

Neles o artista exercita a premissa surrealista de que “O olho existe em estado selvagem.”³⁵⁵ Exatamente o contrário da visão planificada e retiniana do concretismo ortodoxo.³⁵⁶ Na primeira e segunda série dos *Fragmentos da posse de seu corpo noturno* os amantes entram em colisão. Os corpos se enlaçam, chocam, despedaçam, desorganizam (Figuras 2 a 4).³⁵⁷ O frenesi desejante põe em crise não apenas os limites entre as duas corporeidades, mas também as fronteiras destas com o mundo.

Um encontro deformador dos amantes que também encontramos em sua literatura. Como no poema *Le Mariage du Ciel et de la Terre* de 1963:

³⁵⁵ BRETON, André. *Surrealismo e Pintura* (1925) *apud* BRADLEY, Fiona. **Surrealismo**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.p.07. Tema que ele retoma, muitos anos depois, e a propósito da imagem cinematográfica, em LIMA, Sérgio. **O olhar selvagem: o cinema dos surrealistas**. São Paulo: Algor Editora, 2008.

³⁵⁶ Para DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que Vemos, O que nos Olha**. São Paulo: Ed. 34, 2010.p.77 o equivalente invertido da visualidade objetivista seria a “ingenuidade surrealista ao sonhar com o olho em estado selvagem.” Contudo, não “há que escolher *entre* o que vemos (com sua consequência exclusiva no discurso que o fixa, a saber: a tautologia) e o que nos olha (com seu embargo exclusivo no discurso que o fixa, a saber: a crença).” “Há que se dialetizar” os olhares.

³⁵⁷ LIMA, Sérgio. **Retorno ao selvagem**. Lisboa: Fundação Cupertino de Miranda, 2007.p.30-63.

(...)
 Nós dois abraçados
 Eu coberto por lantejoulas de vapor d'ether
 Você coberta por fios de óleo trançados em rede
 Meu cinto com os vinte e dois círculos de Roda Royal
 Sua cintura cingida por equatoriais flores, malvas
 Em refrações delirantes
 Ascendem-se de seus braços em franjas orquideais
 Os cinco arco-íris frondosos ruídos pelos seus longos cabelos negros
 Nosso tórax invólucro dos doze chaos
 A marcha dos astros
 Os tufões d'*alcohols*
 Sua face de Noiva
 Meu rosto circunscrito de sangue!
 (...) ³⁵⁸

Nessa escrita o corpo - portador da sexualidade selvagem e mágica – é descrito através de imagens poéticas. A linguagem de sua poesia segue assim o emprego da poética discutida por André Breton no primeiro *Manifesto do Surrealismo* (1924). A obra de Sérgio Lima é marcada pela ideia de que o encontro de duas imagens distintas, associadas inconscientemente, gera um choque que libera as palavras de seu uso racional, lógico e utilitário. Nascendo então a imagem poética surrealista.³⁵⁹ É através dessa linguagem analógica das correspondências que se constroem versos como “O beijo é o machado que abre flores”.³⁶⁰

Na sua produção artística a mulher - como, de modo geral, no próprio surrealismo - é o ser ligado ao maravilhoso, inconsciente, fantasia e liberdade, ou seja, a ponte que liga o sonho e a realidade.³⁶¹ É ele mesmo quem no ensaio-montagem *O*

³⁵⁸ Idem. *Le Mariage du Ciel et de la Terre* [1963]. In: **Alta Licenciosidade**. Poética & Erótica (1956-1985). São Paulo: Edições do Autor, 1985.p.40.

³⁵⁹ BRETON, André. **Manifestos do surrealismo**. Rio de Janeiro: Nau, 2001. p.35-55.

³⁶⁰ LIMA, Sérgio. Delírio Natural [1961-1964]. In: **Alta Licenciosidade**. Poética & Erótica (1956-1985). São Paulo: Edições do Autor, 1985.p.51.

³⁶¹ BRADLEY, Fiona. **Surrealismo**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.p.47-49. O poeta nos diz: “você [mulher] traz a anunciação do fogo ao vê-la entro em transe e / experimento o delírio do amor sublime” LIMA, Sérgio. A anunciação de fogo [1956]. In: **Alta Licenciosidade**. Poética & Erótica (1956-1985). São Paulo: Edições do Autor, 1985.p.21.

Corpo Significa (1976) reafirmará essa problemática. Por que aí é o corpo feminino que “significa”, pois “a memória e a imaginação (associáveis a Idade de Ouro mítica) são os componentes femininos do pensamento.” A própria mulher “é o corpo da fascinação” e a imagem é o “um valor feminino”.³⁶²

Esse registro retorna obsessiva e coerentemente ao longo de sua produção artística: das *collages* aos poemas e ensaios.³⁶³ Essa persistência tem o sentido de um “rigor como parte de uma prática libertadora, norteando um discurso anárquico, ao mesmo tempo organizado.”³⁶⁴ Assim, essa linguagem desregrada não exclui um *trabalho* de dilaceração da imagem e da imagem poética. O selvagem da arte pode, também, ser regrado.

Com efeito, é com alguma produção surrealista já consolidada que S. Lima, no início da década de sessenta, parte para Paris onde encontra André Breton. Então, passa a participar ativamente do movimento francês que persistia em sua atuação apesar das dissidências e da perda progressiva de fôlego durante a Guerra Fria.³⁶⁵ Ele apresenta seus trabalhos, assina manifestos, contata expoentes do movimento e colabora no comitê de redação da revista *La Brèche* - “a última dirigida por Breton”.³⁶⁶

Em seu retorno ao Brasil em 1962 ele encontra os poetas da *geração 60* que já desenvolviam suas obras. Entre eles podemos destacar Roberto Piva e Claudio Willer. Com eles S. Lima intenta formar um grupo ligado à rede internacionalista do movimento surrealista através dos contatos que obteve em Paris. Juntos protagonizam uma série de ações e produzem obras informadas pela visão de mundo onírica,

³⁶² LIMA, Sérgio. **O Corpo Significa**. São Paulo: Edart, 1976.

³⁶³ Ver poemas e *collages* em LIMA, Sérgio. **A Festa Deitada**. São Paulo: Quíron, 1976.

³⁶⁴ WILLER, Claudio. Comentário Crítico. In: LIMA, Sérgio. **Alta Licenciosidade**. Poética & Erótica (1956-1985). São Paulo: Edições do Autor, 1985.p.510.

³⁶⁵ NAZARIO, Luiz. Quadro Histórico do Surrealismo. In: GUINSBURG, J; LEIRNER, S. (org.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.p.48. Para muitos o movimento teria chegado ao fim com a morte de Breton em 1966. O que foi negado por seus continuadores que atuam nas primeiras décadas do século XXI. Ver: LÖWY, Michael. O surrealismo depois de 1969. In: **A estrela da manhã: surrealismo e marxismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

³⁶⁶ LIMA, Sérgio. Notas acerca do movimento surrealista no Brasil (década de 1920 aos dias de hoje). In: LÖWY, Michael. **A estrela da manhã: surrealismo e marxismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 134-135.

formando um grupo surrealista com vários artistas.

O surrealismo, ligado declaradamente ao romantismo, não desejava ser apenas uma vanguarda, mas o “avesso do cenário lógico.”³⁶⁷ Seu pensamento segue as antípodas da arte concreta, pois eles intentavam o “*re-encantamento do mundo*” contra a “civilização burguesa”, o capitalismo e a racionalidade opressora. O surrealismo procurava acessar “a poesia, a paixão, a imaginação, a magia, o mito, o maravilhoso, o sonho, a revolta, a utopia.”³⁶⁸ Pela via de uma “tradição insurrecional” eles inventaram “um conceito radical de liberdade.”³⁶⁹ O que implicava na proposição de uma revolução total para devolver ao homem moderno sua vitalidade perdida.

A esse ideal libertário foi posteriormente acrescido o horizonte de expectativas marxista. A revolução era dupla, “mudar a vida” como defendera Arthur Rimbaud e “transformar o mundo” como queria Karl Marx.³⁷⁰ Contudo, os surrealistas - principalmente nos vinte primeiros anos do movimento - foram profundamente marcados por uma relação de conflito com o Partido Comunista Francês e o stalinismo pela maneira, em tudo herética, com que se apropriaram do materialismo histórico.³⁷¹

Esse movimento, de modo problemático, buscava a “operação alquímica” para “fundir em uma mesma liga a revolta e a revolução, o comunismo e a liberdade, a utopia e a dialética, a ação e o sonho.”³⁷² O que também resultava na recusa da organização iluminista das relações entre passado, presente e futuro. Não se tratava, entre eles, de elidir os supostos entraves que nos ligaria ao outrora e seguir rumo a realização do comunismo. Ao contrário, para eles mito e utopia estão ligados por “vasos

³⁶⁷ NADEAU, Maurice. **História do Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva: 2008.p.46. Sobre o par romantismo/surrealismo ver: SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Ler o Livro do Mundo**. Walter Benjamin: Romantismo e crítica literária. São Paulo: Iluminuras, 1999.p.60.

³⁶⁸ LÖWY, Michael. **A estrela da manhã**: surrealismo e marxismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p.09.

³⁶⁹ BENJAMIN, Walter. Surrealismo. In: **Obras escolhidas**. Magia e Técnica, Arte e Política. (v. I). São Paulo: Brasiliense, 1994.p.31-32.

³⁷⁰ NADEAU, Maurice. **História do Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva: 2008.p.173.

³⁷¹ Ver: NADEAU, Maurice. **História do Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva: 2008 e BRETON, André. **Entrevistas**. Lisboa: Salamandra, [s/d].p.124 e ss.

³⁷² LÖWY, Michael. **A estrela da manhã**: surrealismo e marxismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p.19.

comunicantes”.³⁷³

Ocorre que S. Lima, Piva e Willer e seus amigos são contemporâneos de um surrealismo francês “*tardio*”³⁷⁴ já afastado das polêmicas e momentos dramáticos de sua relação com os comunistas. Os surrealistas já haviam sido expulsos do PCF e rompido com o stalinismo. André Breton, após a Segunda Guerra, começava a manifestar de modo mais visível uma simpatia pela anarquia.

Esse é um dado fundamental, pois o que os jovens paulistas abraçaram no surrealismo que encontravam não foi o “materialismo gótico” bretoniano: um “materialismo histórico sensível ao *maravilhoso*, ao momento negro da revolta, à *iluminação* que dilacera, como um raio o céu da ação revolucionária.” Eles deliberadamente ignoravam as históricas relações entre surrealismo e marxismo. O que deixavam de lado era, em termos, a ampla e diversificada tradição do *marxismo romântico* ao qual o líder surrealista, ao seu modo, pertence.³⁷⁵

Como veremos detalhadamente no próximo capítulo, é possível encontrar vestígios dessa mesma tradição na esquerda brasileira dos anos sessenta. Esse aspecto é importante para compreensão da escritura do *Kaos*, pois Jorge Mautner irá retomar essas questões justamente onde elas permaneciam inopinadas. S. Lima, Piva, Willer, etc. assumiam o romantismo surrealista, mas recusavam as ligações com os marxismos de sua época.

Eles denunciaram em seus manifestos o que seria a estreiteza político-estética das esquerdas brasileiras em uma total incompatibilidade de ideias. Não havia meios de comunicação entre esses dois lados da moderna cultura artística brasileira, mas apenas divergências e acusações. As esquerdas, por sua vez, viam com desprezo o meio intelectual dos jovens rebeldes. Apenas muitos anos depois eles poderão testemunhar o romantismo que impregnava o marxismo que eles construíram. Mautner buscava então

³⁷³ Ibidem.p.23-28.

³⁷⁴ NAZARIO, Luiz. Surrealismo no Brasil. In: GUINSBURG, J; LEIRNER, S. (org.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.p.177.

³⁷⁵ LÖWY, Michael. **A estrela da manhã**: surrealismo e marxismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.p.32.

o elo perdido entre marxismo e romantismo, rebeldia e revolução. Sendo um problema que já havia sido enfrentado historicamente pelo surrealismo francês.

Assim, para o grupo surrealista de São Paulo interessava prioritariamente a “postura irredutivelmente libertária” vinda de Breton e seus amigos.³⁷⁶ As suas atuações insistiam na transgressão, ruptura e rebelião.³⁷⁷ Desse modo, eles protagonizaram vários episódios de confronto com aqueles que atuavam institucionalmente no campo artístico. Como na VII Bienal de Artes de São Paulo em que foi distribuído um necrológio onde eles comunicaram “o passamento” de Ferreira Gullar, Renata Pallotini, Lindof Bell, Hilda Hilst, Jamil Almansur Haddad, Décio Pignatari, Mário Chamie, Haroldo e Augusto de Campos e José Guilherme Merquior.³⁷⁸

Ao mesmo tempo realizavam leituras conjuntas, jogos surrealistas, exercícios de escrita automática e debates. A pretensão era, sobretudo, “transportar a arte para a práxis vital”.³⁷⁹ Seguiam assim a postura antiliterária surrealista que implicava uma posição em que, paradoxalmente, a ultrapassagem da literatura se fazia através dela mesma. Era o ideal de autonomia mágica da linguagem onde as palavras alcançariam um grau supremo de liberdade com a dissolução dos limites entre realidade e representação.³⁸⁰

Entretanto, a atuação do grupo não era homogênea e coordenada. O que era a intenção primeira de S. Lima. A radical diversidade de ideias e propósitos não raro geraram muitas divergências que impediam a coesão.³⁸¹ Nesse mesmo momento eles

³⁷⁶ Ibidem.p.34.

³⁷⁷ WILLER, Claudio. Quarto manifesto? (2009). In: **Manifestos 1964-2010**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.p.11.

³⁷⁸ D’ELIA, Renata. HUNGRIA, Camila. **Os dentes da memória**: uma trajetória poética paulistana. Livro-reportagem. Monografia- Jornalismo. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2008.p.35 e LIMA, Sérgio. Notas acerca do movimento surrealista no Brasil (década de 1920 aos dias de hoje). In: LÖWY, Michael. **A estrela da manhã**: surrealismo e marxismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.p.144.

³⁷⁹ BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.p.96-97.

³⁸⁰ MORAIS, Eliane Robert. “E todo o resto é literatura”. In: **Perversos, amantes e outros trágicos**. São Paulo: Iluminuras, 2013.p.205-210.

³⁸¹ Leila Ferraz, integrante do grupo surrealista, nos dá o seguinte testemunho: “Neste momento me chegam memórias possíveis de convivência preparatória para o início de um Grupo Surrealista. (...) As

publicam seus livros: Roberto Piva traz a luz *Paranoia* (1963) e *Piazzas* (1964), Claudio Willer *Anotações para um Apocalipse* (1964) e S. Lima *Amore* (1963). Este último consegue que *La Brèche* publique, no seu quinto volume, um texto divulgando internacionalmente as obras.

O interesse mais acentuado na literatura *beatnik* norte-americana por parte de Piva e Willer e discordâncias sobre os rumos das atividades realizadas levou ao rompimento definitivo. Essas diferenças permitem, como faremos a seguir, uma discussão específica sobre as ideias beat-surrealistas.³⁸²

Logo depois, S. Lima reúne artistas de São Paulo e Rio de Janeiro entre 1965-1969. Esse acontecimento formaliza a atuação surrealista específica com Raúl Fiker, Leila Ferraz, Zuca Saldanha, Paulo Antônio Paranaguá entre outros.³⁸³ O grupo realiza em 1967 a XIII Mostra Internacional do Movimento Surrealista que também era a 1ª Exposição Surrealista do Brasil (Figura 5).³⁸⁴

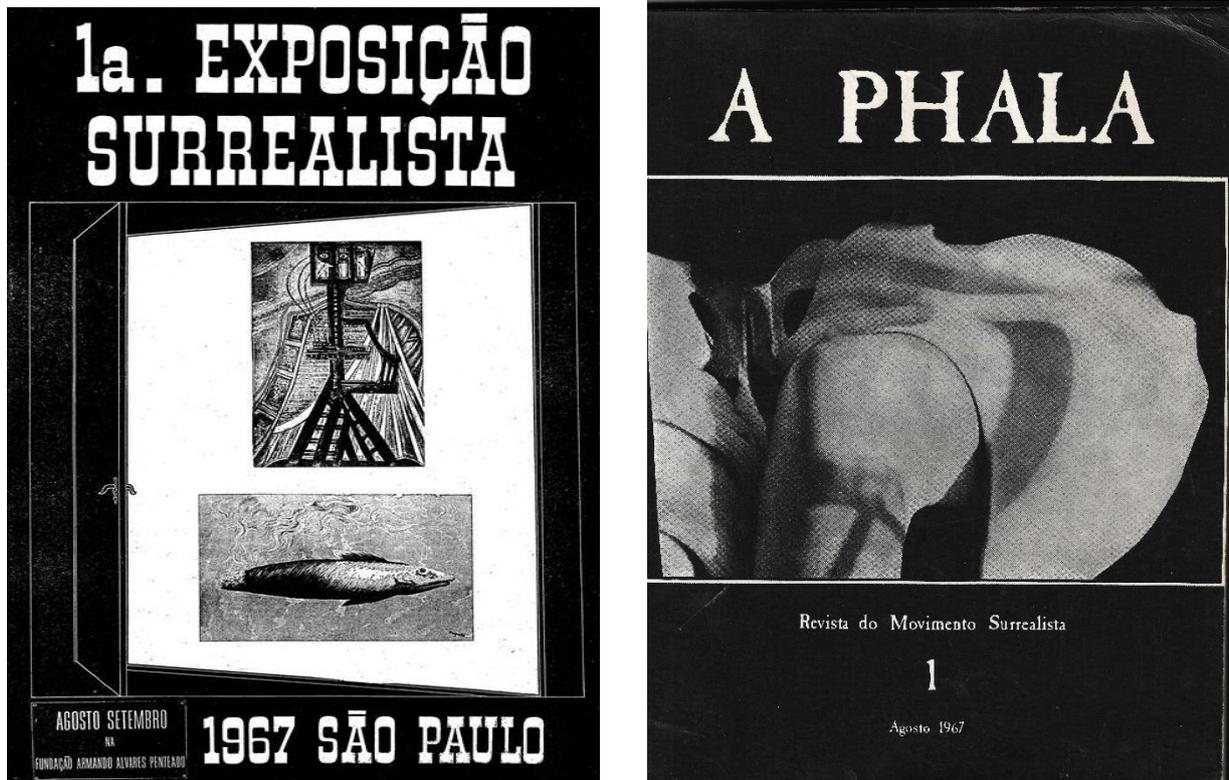
melhores cabeças estavam bem ali. Juntas. Acontecendo e modificando os contextos das artes tidas como possíveis. (...) Cada um desenhando sua máscara para o Grande Baile Cultural. Um palco solene e contínuo. No qual se desenrolavam as mais dementes comédias e arrebatadoras tragédias. O Grupo - esse conjunto agregado - saía pelas ruas de São Paulo, mais propriamente na Rua Maria Antônia - aonde se fincavam a USP e o Mackenzie, frente a frente em fatal oposição de poderes. Nós de braços dados e punhos cerrados varávamos a noite aos gritos de viva o cu. Em total adesão e liderança de Roberto Piva! Lá estávamos: Claudio Willer, Sergio Lima, Décio Bar, Roberto Bicelli, Hengastein Rocha, Maninha, talvez e vez ou outra Raul Fiker e Paulo Paranaguá. Eu, empolgada, deixava a cada grito e a cada passo o ranço de uma cultura ensebada em direção a uma estrela ao alcance de minhas mãos. Sentimentos e vivências inéditas brotavam desse grupo ensandecido pelas noites paulistas. De qualquer modo, é uma longa história cheia de egos, melindres e diferentes escalas de poder e liderança.” FERRAZ, Leila. PEIXOTO, Floriano. Os mais deliciosos cadáveres da terra. In: **Agulha Revista de Cultura**, Número 19, Agosto de 2016. <http://arcagulharevistadecultura.blogspot.com> Acesso em: 01/03/2017.

³⁸² Daqui em diante quando nos referirmos aos “surrealismos” estamos tratando, ao mesmo tempo, dos dois grupos com suas muitas congruências. Para distingui-los usaremos as expressões “surrealistas” e “beat-surrealistas”.

³⁸³ LIMA, Sérgio. Notas acerca do movimento surrealista no Brasil (década de 1920 aos dias de hoje). In: LÖWY, Michael. **A estrela da manhã: surrealismo e marxismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 144.

³⁸⁴ 1ª. EXPOSIÇÃO SURREALISTA, Suplemento Literário, **Estado de São Paulo**, p. 39, 26 de Agosto de 1967.

Figuras 5 a 6 - Cartaz da 1ª Exposição Surrealista e capa da revista-catálogo *A Phala*.



LIMA, S. C. De F. (org.). *A Phala*. Revista do movimento surrealista. São Paulo. n° 01, Ago./1967 e 1ª. EXPOSIÇÃO SURREALISTA, Suplemento Literário, **Estado de São Paulo**, p. 39, 26 de Agosto de 1967.

O evento contava com a colaboração de artistas surrealistas de vários países discutindo os temas a Mão Mágica e o Andrógino Primordial. Além das retrospectivas de autores brasileiros consagrados como ligados ao surrealismo, a exemplo de Ismael Nery e Maria Martins, o grupo apresentou pinturas, *collages*, objetos e o filme *Nadja* de Paranaguá.

A exposição resultou ainda na publicação da revista-catálogo *A Phala* (Figura 6). Em um dos textos que abre a edição lemos: o surrealismo é o “único movimento do pensamento moderno que, constantemente em aberto, propõe como perspectiva a aventura da VIDA.” Politicamente é acentuado a “revolta” e a “cólera” que clamam por “um novo mytho” em direção a realização da “ânsia de totalidade” e “libertação”.³⁸⁵

³⁸⁵ FERRAZ, Leila. LIMA, S. C. De F. PARANAGUÁ, P. A. Movimento Surrealista de São Paulo. In: LIMA, Sérgio. (org.). *A Phala*. Revista do movimento surrealista. São Paulo. n° 01, Ago./1967. p. 08.

A Phala é produzida após o golpe civil-militar de 1964 e os seus ensaios, imagens, traduções, poemas e manifestos parecem expressar que o grupo surrealista intentava, tanto quanto possível, manter distância dos acontecimentos vulgares em nome da busca do maravilhoso.

No entanto, uma leitura insistente pode encontrar algumas marcas históricas do diálogo com seu tempo. Primeiro, a resposta a exigência de sujeição da arte aos propósitos da revolução comunista no Brasil é dada por S. Lima através da alusão ao poeta surrealista francês Benjamin Péret. Este não aceitava colocar a poesia a serviço de “qualquer ação política” como querem os intelectuais participantes. Ele argumenta que lutando contra todas as opressões do pensamento, o poeta já é um revolucionário. No corpo do texto vemos a defesa das “reinvindicações essenciais” do surrealismo: “o Amor, a Poesia e a Liberdade.”³⁸⁶

A revista-catálogo está significativamente eivada de referências a Charles Fourier. O pensador francês da segunda metade do século XIX era admirado por Breton que escreveu em sua homenagem o poema filosófico *Ode a Fourier* que teve alguns fragmentos publicados em *A Phala*.³⁸⁷

Fourier é o criador da ideia das “unidades sociais” que chamou “Falanstérios”. Elas proporcionariam uma vida coletiva, libertária e igualitária. O seu objetivo seria a superação da civilização opressora e injusta. Ele propunha, ao conjugar anarquia e utopia, que nas falanges “o Trabalho deveria sempre ser constituído por uma dimensão de prazer e por um aspecto lúdico”.³⁸⁸ O habitante dessa comunidade perfeita se tornaria um “artista sensível tanto às diversas formas de sociabilidade como à estética e à ecologia”. Esse universo social “industrial e agrícola” além de artístico deveria ser, “sobretudo, um novo mundo amoroso”. Para a realização dessa era de Harmonia os

³⁸⁶ LIMA, S. C. De F. O surrealismo atualmente. In: _____. (org.). **A Phala**. Revista do movimento surrealista. São Paulo. nº 01, Ago./1967. p.19-21.

³⁸⁷ BRETON, André. Ode à Charles Fourier. In: LIMA, Sérgio. (org.). **A Phala**. Revista do movimento surrealista. São Paulo. nº 01, Ago./1967. p. 80. A tradução completa pode ser encontrada em Idem. **Poemas**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1994.p.99-125.

³⁸⁸ BARROS, José D’Assunção. Charles Fourier, os falanstérios e a crítica à civilização industrial. **RIPS**, Vol. 15, núm. 2, 2016.p.223-232.

homens deveriam seguir “o modelo de felicidade” “voltado para a busca e satisfação dos prazeres”. Contra a monogamia e a favor da plenitude sexual em suas diversas manifestações amorosas - pederásticas ou sáficas - Fourier propunha a abertura para “todos os desejos e inclinações sensuais”.³⁸⁹

Assim, com a conquista desse paraíso moderno “a própria natureza se modificaria”. Ela “se tornaria parceira da humanidade, reintroduzindo aquele harmonioso mundo das fábulas no qual os homens e os animais cooperavam uns com os outros”. Fourier visionava o momento “no qual as baleias (ou anti-baleias) puxavam alegremente as embarcações e os anti-leões substituíam mais eficazmente os cavalos.” Mais do que isso, na “nova sociedade” haveria a substituição do “mar salgado por um mais aprazível oceano de limonada.”³⁹⁰ Para além do progressismo e da tecnocracia burguesa o “trabalho bem organizado”, para Fourier, abriria novas relações com a natureza.³⁹¹

Era essa comunidade mítica fourierana lançada no futuro que alimentava as especulações políticas do grupo surrealista de S. Lima em meio ao regime de exceção brasileiro: Fourier seria o filósofo “precursor visionário da concepção surrealista do prazer.”³⁹² Reforça isso o fato de *A Phala* conter um texto em que Fourier apresenta sua concepção do novo mundo amoroso e libertário seguido da tradução, feita por Leila Ferraz, de um ensaio de Simone Debout, uma especialista no utopista francês.³⁹³

Debout expõe a ideia de Fourier de que a “satisfação sem reservas do desejo” estava ligada a especulação de que o “tempo da indústria e da abundância, a Harmonia, reata com a juventude do mundo e o alto gosto de um pensamento cosmopolita.” A “imagem justa” desse novo mundo, transbordando “os padrões do Ocidente”, estaria no

³⁸⁹ Ibidem.p.232.

³⁹⁰ Ibidem.p.233.

³⁹¹ BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito de História. In: **Obras escolhidas**. Magia e Técnica, Arte e Política. (v. I). São Paulo: Brasiliense, 1994.228.

³⁹² LIMA, S. C. De F. O surrealismo atualmente. In: _____. (org.). **A Phala**. Revista do movimento surrealista. São Paulo. nº 01, Ago./1967. p.21.

³⁹³ FOURIER, Charles. O novo mundo amoroso. In: LIMA, Sérgio. (org.). **A Phala**. Revista do movimento surrealista. São Paulo. nº 01, Ago./1967.

“caos primitivo”. Ponto mítico onde “se passa, sem fermentos, do erotismo o mais violento e o mais cru às imagens divinas, ao Deus andrógino cujo corpo, metade mulher, metade homem, figura a união criadora.”³⁹⁴

Para os surrealistas brasileiros, quem senão a mulher poderia empreender a experiência erótica sagrada, mas não religiosa, de reencontro moderno com esse corpo mítico? O corpo feminino estaria, para os surrealistas, historicamente soterrado pela repressão. É como luta contra esses extratos que se deve entender muitas das obras coligidas na revista-catálogo.

São exemplos a *Anti-Cintura de Castidade* (1965) de Leila Ferraz, uma “roupagem de funcionamento simbólico/objeto cerimonial” e a tela *As Formas Alucinatórias do Desejo (Homenagem à Hysteria)* (1965) de S. Lima.³⁹⁵ Para Leila Ferraz, liberar a feminilidade - em sua sensibilidade, magnetismo, obscenidade, voluptuosidade e malignidade - equivaleria à libertação da “outra face do Andrógino.” Isso porque a reunificação do ser primordial seria sucedida pelo reestabelecimento da união entre o círculo terrestre e o paraíso.³⁹⁶ Um meio de alcançar o “ponto do espírito”

³⁹⁴ DEBOUT, Simone. O andrógino primordial. In: LIMA, Sérgio. (org.). **A Phala**. Revista do movimento surrealista. São Paulo. n° 01, Ago./1967.p.78-79.

³⁹⁵ As imagens da obra de L. Ferraz e da performance de seu uso são comentadas por S. Lima: “A roupa como brasão, como alma disposta na sensualidade do sentido de um desdobramento, multiplicada no êxtase de suas partes expostas, vindo a si através de sua confecção da transgressão que a reveste da imantação perene do olhar negro, nas prolongações invisíveis de sua tinteira escuríssima as quais aureolam a volúpia das formas brancas que saem das fendas da vestimenta aberta.” (LIMA, S. C. De F. A Anti-Cintura de Castidade. In: _____. (org.). **A Phala**. Revista do movimento surrealista. São Paulo. n° 01, Ago./1967 p.148.) Sobre a roupa de Leila Ferraz relembra: “Àquilo que não compactuasse e fosse compreendido pela elite intelectualoide, era sumariamente descartado. Vivi alguns momentos desses conflitos e entrei necessitando de uma vestimenta que me identificasse. E aos meus desejos. Daí nasceu a roupa *A anti-cintura de castidade*. Mais do que um objeto erótico do desejo, esse objeto de funcionamento simbólico - como o próprio conceito explícito - era a expressão máxima da minha introdução ao universo mágico. A realização em forma de escultura mole, do meu desejo. A minha expressão manifesta, a conquista do meu lugar no mundo. E de que forma? Melhor dizendo: qual a fórmula? A minha. Única como um signo, um símbolo completo de minha identidade feminina e relacionamento com o vigente.” FERRAZ, Leila. PEIXOTO, Floriano. Os mais deliciosos cadáveres da terra. In: **Agulha Revista de Cultura**, Número 19, Agosto de 2016. <http://arcagulharevistadecultura.blogspot.com> Acesso em: 01/03/2017.

³⁹⁶ FERRAZ, Leila. Homenagem aos séculos. In: LIMA, Sérgio. (org.). **A Phala**. Revista do movimento surrealista. São Paulo. n° 01, Ago./1967.p.45-56.

de que falava Breton no *Segundo Manifesto do Surrealismo* (1930) “onde vida e morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo deixam de ser percebidos como coisas contraditórias.”³⁹⁷

Nessa constelação mítico-utópica existia a fê irascível na potência subversiva do corpo e da palavra poética. Fé que parecia aos surrealistas de *A Phala* bastar a si mesma como recurso para enfrentar, naquele momento, a interrupção da democracia no Brasil. Segundo S. Lima “a Poesia é a destruição e a criação da linguagem / nas plumas tenebrosas / do surgimento nigro da Palavra”. É quando “o Poeta fala” que

(...) o Mundo se abre
 aos seus olhos para nunca mais se ocultar
 nos meandros malignos da mediocridade
 pernicioso e viciosa da decadência dos
 valores da civilização e da baba
 sem singularidade do vulgo.
 (...) ³⁹⁸

Com efeito, a “eclosão do grupo” ocorre “imediatamente no pós-64” e tem seu fim após 1968, “ainda como sequelas de Maio de 68, isto é, a mesma data que os atos de exceção promovidos pelo governo militar.”³⁹⁹ Porém, antes de encerrarem suas atividades, eles viveram intensa e coletivamente a busca mágica e social de uma nova era do maravilhoso em meio ao regime militar. O que não impediu a incompreensão dos intelectuais das esquerdas e do concretismo que não aceitavam o surrealismo como uma estética e política válidas.⁴⁰⁰

³⁹⁷ BRETON, André. **Manifestos do surrealismo**. Rio de Janeiro: Nau, 2001. p.154.

³⁹⁸ LIMA, S. C. De F. A poesia é o “*coupe-de-foudre*”. In: _____. (org.). **A Phala**. Revista do movimento surrealista. São Paulo. nº 01, Ago./1967. p.21.

³⁹⁹ Idem. Notas acerca do movimento surrealista no Brasil (década de 1920 aos dias de hoje). In: LÖWY, Michael. **A estrela da manhã: surrealismo e marxismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 145.

⁴⁰⁰ Sobre a continuidade do surrealismo no Brasil, século XXI adentro, e informações das outras edições de *A Phala* ver: LIMA, Sérgio. O movimento internacional dos surrealistas e seu contexto no Brasil. In: GUINSBURG; J. LEIRNER, S. (org.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

3.2 -A periferia rebelde

3.2.1 O desejo invade a cidade de São Paulo

*Durante uma noite todas as vidas falhadas se invertem. (...) As mulheres aparecem sem ancas nem peito. Os homens têm rabos e tetas. Ora, imaginai que uma virilidade se faz subitamente erecta e mesmo ao meio a túnica de uma cortesã grega se levanta. Homens, mulheres? Já o não sabemos.*⁴⁰¹

René Crevel

Como dissemos acima, Roberto Piva, Claudio Willer e seus amigos ao assumirem convergências e interesses podem ser vistos como formando uma periferia rebelde caracterizada pela referência, além do surrealismo, ao movimento *beat* norte-americano que tem seus inícios na década de cinquenta.

Os *beatniks* - Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs, Gregory Corso, entre outros - foram além de um estilo literário ao empreenderam uma rebelião jovem: viagens, prisões, provocações, uso de drogas, etc.⁴⁰² Essa revolta estava ligada a escolha por uma escritura livre. É o caso da prosa *beat* espontânea de Jack Kerouac. O autor de *On The Road* (1957) desejava escrever como um “jazzman” para que “as ideias fluíssem diretamente para o papel, sem interrupções”.⁴⁰³ Seguindo a “tradição romântica” buscavam efetuar a fusão entre vida e arte ao subverter a linguagem e os comportamentos.⁴⁰⁴

⁴⁰¹ CREVEL, René. **O meu corpo e eu**. Lisboa: Hiena, 1995.p.32.

⁴⁰² WILLER, Claudio. **Geração beat**. Porto Alegre: L & PM, 2009.

⁴⁰³ MUGGIAT, Roberto. Beats e Jazz. In: BIVAR, Antônio et ali. (Org.). **Alma beat**. Porto Alegre: L & PM, 1984.p.76.

⁴⁰⁴ WILLER, Claudio. Beats e tradição romântica. In: BIVAR, Antônio et ali. (Org.). **Alma beat**. Porto Alegre: L & PM, 1984.

Os poetas paulistas, impactados por esse movimento, leram, traduziram, debateram e apresentaram leituras públicas da literatura *beat*. Sendo, por isso, os seus grandes receptores brasileiros.⁴⁰⁵ Jorge Mautner foi, igualmente, um apropriador dos valores comportamentais e literários dos *beatniks*. Na sua prosa proliferam referências ao tipo jovem *beatnik* e sua rebeldia intransigente. Muitas vezes sendo o personagem principal dos seus relatos.

Contudo, a grande obra beat-surrealista foi *Paranoia* (1963) de Roberto Piva. Os poemas - escritos no início da década de sessenta - chegaram às mãos do jornalista Thomas Souto Corrêa que os apresentou a Wesley Duke Lee, que não apenas diagramou, como fotografou para o livro.⁴⁰⁶

O artista plástico, que havia estudado nos EUA, na Europa e no Brasil com Karl Plattner, teve uma conflituosa atuação com o meio intelectual paulistano. Isso lhe rendeu os estigmas de *enfant terrible*, surrealista, dadaísta, *beatnik* e *Angry Young Man*.⁴⁰⁷ De fato, sendo marcado pela apropriação de elementos do surrealismo, Dadá e da obra de Robert Rauschenberg, sua produção artística passa pela problematização do erotismo, do corpo, do Oriente, do medievalismo, do mito e - assim como seu amigo Sérgio Lima - entre estes predomina o do feminino.

Na sua obra a modernidade é contraposta às recuperações de elementos arcaicos. Assim, afirmam um “pensamento originário e genesiaco”.⁴⁰⁸ Espremido entre as tendências dominantes da época - o concretismo e o figurativismo voltado para a crítica social - sua arte era alvo de desconfiança por suas posições políticas avaliadas como conservadoras. Ele, além de ser um dos fundadores do Grupo Rex da segunda metade dos anos 1960, foi o criador do que chamou de Realismo Mágico: proposição de

⁴⁰⁵ Idem. Anteparos da visão. In: COHN, Sérgio. (org.). **Azougue 10 anos**. São Paulo: Azougue, 2004; Idem. Beat Brasil. In: **Geração beat**. Porto Alegre: L & PM, 2009; Idem. Introdução. In: GINSBERG, Allen. **Uivo e outros poemas**. Porto Alegre: L & PM, 2006.

⁴⁰⁶ PIVA, Roberto. “Piva volta com pesadelo delirante de São Paulo”. **Folha de São Paulo**, 4 de abr., 2004. Folha Ilustrada.

⁴⁰⁷ VIEIRA, José Geraldo. Wesley Duke Lee. Folha de São Paulo, 3. Mai. 1961 *apud* COSTA, Cacilda Teixeira da. **Wesley Duke Lee: um salmão na corrente taciturna**. São Paulo: Edusp, 2005.p.67-68.

⁴⁰⁸ CHAMIE, Mário. Mário Chamie escreve. In: COSTA, Cacilda Teixeira da (org.). **Wesley Duke Lee**. São Paulo: Galeria Paulo Figueiredo, 1981.p.30.

invenções estéticas situadas entre “duas realidades” e que se ligam a “sensação de estar vivendo em um outro mundo”.⁴⁰⁹

W. D. Lee, como conhecedor dos processos tipográficos e da confecção de livros, constrói o formato de *Paranoia* (1963) como mútua implicação entre escrita e imagens. O resultado dessa tentativa de aproximação foi uma desconcertante montagem vanguardista. Assim, foi estabelecida uma rede de relações de semelhanças e dessemelhanças entre poesias e fotografias.

Longe de qualquer sentido ilustrativo, as imagens são achados que repercutem nos versos ao mesmo tempo em que se deixam invadir pelo imaginário de Piva.⁴¹⁰ O artista plástico utilizava em sua arte vários meios “passando pela gravura, têmpera, colagens, ambientes e instalações ao scanner de computador.”⁴¹¹ Assim, “a fotografia não era o seu principal meio de expressão.”⁴¹² Portanto, o artista se valeu de recursos inusuais em sua produção. Esse fato nos diz bastante sobre a importância dessa colagem

⁴⁰⁹ COSTA, Cacilda Teixeira da. **Wesley Duke Lee**: um salmão na corrente taciturna. São Paulo: Edusp, 2005.p.110. A ideia do Realismo Mágico foi expressa por W. D. Lee da seguinte maneira: “Praticar o realismo mágico é perceber, nas coisas mais simples, um segundo significado, um prolongamento que incite a imaginação a uma viagem (...) Esse desdobramento dos objetos, das sensações, dos comportamentos e sua observação e representação, isso é Realismo Mágico. (DUAILIBI, Roberto. “O Realismo Mágico”. O Estado de São Paulo: 12 de setembro de 1964 *apud* LOPES, Fernanda. **A Experiência Rex**: “Erámos o time do Rei”. São Paulo: Alameda, 2009.p.58). Essa concepção estética chegou a congrega outros intelectuais em torno de W. D. Lee: Pedro Manuel Gismond (crítico de arte), Maria Cecília Gismond (pintora) Otto Stupakoff (fotógrafo) e Carlos Felipe Saldanha (escritor). Já o Grupo Rex (1966-1967) era formado por W. D. Lee, Nelson Leiner, Geraldo de Barros, Carlos Fajardo e José Rezende. Os artistas, reunidos na Rex Gallery & Sons, buscavam questionar o sistema de arte brasileiro (museus, galerias leilões e bienais) e reunir suas produções como crítica da tradição figurativa realista, dos neovanguardismos construtivistas e do tachismo. Recorrendo a ironia e ao riso eles buscavam se apropriar de referências cosmopolitas e brasileiras: surrealismo, dadaísmo (fundamentalmente, Marcel Duchamp), *Pop Art* e Flávio de Carvalho. O nome escolhido ressoava, entre outros significados, o sublime (Rex = Rei) e o “baixo” (Rex como nome comum dado aos cachorros). O coletivo promovia conferências, sessões de filmes, exposições e a edição do jornal *Rex Time*. Ver: LOPES, Fernanda. **A Experiência Rex**: “Erámos o time do Rei”. São Paulo: Alameda, 2009.

⁴¹⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.p.24-26.

⁴¹¹ COSTA, Cacilda Teixeira da. O impecável arrojo de Wesley Duke Lee. In: LEE, Wesley Duke. **Wesley Duke Lee**. 35 obras do período de 1953 a 2003. São Paulo: Ricardo Camargo Galeria, 2016.p.01.

⁴¹² WILLER, Claudio. Roberto Piva, poeta do corpo. **Eutomia**, Recife, 15 (1): 1-19, Jul. 2015.p.01.

imagético-textual para W. D. Lee.⁴¹³ No livro os dois registros poéticos se imbricam e captam delirantemente os detalhes da vida urbana.

Entretanto, o uso das fotografias - com seus supostos efeitos realistas⁴¹⁴ - valem, paradoxalmente, como documentos da alucinação. Há no livro um aspecto visionário, porém material; uma objetividade que, no entanto, é subjetiva. A cidade e os corpos, nas poesias e imagens, são atravessados pelo informe sendo lacerados erótica e mortalmente. No entanto, o resultado não deve ser lido como ausência de formas, mas como a transgressão ritualizada delas.⁴¹⁵ Os dois artistas realizaram um trabalho das formas em que estão presentes uma violência iconoclasta, excessiva, cruel e sexual.

Para levar a cabo essa montagem o artista plástico efetuou uma imersão na feitura da obra. Roberto Piva, já conhecido por seu imaginário homoerótico, foi acompanhado por W. D. Lee em suas incursões no mundo urbano paulistano por “sete meses percorrendo ruas, praças, becos, parques de diversão e o mundo homossexual de São Paulo” em busca das imagens.⁴¹⁶

A linguagem poética delirante, mobilizadora do choque surrealista de imagens díspares, e as fotografias em preto e branco, nos mostram um *flâneur* surrealista transitando pela Rua São Luís, Praça da República, Largo do Arouche, Rua Aurora, Santa Cecília, etc.⁴¹⁷ A metrópole - que na década de sessenta passava por um intenso

⁴¹³ Três episódios reforçam ainda mais essa importância. Primeiro, o fato dos desenhos sobre anjos incluídos no livro *Sete cantos para o anjo* (1962) de Hilda Hilst serem apenas reproduções de trabalhos que W. D. Lee havia realizado na Europa. Em 1962 o artista plástico escreve no seu diário: “Esse livro [*Paranoia*] que tenho feito com tanta atenção é mais que um trabalho gráfico, é uma aproximação ao mundo que sempre me apavorou...”. Anos depois ele realiza um retrato de Roberto Piva denominado *A Zona: o Fantasma* (1966). Ver: COSTA, Cacilda Teixeira da. Cronologia da vida e obra de Wesley Duke Lee. In: PERLINGEIRO, Max. (org.) **Wesley Duke Lee**. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2010.p.29-42.

⁴¹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou o gaio saber inquieto**. O Olho da História III. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.p.218.

⁴¹⁵ Idem. **A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.p.28.

⁴¹⁶ COSTA, Cacilda Teixeira da. **Wesley Duke Lee: um salmão na corrente taciturna**. São Paulo: Edusp, 2005.p.57-58.

⁴¹⁷ WILLER, Claudio. Uma introdução à leitura de Roberto Piva In: **Obras reunidas: um estrangeiro na legião**. (v.1). São Paulo: Globo, 2005. p.153. Sobre *flânerie* no surrealismo ver: MORAIS, Eliane Robert. Breton diante da esfinge. In: BRETON, André. **Nadja**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

processo de modificação sob a administração dos chamados “governos da transformação” - tem sua imagem fabril, de urbe dos negócios, invadida por corpos eróticos e pela destruição.⁴¹⁸

Nessa época novos cenários passavam a ganhar atenção “como a Avenida São Luís, e que viriam receber as pessoas e atividades transferidas do Centro Velho, do começo do século, para o Centro Novo, atravessando o Viaduto do Chá.” Portanto, uma São Paulo simbolicamente marcada pela “transição do bonde para o automóvel”.⁴¹⁹

Com isso, junto à complexificação da cultura artística paulistana que descrevemos antes, é necessário ter em vista que a própria cidade seguia com seu galopante crescimento. Durante o primeiro governo de Getúlio Vargas (1930-1945) a cidade abrigava edifícios neoclássicos ou *art déco*, mas o seu desenho arquitetônico iria se modificar acentuadamente nas mãos dos arquitetos modernistas na década seguinte. A população também terá um crescimento vertiginoso nesse período. A metrópole chegará em 1954, no seu IV Centenário, como a mais populosa do Brasil.⁴²⁰

Essa São Paulo - “Babilônia capitalista” com sua modernização conservadora e industrialismo⁴²¹ - por onde anda o *flâneur* surrealista é apresentada como ruína em constante processo de construção e destruição. Nos poemas vemos que na urbe funesta “a Bolsa de Valores e os Fonógrafos pintaram seus lábios com urtigas / sob o chapéu de prata do ditador Tacanho”⁴²².

⁴¹⁸ CHAVES, Reginaldo. Sousa. CASTELO BRANCO, Edwar de A. Roberto Piva & o flâneur surreal em Paranoia: uma visão desejanter de São Paulo. In: Edwar de Alencar Castelo Branco. (Org.). **História, cinema e outras imagens juvenis**. Teresina: EDUFPI, 2009. Referimo-nos aos prefeitos: Francisco Prestes Maia (1961-1964), José Vicente de Faria Lima (1965-1969) e Paulo Salim Maluf (1969-1973).

⁴¹⁹ WILLER, Claudio. “A Cidade, os Poetas, as Poesias.” In: CARLOS, Felipe Moisés. FARIA, Álvares Alves de. (Org.). **Antologia Poética da Geração 60**. São Paulo: Nankin Editorial, 2000.p.219-222.

⁴²⁰ A cidade passa de 2,2 milhões para 3,8 milhões de habitantes na década seguinte, crescendo mais 5% ao ano. Sobre o crescimento urbano e do mercado imobiliário na capital paulista e suas relações com a arquitetura modernista ver: LORES, Raul Juste. **São Paulo nas alturas: a revolução modernista da arquitetura e do mercado imobiliário nos anos 1950 e 1960**. São Paulo: Três Estrelas, 2017.

⁴²¹ ARRIGUCCI Jr., Davi. O mundo delirante (A poesia de Roberto Piva). In: **Obras reunidas: estranhos sinais de saturno**. (v. 3). São Paulo: 2008.p.197.

⁴²² PIVA, Roberto. **Paranoia** [1963]. 2ª Edição. São Paulo: Instituto Moreira Sales e Jacarandá, 2000.p.13.

Nela “Os arranha-céus de carniça se decompõem nos pavimentos”⁴²³ e, na Praça da República, “A estátua de Álvares de Azevedo é devorada com paciência pela paisagem / de morfina”.⁴²⁴ O caminhante delirante flagra “o apito disentérico das fabricas expulsando escravos”.⁴²⁵ O cenário de morte e desmoronamento do mundo capitalista também pode ser encontrado lá onde poeta vê “os anjos de Sodoma lambendo / as feridas dos que morreram sem / alarde, dos suplicantes, dos suicidas / e dos jovens mortos”.⁴²⁶

Nas imagens a modernização paulistana é apresentada igualmente como deterioração de seus monumentos. Desse modo, a ruína da metrópole pode ser vista nas estátuas que aparecem “cortadas” e em decomposição. As fiações dos postes e o lixo da rua, como vísceras expostas da cidade, também são focadas pelas lentes do artista plástico como sujidade, sucata, caos e dissolução.⁴²⁷

No gaio saber visual de W. D. Lee os resíduos urbanos, e que se ligam a morte, mostram ainda peixes. Eles estão mortos e com seus olhos abertos, comunicando seu apodrecimento. Aparecem também como amontoados, informes, em sua decomposição (Figuras 7 a 10). Eles estão em diálogo com os que encontramos nas poesias: “aquela fotografia de peixe / escurecendo a página”⁴²⁸; “peixes entravados se sentam contra a noite”⁴²⁹; “A noite é interminável e os barcos de aluguel / fundem-se no olhar tranquilo dos peixes”.⁴³⁰ Todos eles, associados à noite urbana, nos remetem ao perecimento, a morte e ao inconsciente.

⁴²³ Ibidem.p.35.

⁴²⁴ Ibidem.p.57.

⁴²⁵ Ibidem.98.

⁴²⁶ Ibidem.105.

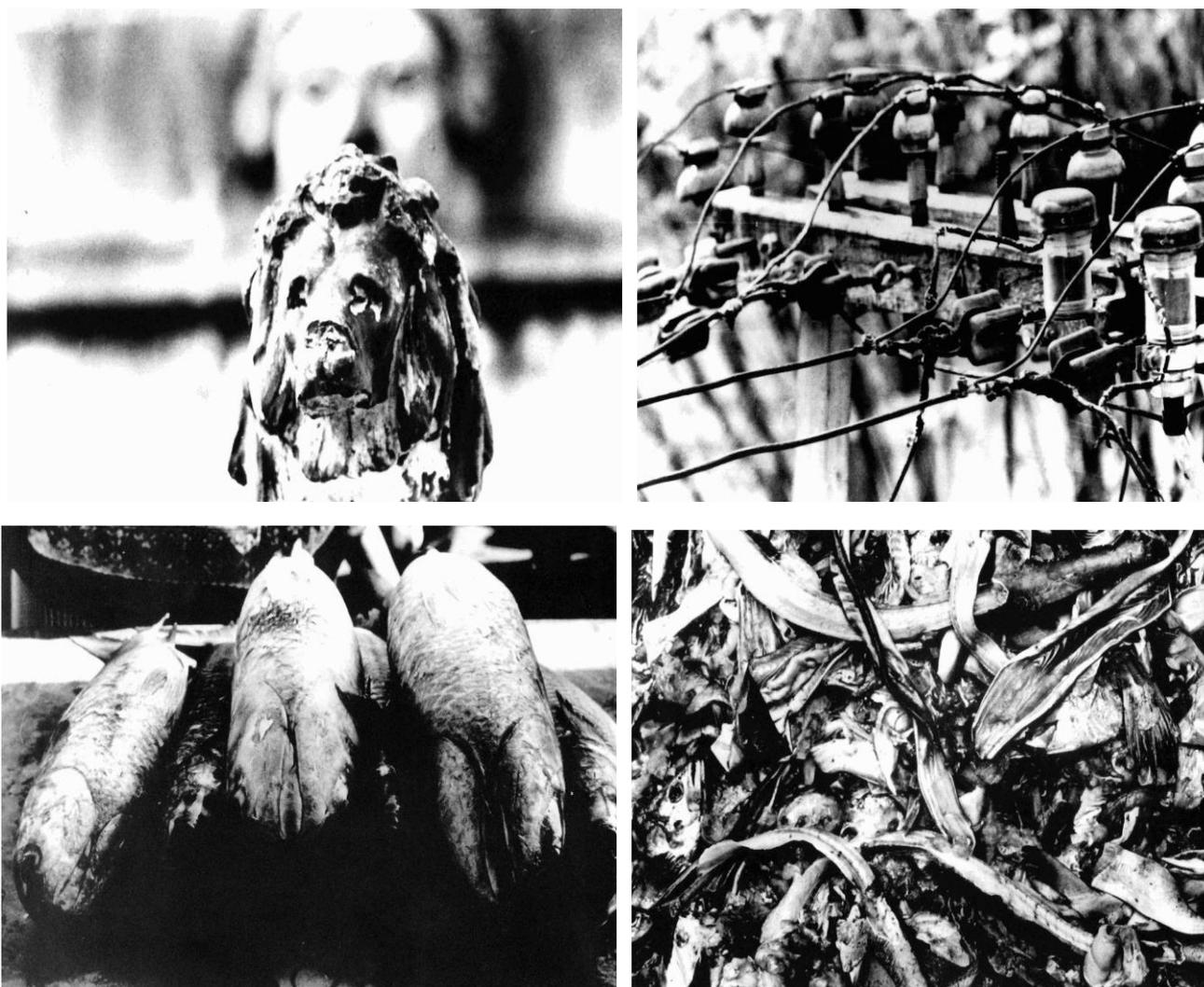
⁴²⁷ PIVA, Roberto. Roberto Piva: O gavião caburé no olho do caos sangrento. **Coyote**: Revista de Literatura e Arte, nº 9, Londrina: Coyote edições, out. 2004. p. 19.

⁴²⁸ PIVA, Roberto. **Paranoia** [1963]. 2ª Edição. São Paulo: Instituto Moreira Sales e Jacarandá, 2000.p.29.

⁴²⁹ Ibidem.p.66.

⁴³⁰ Ibidem.p.125. Os peixes são também referências explícitas ao próprio surrealismo que, desde sua eclosão, os citam em poesias e imagens - como o poema *Peixe Solúvel* de Breton (1924) e a tela *O Peixe* (1933) de René Magritte.

Figuras 7 a 10 - Fotografias de W. D. Lee para o livro *Paranoia* (1963).



PIVA, Roberto. **Paranoia** [1963]. 2ª Edição. São Paulo: Instituto Moreira Sales e Jacarandá, 2000.p.67-79.

Ao flagrar de modo crítico-delirante a cidade em sua decomposição, poeta e artista plástico, por outro lado, mostram os alegres corpos eróticos, improdutivos, rebeldes e lúdicos que se propagam pelos espaços urbanos. A metrópole é tomada por crianças, adolescentes, mendigos, putas, cafetinas e pederastas. Piva explora seu imaginário homoerótico que se opõe aos “eixos titânicos montados na mente onde a heterossexualidade quer / nos comer vivos”.⁴³¹ Vemos em suas poesias as “velas onde meninos dão o cu”⁴³², “meninos abandonados nus nas esquinas / angélicos

⁴³¹ Ibidem.p.98.

⁴³² Ibidem.p.13.

vagabundos”⁴³³, “jovens pederastas embebidos em lilás”⁴³⁴.

W. D. Lee, para imaginar o “abraço plurissexual”⁴³⁵ do poeta, levou a cabo uma espécie etnografia visual do mundo jovem homossexual paulistano dos anos sessenta. Ele registra olhares, gestos, roupas e cenas em que o poeta aparece entre seus “meninos visionários arcanjos de subúrbio”.⁴³⁶ Em uma delas vemos um chiste erótico capturado no letreiro de propaganda de bebida. Debaixo de um toldo, onde se pode ler “bebe cara cú”, encontramos Piva junto a outros jovens (Figuras 11 e 12).

Figuras 11 a 12 - Fotografias de W. D. Lee para o livro *Paranoia* (1963).



PIVA, Roberto. **Paranoia** [1963]. 2ª Edição. São Paulo: Instituto Moreira Sales e Jacarandá, 2000.p.40-44.

A esse respeito há uma grande diferença entre as poéticas de S. Lima e Piva. Se no discípulo de Breton existe uma idealização da mulher, no autor de *Paranoia* (1963) não há qualquer rastro desse tópico surrealista.⁴³⁷ O poeta se entrega sem reservas ao

⁴³³ Ibidem.p.45.

⁴³⁴ Ibidem.p.58.

⁴³⁵ Ibidem.p.90.

⁴³⁶ Ibidem.p.88.

⁴³⁷ MORAIS, Eliane Robert. **Corpo impossível**. A decomposição da figura humana: de Lautréamont à Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2002.p.153-154.

homoerotismo. Enquanto em Lima há uma alta licenciosidade - nos seus poemas é cantado as nadegas, seios, phallus, ancas, mamilos, etc.⁴³⁸ - em Piva há uma “baixa” licenciosidade - cus, vísceras, tripas, sangue, etc. Sua escrita é um mergulho na abjeção do corpo.

Em Mautner há também o encontro entre corpos masculinos, mas onde está ausente o erotismo visceral de Piva. O literato do Kaos elabora seu universo homoerótico, em seus romances, através de cenas de sadomasoquismo, fetichismo, amores pagãos, corpos masculinos heroicos e desnudos. É como elevação da relação sexual entre homens que podemos ler passagens como a que narra o jogo de sedução entre os personagens Loez e Pastorzinho do livro *Sexo do Crepúsculo* (1966):

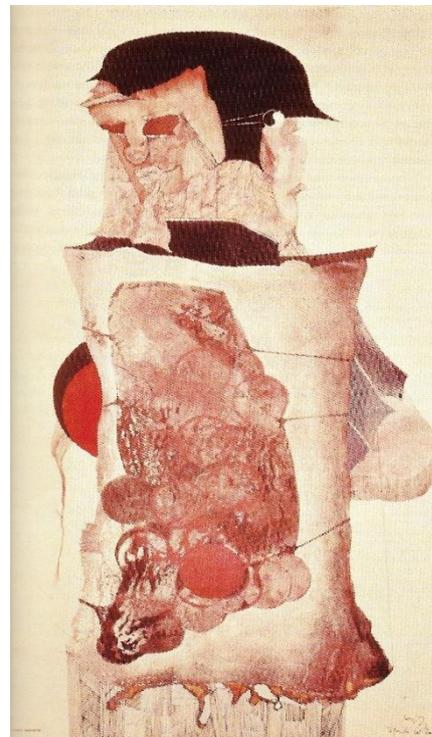
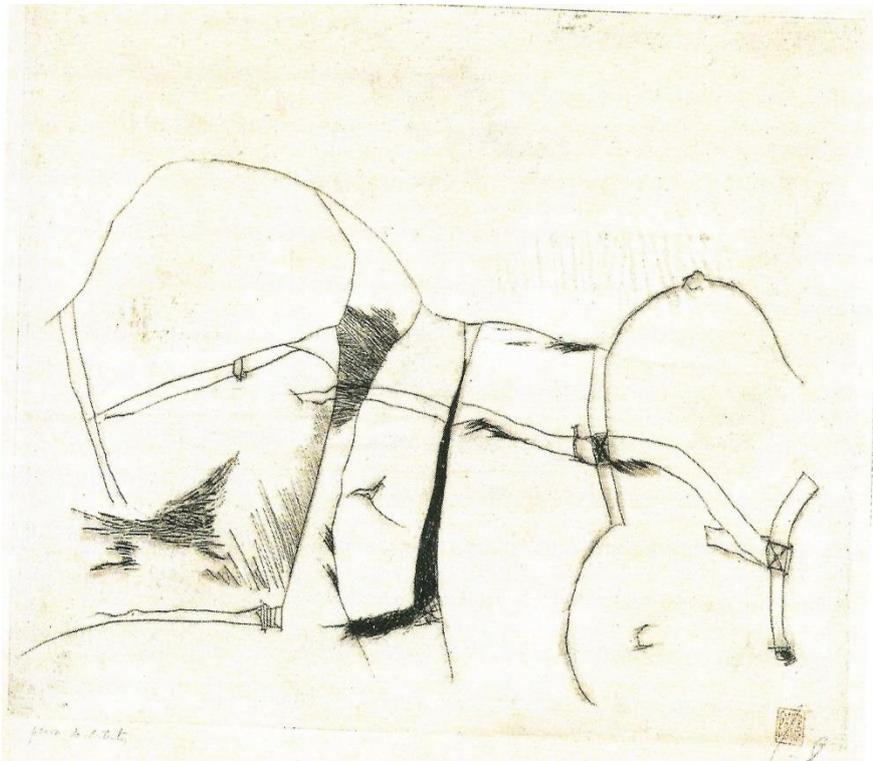
Os dois tinham a carne em chamas. Tudo acontecera tão de repente! O menino deitado agora naquela cama imensa, nu, com aquele homem de vinte e sete anos, também nu, acariciando suas nádegas e seu sexo, tremia em delírio, mistura de espanto com respeito religioso pelo oficial da mítica guarda negra e uma admiração pelo heroísmo. O crepúsculo descia sobre o mundo. (...) Já era o dia seguinte após o primeiro ato sexual efetuado após muitas torturas e depois que a carne dos dois ficou tão quente e em febre que nenhum dos dois mais aguentou ficar vivendo ou respirando sem um possuir o outro. E um possuiu o outro e assim foi a hedionda lua-de-mel.⁴³⁹

Na prosa do Kaos não há apenas a celebração dos copos homossexuais. Ela convive com a abordagem das condenações, levada a cabo pelas esquerdas, das relações eróticas transgressivas. Voltaremos a esse ponto. Contudo, no Kaos não há o privilégio de uma ou outra corporeidade desregrada: em Mautner todas as formas sexuais são poéticas. Com isso, difere de Roberto Piva com seu homoerotismo; e de S. Lima, C. Willer e, retomando-o agora, Wesley Duke Lee, esses imbuídos da idealidade feminina.

⁴³⁸ Ver por exemplo o poema LIMA, Sérgio. A Viúva [1966]. In: **Alta Licenciosidade**. Poética & Erótica (1956-1985). São Paulo: Edições do Autor, 1985.

⁴³⁹ MAUTNER, Jorge. **Sexo do Crepúsculo** [1966]. São Paulo: Global, 1983.p.24 e 39.

Figuras 13 a 15 - Elemento da série *Ligas* (1962), *Guerreiro Indo Embora* (1960) e *Estudo para a Traqueia do Chefe* (1962) de W D. Lee.



COSTA, Cacilda Teixeira da. **Wesley Duke Lee: um salmão na corrente taciturna**. São Paulo: Edusp, 2005.p.54-61.

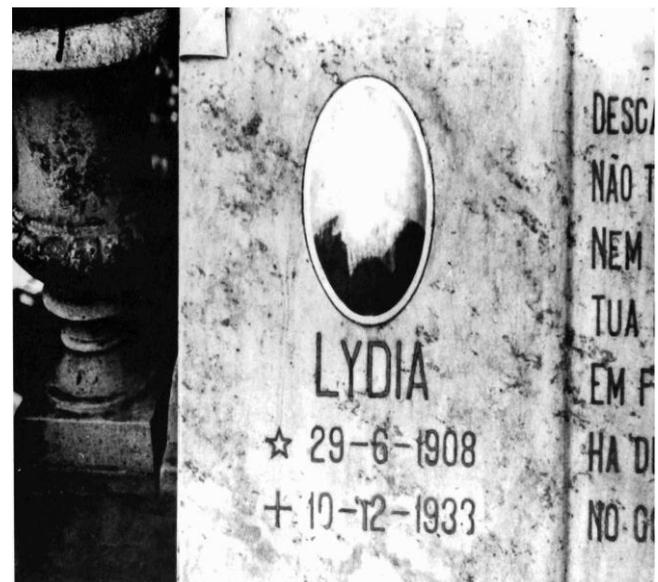
O artista plástico, apesar da entrada no universo homoerótico do poeta paranoico, também põe nas imagens seu vínculo com o mito feminino. Todas as inúmeras referências que os poemas fazem a mulher migram para as imagens, transformando-se em celebração erótica dela. W. D. Lee, no mesmo período em que realizava a montagem do livro de Piva, havia criado a série *Ligas* (Figura 13). Essas obras - que causaram escândalo quando de sua exibição⁴⁴⁰ - dão a ver fragmentos de corpos femininos, os quais são associados miticamente à sedução e ao enigma, a fecundidade e a morte violenta, a mãe acolhedora e a fera selvagem, ao amor e ao temor.⁴⁴¹ Nas imagens do feminino do livro *Paranoia* (1963) há o mesmo trabalho do informe que opera na sua plástica.

Na obra artística de W. D. Lee as figuras não são abolidas como no concretismo, tampouco preservadas como no realismo social. Elas são desfiguradas, violadas, fragmentadas, fraturadas e cesuradas para que um extrato psicológico profundo, arquetipal, se revele (Figuras 13 a 15). Por isso, nas fotografias vemos uma série de imagens onde o mito feminino é exposto sem contensões: a estátua de um nu feminino onde - desfeita a percepção da perspectiva - um jovem aparece “colado” diante do corpo sólido de prazer; a mulher, com rosto ensombrecido, cercada pela comida fálica à venda; o manequim, sem seus membros, com sexualidade inorgânica; a enorme - “desproporcional” - pintura de uma mulher sedutora, tendo à frente jovens rapazes; e uma propaganda de parque de diversões que sugere o aspecto primitivo, metamórfico e selvagem do corpo feminino, ainda que enjaulado (Figuras 16 a 20)

⁴⁴⁰ As obras apareceram na exposição e happening Grande Espetáculos das Artes de 23 de outubro de 1963. As *Ligas*, proibidas de serem exibidas por terem sido consideradas pornográficas, foram postas nas “paredes escuras” e eram vistas “iluminadas por lanternas.” PERLINGEIRO, Max. A Propósito de Wesley Duke Lee e seus diletos amigos. In: _____. (org.) **Wesley Duke Lee**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2010.p.09.

⁴⁴¹ COSTA, Cacilda Teixeira da. **Wesley Duke Lee**: um salmão na corrente taciturna. São Paulo: Edusp, 2005.p.53, PENNA, José O. de Meira. Viagem à Grécia no Helicóptero de Leonardo da Vinci (A psicoarte de Wesley Duke Lee) [1979]. In: COSTA, Cacilda Teixeira da (org.). **Wesley Duke Lee**. São Paulo: Galeria Paulo Figueiredo, 1981 e BRITTO, Heládio José de A. Man Duke (Wesley) Uma Viagem Utóptica Contemporânea [1980]. In: COSTA, Cacilda Teixeira da (org.). **Wesley Duke Lee**. São Paulo: Galeria Paulo Figueiredo, 1981.

Figuras 16 a 21 - Fotografias de W. D. Lee para o livro *Paranoia* (1963).



PIVA, Roberto. *Paranoia* [1963]. 2ª Edição. São Paulo: Instituto Moreira Sales e Jacarandá, 2000.p.36-87.

A peça que inicia a série *Ligas* se chama *Ode Erótica a Lydia* (1960). Nela vemos um desenho, a nanquim, do corpo da futura esposa do artista plástico: Lydia Chamis. É dela que trata a fotografia de uma lápide antiga posta em *Paranoia* (1963). O nome do amor, registrada na lápide, é associado a morte (Figura 21), propagando a ideia de que o erotismo “é a aprovação da vida até na própria morte.”⁴⁴²

No entanto, essa adoração do feminino traz consigo uma política reativa diante da modernidade. Algo característico da produção artística de W. D. Lee do início dos anos sessenta. O feminino compõe a tipologia de sua mitologia privada e que foi tema das séries realizadas entre 1957 e 1964. Sua trilogia era composta da seguinte maneira: a *mulher* que liberaria uma sexualidade transgressora e sagrada, o *cavaleiro* com sua abertura para violência guerreira e o *chefe*, unindo poder total e ética, que imporá limites as outras forças arcaicas (Figuras 13 a 15).⁴⁴³

Nesse sentido, o escritor Carlos Felipe Saldanha, um dos companheiros de W. D. Lee no movimento do Realismo Mágico, escreveu em 1964 uma *Biografia Mágica de Wesley* para o cartaz-catálogo da exposição individual *Pau Brasil*. No texto os aspectos dessa produção que rejeita o modernismo como culto ao novo foram assim ressaltados:

Vivem me perguntando o que é Realismo Mágico. Se é movimento, escola, filosofia, gúestalte, baurraus, zen, yê-yê, etc. Eu respondo que não é nada disso, que o Realismo Mágico é Rex. Aí me perguntam o que é Rex. É a resposta que dei, Bidu! Eureka, ou pas Eureka, eis a questão. Arkadim Wesley Duke Lee d’y Saint Amer é Rex. Os índios apache são Rex. O Condor, que é aquele aribu metido a águia, que aparece voando e vira letrinhas, e a gente ri à bessa porque outro dia tudo era roxo, é Rex. Um livro preto e velho, de 1935, cheio de gravuras minúsculas em hachuras grosso, de finanças, ou de

⁴⁴² BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Lisboa: Antígona, 1988.p.11.

⁴⁴³ COSTA, Cacilda Teixeira da. **Wesley Duke Lee**: um salmão na corrente taciturna. São Paulo: Edusp, 2005.p.59-62. Trata-se do universo de W. D. Lee formado por “guerreiros religiosos, heróis, escudeiros e tiranos, além do fascínio do mundo da feminilidade.” COSTA, Cacilda Teixeira da. Cronologia da vida e obra de Wesley Duke Lee. In: PERLINGEIRO, Max. (org.) **Wesley Duke Lee**. Rio de Janeiro: Pinakothke, 2010.p.14.

gramática pode ser por si só uma porca velharia. Mas basta os Rex dizerem: - “Isto é Rex”, e pronto, o livresco caquetz passa a ser Rex, uma consumada obra de arte. É isso que nossos adversários não aguentam. (...) Por que pouca gente desenha Rex no globo terráqueo, é quase só o Wesley. Por isso esta exposição é fundamental na reformulação da Arte Brasileira. Não sei se já repararam, mas nesta arte brasileira de hoje em dia tudo é novo, o romance é novo, o novo novo, o ovo novo. Só o Realismo Mágico é velho. Os Rex são uma Geração Tardia. Rex é uma paródia ao mau gosto, é o realejo da revolta contra o bom gosto novo e o intelectualismo novo. (...)

O Realismo Mágico Há de Vencer.

Ibis *Ibidem*
Kid Camarão.⁴⁴⁴

Carlos Felipe Saldanha, em artigo de 1963, e ainda a propósito de W. D. Lee, também trata dessa saudade metafísica do Passado. Mas, nessa oportunidade, a respeito de outro tema e obras. No texto de apresentação da exposição das *Ligas*, ele lamentava a existência da instituição moderna do casamento. “Os homens querem que as mulheres seja iguais a ele” e em razão disso a “Cama” não é mais como o “tabernáculo de outrora.” Ele então clama: “Só a volúpia bendita dos Chefes de raça salvará a família cristã.” O mundo burguês não entendia que os

cônjuges, antes de serem dois companheiros igualizados juridicamente nos países socialmente avançados, são o que Deus, Nosso Senhor, os fez: o Homem e a Mulher. O Homem precisa libertar-se de seu próprio intelectualismo, retornar inteiro diante da mulher e reclamar o que é seu, para o bem de ambos. Porque os direitos ancestrais não são coisas passíveis de alienação e não se pode dar o que se perde.⁴⁴⁵

⁴⁴⁴ SARDAN, ZUCA [CAMARÃO, KID]. Biografia Mágica de Wesley Duke Lee. *Wesley Duke Lee Pinturas*, São Paulo, Galeria Atrium, 15 de setembro, 3 de outubro de 1964. In: _____. **Eccolequá**. Raridades da Graffica Gralha: Miscelânea Atrevida. Fortaleza/São Paulo: Editora Cintra/ Arc Ediciones, 2017. O poeta e diplomata recorre aqui ao pseudônimo. Ele, posteriormente, assume o nome de ZUCA SARDAN. Nesse texto há, pela primeira vez, a ocorrência do termo “Rex”, nome do coletivo criado em 1966. Verificamos algumas modificações posteriores nessa recente republicação. Restituímos as subtrações a partir de LOPES, Fernanda. **A Experiência Rex**: “Erámos o time do Rei”. São Paulo: Alameda, 2009.p.41-42.

⁴⁴⁵ SALDANHA, Carlos Felipe. A Felicidade do Lar [1963]. In: COSTA, Cacilda Teixeira da (org.). **Wesley Duke Lee**. São Paulo: Galeria Paulo Figueiredo, 1981.p.11-12.

Ele acreditava que “só no amor completo, no erotismo sagrado, está a redescoberta da felicidade do lar.” É “a mensagem lancinante, o brado de alerta que nos traz o Cavaleiro Duke Lee, atirando-nos, após tantas jornadas e mares navegados estes soberbos troféus: As Ligas.” Assim, ao retomar a mitologia tripartite do seu amigo, o escritor convidava ao renascimento pelo “Mytho”.⁴⁴⁶

Diante disso, é possível vislumbrar o imenso contraste que havia entre estas ideias e os marxismos no Brasil desse momento que buscavam o futuro revolucionário. Podemos entender, igualmente, porque W. D. Lee rejeitava especialmente as ideologias de esquerda.⁴⁴⁷ Com efeito, como mostram as considerações de Carlos Felipe Saldanha, há correspondências entre a afirmação da sacralidade do poder e a valoração da Origem (perdida) nas obras produzidas pelo artista plástico na primeira metade dos anos sessenta.⁴⁴⁸

Os acontecimentos históricos que se seguiram podem não ter correspondido exatamente ao desejo desses jovens que buscavam recuperar o brilho cintilante do Passado. Entretanto, vieram as passeatas que reivindicaram - por outras vias e propósitos é verdade - os valores cristãos com a paulistana Marcha com Deus pela Família e pela Liberdade de 19 de março de 1964. Sendo que em 1 de abril do mesmo ano houve a emergência dos Chefes - militares. Como veremos a seguir, não era apenas através de W. D. Lee que Roberto Piva e seus amigos entravam em contato com um pensamento antimoderno e anticapitalista de ecos reativos.

3.2.2 Corpo jovem rebelado

⁴⁴⁶ Ibid.

⁴⁴⁷ Para as mutações nas ideias políticas e estéticas do artista ver: COSTA, Cacilda Teixeira da. **Wesley Duke Lee**: um salmão na corrente taciturna. São Paulo: Edusp, 2005.

⁴⁴⁸ Discordamos assim de C. T. da Costa que explica essas ideias como “politicamente incorretas” ao dizer: “Por não ser de esquerda - e muitas vezes postular ideias consideradas ‘politicamente incorretas’ não só em relação às questões do poder na esfera política como também acerca da sexualidade, das drogas e da política das artes -, a crítica alinhada às ideias de esquerda procurou marginalizar seu trabalho, na medida do possível.” COSTA, Cacilda Teixeira da. Cronologia da vida e obra de Wesley Duke Lee. In: PERLINGEIRO, Max. (org.) **Wesley Duke Lee**. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2010.p.15.

Em *Paranoia* (1963) podemos ler o *Poema Porrada*:

Eu estou farto de muita coisa
 não me transformarei em subúrbio
 não serei uma válvula sonora
 não serei paz
 eu quero a destruição de tudo que é frágil:
 cristãos fábricas palácios
 juízes patrões e operários
 (...) ⁴⁴⁹

É essa política da negação que encontramos em Willer, Piva e seus amigos Antonio Fernando de Franceschi, Décio Bar e Roberto Bicelli.⁴⁵⁰ Com efeito, eles se sentiam próximos da inconformidade jovem. Nesse período, Jorge Mautner esteve particularmente próximo dos beat-surrealistas.⁴⁵¹ E - além do romantismo, da escrita inconsciente, da fusão entre vida e obra - esse problema da rebelião juvenil, em particular, os aproximam.

De fato, a constituição histórica da juventude, como fração de tempo autônoma da vida dos sujeitos, deve ter seus começos referidos ao final do século XIX e o início do século XX.⁴⁵² No entanto, o seu triunfo inquestionável, com ampla visibilidade, nos remete aos anos cinquenta. Momento em que a cultura jovem emerge ligada a escola

⁴⁴⁹ PIVA, Roberto. **Paranoia**. 2. ed. São Paulo: Instituto Moreira Sales e Jacarandá, 2000. p. 127-133.

⁴⁵⁰ Segundo Willer eles, à época, dividiam o mundo entre burguesia e lumpen, espécie de “elite às vexas”. WILLER, Claudio. **Dias ácidos, Noites lisérgicas**. Crônicas. São Paulo: Córrego, 2019.p.117-118.

⁴⁵¹ MAUTNER, Jorge. **Jorge Mautner: Filho do Holocausto**. Memórias (1941 a 1958). Rio de Janeiro: Agir, 2006.p.65. Unem todos, também, o fato de serem filhos de imigrantes: Roberto Piva, Roberto Bicelli, Antonio Fernando de Franceschi são descendentes de italianos; Claudio Willer, Décio Bar, Raul Fiker e Jorge Mautner são filhos de judeus. Um cosmopolitismo que se manifestava na condição bilíngue desses jovens escritores. Ver: WILLER, Claudio. **Dias ácidos, Noites lisérgicas**. Crônicas. São Paulo: Córrego, 2019.p.117-118.p.94.

⁴⁵² SAVAGE, Jon. **A Criação da Juventude**: como o conceito de teenage revolucionou o século XX. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

de massa, ao consumo, a metrópole e a mídia.⁴⁵³ Esses escritores “pertencem a um novo setor de população que, desde meados da década de 1950, toma consciência de si”.⁴⁵⁴ Esse universo juvenil pode ser pensado a partir de seu caráter transnacional e através da conexão dos vários laboratórios juvenis no mundo. O que gerou hibridização complexas em cada país.

Assim, surge no campo cultural todo um imaginário em torno da juventude rebelada. É o caso da citada literatura dos *beats* com seus protagonistas jovens anárquicos que viviam a procura de uma revelação de si mesmos. No cinema Hollywood abre espaço para a juventude transviada, sem causa, que imprime nas telas os dramas de rapazes e moças em conflito com os seus pais, cujos símbolos mais destacados são os atores James Dean e Marlon Brando.⁴⁵⁵ O rock concentrou as atenções dos jovens com um som efusivo e contagiante. Enquanto o Jazz da Costa Oeste dos EUA disseminava a atitude *cool* que era, sobretudo, do jovem desprezioso, desafiador, criativo e imerso no mundo que estava ameaçado pela catástrofe nuclear - momento de grande visibilidade dos jazzistas icônicos Chet Baker e Gerry Mulligan.⁴⁵⁶

Por isso, Mautner, Piva e Willer, ao contrário dos poetas concretistas, eram frequentemente associados pela crítica do período a transgressão jovem, antiburguesa e libertária dos grandes centros urbanos ocidentais. Suas atuações foram ligadas ao *Nadaísmo* (Colômbia), *Beat generation* (EUA), *Angry Young Man* (Inglaterra) e *Blouson noir* (França).⁴⁵⁷

Nos manifestos dos beat-surrealistas encontramos a celebração da rebelião jovem. O grupo de S. Lima endereçava a liberdade surrealista à utopia fourierana. Já a

⁴⁵³ CANEVACCI, Massimo. **Culturas extremas**: mutações juvenis nos corpos das metrópoles. Rio de Janeiro: DP & A, 2005.p.20-28. Ver ainda HOBBSAWM, Eric J. Revolução Cultural. In: **A Era dos Extremos**: O breve século XX. 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

⁴⁵⁴ CAMARÁ, Márcio. **Corpos Pagãos**: usos e Figurações do Corpo na cultura brasileira. (1960-1980). Belo Horizonte: UFMG, 2014.p.79.

⁴⁵⁵ BIVAR, Antonio. **James Jean**: o moço da capa. São Paulo: Brasiliense, 1983.p.110.

⁴⁵⁶ GAVIN, James. **No Fundo de Um Sonho**: A longa noite de Chet Baker. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

⁴⁵⁷ RUIZ, Ricardo Navas. Nadaísmo na Colômbia. **Estado de São Paulo**. São Paulo, 26 de Outubro de 1963.

periferia rebelde não desenvolveu em seus textos, de maneira mais clara, um horizonte de expectativas. A busca era, prioritariamente, por afirmar sua liberdade no presente. Roberto Piva, em um dos manifestos de *Os que viram a carcaça* de 1962, nos diz:

A nossa batalha foi iniciada por Nero e se inspira nas palavras moribundas: “Como são lindos os olhos deste idiota”. Só a desordem nos une. Ceticamente, Barbaramente, Sexualmente. A nossa Catedral está impregnada do grande espetáculo do Desastre. Nós nos manifestamos contra a aurora pelo crepúsculo, contra lambreta pela motocicleta, contra o licor pela maconha, contra o tênis pelo box, contra o rádio-patrolha pela Dama das Camélias, contra Valéry por D. H. Lawrence, contra as cegonhas pelos gambás, contra o futuro pelo presente, contra o poço pela fossa, contra Eliot pelo Marquês de Sade, contra a bomba de gás dos funcionários públicos pelos chieletes dos eunucos e suas concubinas, contra Hegel por Antonin Artaud, contra o violão pela bateria, contra as responsabilidades pelas sensações, contra as trajetórias nos negócios pelas faces pálidas e visões noturnas, contra Mondrian por Di Chirico, contra mecânica pelo sonho, contra as libélulas pelos caranguejos, contra os ovos cartesianos pelo óleo de Ricino, contra o filho natural pelo bastardo, contra o governo por uma convenção de cozinheiros, contra os arcanjos pelos querubins homossexuais, contra a invasão de borboletas pela invasão de gafanhotos, contra a mente pelo corpo, contra o Jardim Europa pela Praça da República, contra o céu pela terra, contra Virgílio por Catulo, contra a lógica pela Magia, contra as magnólias pelos girassóis, contra o cordeiro pelo lobo, contra o regulamento pela Compulsão, contra os postes pelos luminosos, contra Cristo por Barrabás, contra os professores pelos pajés, contra o meio-dia pela meia-noite, contra a religião pelo sexo, contra Tchaikowsky por Carl Orff, contra tudo por Lautréamont.⁴⁵⁸

Essa negação jovem é visível em várias das imprecções do poeta: “Metodistas, psicólogos, advogados, engenheiros, estudantes, patrões, operários, químicos, cientistas, contra vós deve estar o espírito da juventude.”⁴⁵⁹ Segundo Piva, era preciso explicitar sua “revolta & ajudar muitos a superar esta Tristeza Bíblica de todos nós,

⁴⁵⁸ PIVA, Roberto. Catedral da desordem [1962]. In: **Obras Reunidas**: um estrangeiro na legião. (v.1) São Paulo: Globo, 2005.p.139.

⁴⁵⁹ Idem. Bules, bíles e bolas [1962]. In: **Obras Reunidas**: Um estrangeiro na Legião. (Vol.1) São Paulo: Globo, 2005. p. 137.

absortos num Paraíso Desumanizado, reprimido aqui & agora.” Para essa tarefa ele possuía a “Poesia”, o “instrumento de Libertação Psicológica & Total”.⁴⁶⁰

Apesar de suas poesias reativarem um erotismo mítico, essa apreensão do sagrado é direcionado ao presente. Já as projeções de um futuro-passado ficam por conta da promessa de que sob “o império ardente de vida do Princípio do Prazer, o homem, tal como na Grécia Dionisíaca, deixará de ser artista para ser Obra de Arte.”⁴⁶¹

Entretanto, essa não é a última palavra sobre a temporalidade que anima essa revolta. Claudio Willer, no manifesto *Fronteiras e Dimensões do Grito Manifesto - 1964*, opta por discutir o problema de modo ensaístico. Ele retoma nesse texto a tradição libertária que foi reivindicada pelos surrealistas. Trata-se da longa história da “problemática relação poeta-sociedade” que “esteve presente em todas as épocas”, mas com maior destaque a partir do século XIX com o romantismo. Havendo então uma “filiação entre a problemática do poeta do século XIX e XX”: “De Blake a Rimbaud, de Rimbaud a Ginsberg e ao Surrealismo, a mesma tradição, uma só continuidade, dando origem a uma arte cada vez mais livre, mais premonitória, mais coletiva.”⁴⁶²

É desse legado que advém, “no contínuo histórico”, os valores que informam o “papel do poeta”: “um alto padrão de conduta, de dignidade, de fidelidade a si próprios, à sua missão, ao seu destino, pondo em cheque a tranquilidade, bem estar, equilíbrio psíquico, em suma em toda a sua vida”. Contra os cepecistas, concretistas e neorilkeanos ele contrapõe os poetas rebelados com uma escrita com “afloração de materiais inconscientes.” Contra a repressão do Estado, da família, do clero e do neofascismo os artistas deveriam manter “o exercício da imaginação e da liberdade

⁴⁶⁰ Idem. **Piazzas** [1964]. 2ª. ed. São Paulo: Kairós, 1980.p.54.

⁴⁶¹ Ibidem.p.56. Ecoando as assertivas nietzschianas: “O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte, caminha tão extasiado e elevado como vira em sonhos os deuses caminharem.” NIETZSCHE, Friedrich. **A Visão Dionisíaca do Mundo e outros textos de juventude**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.p.09. Para uma ampla leitura da obra de R. Piva ver: CHAVES, Reginaldo Sousa. **Flanar pela Cidade-Sucata**: Roberto Piva e seu devir literário-experimental (1961-1979). Dissertação de Mestrado. UFPI. 2010.

⁴⁶² WILLER, Claudio. *Fronteiras e dimensões do grito – manifesto 1964*. In: **Dias circulares**. São Paulo: Massao Ohno, 1976.p.100.

individual.”⁴⁶³

Willer, respondendo as interpelações do compromisso revolucionário, condiciona toda mudança coletiva à subversão individual. Assim, a exortação de Arthur Rimbaud de “mudar a vida” precederia o “transformar a sociedade de Marx”. Ele nos diz: os “que se propõem a uma revolução social devem ter feito antes uma revolução interna, uma mudança de valores, pontos de vista e esquemas de consciência, desvinculando-se da moral burguesa, alicerce do capitalismo cumulativo e reacionário.” Afirma então não abdicar “em hipótese alguma” das “possibilidades de conduta individual”.⁴⁶⁴

Mais do que uma desvinculação com o passado, ele se compreende como fazendo parte de uma secular rebelião poética. É partindo da “certeza” da proeminência do desregramento e da “Vida” que Willer fazia seu chamamento:

É em nome dela e a partir dela [da certeza] que convidamos toda a juventude para que ingresse nesta mesma subversão e que propomos à nossa geração que derrube todos os valores existentes e que substitua a realidade mecanicista - cristã - cartesiana - repressora - compulsiva que está aí por uma realidade dinâmica e dionisíaca. (...) Hoje em dia, em alguns países, há um número de jovens exercendo a atividade literária e poética a partir de semelhantes desvinculamentos e procuras. (...) É no âmbito desta convergência e deste abrir-se de possibilidades que se situam o diálogo e aventura para os quais convoco todos os espíritos lúcidos e superiores do meu tempo & minha geração, aventura esta da qual o único testemunho possível são obras de arte poéticas, mágicas, delirantes, livres e alucinatórias.⁴⁶⁵

É pela retomada da herança rebelionaria que haveria a possibilidade de dissolução dos limites entre arte e vida. Ora, parte desse convite a viagem desregrada também pode ser encontrado na literatura do Kaos. No entanto, entre os poetas beat-surrealistas e nosso escritor há ainda uma última convergência que gostaríamos de

⁴⁶³ Ibidem.p.101-104.

⁴⁶⁴ Ibidem.p.106-115.

⁴⁶⁵ Ibidem.p.118. Para a discussão da obra de C. Willer ver: NETO, Henrique Duarte. **Claudio Willer: o universo onírico e surrealista em terras brasileiras**. São Paulo: Córrego, 2018.

acentuar.

3.2.3 *A casa da Rua José Clemente*

*quando garoto eu me impressionei / com o
estudo de Lawrence sobre / Edgar Allan Poe /
nunca mais esqueci / assim como nunca mais
esqueci Ferreira / da Silva & nossas leituras de /
Sein und Zeit (...)*

Roberto Piva⁴⁶⁶

Havia na cidade de São Paulo, no Bairro Jardins, na Rua José Clemente, uma casa com ritmo que contrariava o tempo freneticamente fabril da capital paulista onde um “jasmineiro estrelado oficiava na entrada de cascalho, onde também se erguia um pinheiro.”⁴⁶⁷ Nela se discutia os destinos da filosofia e da *Weltliteratur*. Esse espaço doméstico ocioso recebia constantemente as visitas de filósofos e escritores de prestígio: Guimarães Rosa, Miguel Reale, Milton Vargas, Hélio Jaguaribe, Eudoro de Sousa e Paulo Bonfim. Nos encontros a erudição se adensava nos círculos intelectuais que passavam por esse *milieu* cultural.

Esse é um exemplo dos muitos retratos amistosos que podemos encontrar da residência dos anfitriões - que, segundo testemunham, possuíam “um brilho demoníaco nos olhos”⁴⁶⁸ - Dora Ferreira da Silva e Vicente Ferreira de Silva. Ela, poetiza e tradutora de Rainer Maria Rilke, Ângelus Silesius, San Juan de la Cruz e Carl G.

⁴⁶⁶ PIVA, Roberto. **Quizumba**. São Paulo: Global, 1983. p.55.

⁴⁶⁷ HARO, Rodrigo. Implacável Poesia. In: COHN, Sérgio. (org.). **Azougue 10 anos**. São Paulo: Azougue, 2000. p. 300.

⁴⁶⁸ D’ELIA, Renata; HUNGRIA, Camila. **Os dentes da memória: uma trajetória poética paulistana**. Livro-reportagem. Monografia Jornalismo. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2008.p.27.

Jung.⁴⁶⁹ Vicente Ferreira Silva se apresentava como filósofo, sendo um dos introdutores do existencialismo e do pensamento de Heidegger no Brasil. Seu lugar no espaço intelectual de São Paulo era controverso em razão de sua orientação política. Ele, formado em Direito pela Universidade de São Paulo (USP), atuou inicialmente no campo da lógica matemática para logo deslocar sua atenção para o pensamento alemão, as correntes existenciais e fenomenológicas e, por fim, para mitologia.

Ele foi ainda o criador, em 1948, do Colégio Livre de Estudos. Apenas dois anos depois tentou ocupar, através de concurso, o cargo de professor na Faculdade de Filosofia da USP, mas foi impedido sob o argumento de não possuir o diploma na área. Na realidade a recusa aponta para incompatibilidade política e intelectual acirrada entre aquele que se mostrava heideggeriano e um ambiente acadêmico das letras, filosofia e ciências humanas devedora do pensamento francês desde sua fundação em 1934 e cada vez mais propenso a abrir-se ao marxismo e ao estruturalismo.⁴⁷⁰

Jorge Mautner, José Roberto Aguilar e os beats-surrealistas, como jovens que eram, oscilando “entre integração e conflito”⁴⁷¹, se aproximaram do ambiente da casa da Rua José Clemente no final dos anos cinquenta. Uma constelação de autores foi discutida em tertúlias no sótão ou entre leituras e chás. Como relembra Willer:

Com Dora, me aprofundi em Rilke, Mircea Eliade, Eliot, Saint-John Perse. (...) Com Vicente, participei de grupos de leituras de Heidegger - os ensaios sobre Hölderlin, Van Gogh e a essência da arte - junto com Antonio Fernando de Franceschi, Carlos Jaquieri e Décio Bar. Dora falava-me sobre Isis e Osíris, sobre Dionísio, sobre ritos chineses de sagração da fertilidade. (...) Estreei em letra impressa em *Diálogos* com uma tradução de um conto de Lawrence que ela me

⁴⁶⁹ FERREIRA DA SILVA, Dora. Este Lugar é Outro. In: COHN, Sérgio. (org.). **Azougue 10 anos**. São Paulo: Azougue, 2000. p.107-123.

⁴⁷⁰ DE FRANCESCHI, Antônio Fernando. Notas de um percurso. In: MASSI, Augusto. **Artes e ofícios da poesia**. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1991.p.64.

⁴⁷¹ CANEVACCI, Massimo. **Culturas extremas: mutações juvenis nos corpos das metrópoles**. Rio de Janeiro: DP & A, 2005. p. 28. Afinal, eram os mesmos rapazes que frequentavam a Associação Cristã de Moços (ACM) e bebiam errantes pelas noites de São Paulo. Ver a esse respeito: WILLER, Claudio. *Meditações de Emergência: Entrevista por Roberto Piva (1997)*. In: **Manifestos (1964-2010)**. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.p.144.

propôs, *Overtones*, *Ressonâncias*, e dois poemas meus.⁴⁷²

V. F. da Silva recebia em sua casa esses rebeldes que eram mais jovens em média vinte anos. Por sua vez, a convivência, ainda que tenha sido breve para a maioria, teve como efeito a frequente lembrança desse contato. Foi precisamente na revista *Diálogos*, dirigida por V. F. da Silva, que muitos foram publicados pela primeira vez.⁴⁷³ Jorge Mautner estreou nesse periódico em 1960 pelas mãos daquele nele via o novo “Zaratustra”.⁴⁷⁴

Entretanto, o que colocava a relação dos jovens literatos em formação com V. F. da Silva sob a égide do paradoxo eram as questões políticas. Um ano após o suicídio de Getúlio Vargas vêm à luz alguns artigos publicados no jornal *Diário de São Paulo* que nos revelam em que consiste essa contradição.

Neles podemos ler as ideias de um pensador que lamenta a crise moral que aflige as normas jurídicas e a derrocada da nação brasileira que de “comunidade unitária” passou a condição de “um puro agregado de átomos empíricos” - excetuando-se nessa crise, para ele, apenas o Exército.⁴⁷⁵ Fazendo apelo a uma “política de segurança nacional” ele pretendia que se buscasse “a solução de uma restauração do todo.” O que dotaria novamente “a nação de um estilo ético de vida e de plenitude de propósitos que a torne um veículo da vontade de Deus.”⁴⁷⁶

Esse esforço deveria ultrapassar tanto o comunismo - com sua “ideologia internacionalista e antinacional” - quanto o liberalismo democrático - que subordinaria “os interesses unitários da nação aos apetites de lucro e certa classe.” Para ele “em

⁴⁷² D’ELIA, Renata. HUNGRIA, Camila. **Os dentes da memória**: uma trajetória poética paulistana. Livro-reportagem. Monografia Jornalismo. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2008.p.28-29.

⁴⁷³ Foram eles: Rodrigo de Haro, Roberto Piva, Claudio Willer e Jorge Mautner.

⁴⁷⁴ **Uma outra cidade** (São Paulo revisitada por Rodrigo de Haro, Antonio Fernando de Franceschi, Cláudio Willer, Jorge Mautner e Roberto Piva). 58 min. VHS. Direção: Ugo Giorgetti. Produção: SP Filmes de São Paulo/TV Cultura, 2000.

⁴⁷⁵ FERREIRA DA SILVA, Vicente. O Crepúsculo da Nacionalidade [1955]. In: **Dialética das Consciências**. Obras Completas. (Vol. 2). São Paulo: É Realizações, 2009.p.358-359.

⁴⁷⁶ Idem. O Crepúsculo da Nacionalidade [1955]. In: **Dialética das Consciências**. Obras Completas. (Vol. 2). São Paulo: É Realizações, 2009.p.360.

hipótese alguma se deve deixar o país a sorte” e “entregue ao arbítrio dos comunistas ou do regime liberal burguês.”⁴⁷⁷

No suposto ambiente de crise no Brasil um elemento é para V. F. da Silva digno de menção: o sofisma do democratismos que, através do “mecanismo cego” do sufrágio universal, nada mais faz que colocar os que o defendem ao “lado dos que fazem a sua vida através de *slogans*, de subornos, de hipnotismos e da algazarra publicitária violentadora de consciências e vontades.”⁴⁷⁸

A partir desse mesmo leque de ideias V. F. da Silva - cinco anos após Anna Mautner conseguir finalmente a sua naturalização como brasileira⁴⁷⁹ - vê a “fragmentação da psique nacional” como “consequência da onda maciça de migrantes de procedências as mais heterogêneas”. Eles, em razão de sua dependência psíquica “a sua pátria de origem”, não possuiriam “abertura para o destino global da coletividade” em que adentraram. Mesmo recusando a bandeira da xenofobia ele identifica no imigrante um “perigo ao país”.⁴⁸⁰ Não deixa de ser sintomático que essas ideias sejam forjadas na cidade brasileira que recebeu grandes fluxos migratórios no século XX.

V. F. da Silva não poupava ainda críticas a Marx, que para ele seria apenas “um energúmeno do pensamento”.⁴⁸¹ O marxismo operaria, segundo sua compreensão, com um enclausuramento do homem no universo do trabalho⁴⁸² reduzindo a vida ao planejamento e ao cálculo. O socialismo seria, por isso, um “ocaso da liberdade.”⁴⁸³ O comunismo é acusado de buscar extirpar toda alteridade impulsionado pelo projeto de

⁴⁷⁷ Ibidem.p.361.

⁴⁷⁸ Idem. O Sofisma da Democracia [1955]. In: **Dialética das Consciências**. Obras Completas. (Vol. 2). São Paulo: É Realizações, 2009.p.363-365.

⁴⁷⁹ NATURALIZAÇÕES. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.02, 02 de Julho de 1950.

⁴⁸⁰ FERREIRA DA SILVA, Vicente. O Crepúsculo da Nacionalidade [1955]. In: **Dialética das Consciências**. Obras Completas. (Vol. 2). São Paulo: É Realizações, 2009.353-356.

⁴⁸¹ Idem. O conceito marxista de homem (Erich Fromm) [1962]. In: **Dialética das Consciências**. Obras Completas. (Vol. 2). São Paulo: É Realizações, 2009.p.392.

⁴⁸² Idem. Ócio *versus* Trabalho [1957]. In: **Dialética das Consciências**. Obras Completas. (Vol. 2). São Paulo: É Realizações, 2009.p.259.

⁴⁸³ Idem. O indivíduo e a sociedade [1963]. In: **Dialética das Consciências**. Obras Completas. (Vol. 2). São Paulo: É Realizações, 2009.p.392.

homogeneização do Outro.⁴⁸⁴ O marxismo - enquanto extensão do pensamento tecnológico objetivante e que pensa o mundo como submetido a volição humana - colaboraria finalmente para dessacralização do mundo e para a “morte do mito que sustentou a nossa cultura.”⁴⁸⁵

Diante dessas e de outras perspectivas, não espanta que na época tenha sido acusado de fascista.⁴⁸⁶ Mesmo que V. F. da Silva tenha buscado, anos depois, uma saída para a dualidade esquerda-direita⁴⁸⁷ seu pensamento pode ser compreendido como

⁴⁸⁴ Idem. Marxismo e imanência [1963]. In: **Dialética das Consciências**. Obras Completas. (Vol. 2). São Paulo: É Realizações, 2009.p.392.

⁴⁸⁵ Idem. Der Marxismus (Walter Theimer) [1950]. In: **Dialética das Consciências**. Obras Completas. (Vol. 2). São Paulo: É Realizações, 2009.p.392. Como se pode perceber por nossas citações, V. F. da Silva teve todas as suas obras publicadas pela *É Realizações*. Seus livros das décadas de quarenta e cinquenta, antes esgotados, foram alvo de publicação sistemática em dois tomos, pela primeira vez, no significativo ano de 1964. A iniciativa havia sido dada pelo Instituto Brasileiro de Filosofia criado pelo seu amigo, advogado, ideólogo integralista e colaborador da ditadura militar brasileira Miguel Reale - pai de Miguel Reale Júnior um dos propositores da ação de impeachment da presidenta Dilma Rousseff em 2016. A nova casa editorial que acolheu os textos de V. F. da Silva “surgiu em 1995 como espaço para cursos e palestras. A editora veio em 2000, publicando primeiro livros infantis e de saúde. Em 2010, começou a mudar o perfil e ampliar o investimento. Em 2011, publicou 80 títulos; para 2012 são planejados 130.” A editora teve largo crescimento nas primeiras décadas deste século com publicação “de obras de humanidades” de autores “de viés conservador”. Seu proprietário e editor, Fabio Victor, busca crescimento com “cartada pragmática” contra o que, segundo ele, é um “nicho dominado por autores marxistas.” Curiosamente seus investimentos em projetos editoriais e alentados eventos de lançamento são controversos. Como nos explica Eduardo Anizelli: “Em 2011, relata ele [Fabio Victor] os investimentos da empresa foram de R\$ 6 milhões. Surge então a pergunta que intriga o mercado: de onde vem o dinheiro da É? Edson Filho é casado com Angela Zogbi de Oliveira, de uma rica família de empresários e banqueiros. ‘O dinheiro dela ajuda, claro. Ela acredita no meu projeto e está junto comigo, senão eu não teria condições de investir a longo prazo’. Ele ressalva, porém, que sua proposta ‘não é filantrópica, é comercial’ e diz que espera ter retorno em três anos. ‘Apostamos que vamos entrar nas universidades.’ Até que o tempo chegue há problemas. (...) Difusor de muitos dos autores publicados pela editora É, o filósofo Olavo de Carvalho foi parceiro fiel em outros tempos - publicou obras pela editora e deu cursos no espaço que ela mantém na Villa Mariana -, mas, segundo Edson, eles romperam por ‘problemas pessoais.’” Tendo em vista as ideias antidemocráticas de V. F. da Silva e a “onda conservadora” de nosso tempo podemos perceber o quanto seus posicionamentos reacionários passados ainda podem ecoar no presente. ANIZELLI, Eduardo. Com ousadia, grana e perfil conservador editora É intriga e movimenta filão de “livros cabeça”. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, 07 de Janeiro de 2012.

⁴⁸⁶ CAMARÁ, Márcio. **Corpos Pagãos**: usos e Figurações do Corpo na cultura brasileira. (1960-1980). Belo Horizonte: UFMG, 2014.p.65.

⁴⁸⁷ FERREIRA DA SILVA, Vicente. Os Intelectuais de Direita e Esquerda [1963]. In: **Transcendência do Mundo**. Obras Completas. (Vol. 3). São Paulo: É Realizações, 2010.p.657-665. PETRONIO,

conservador, antimoderno e portador de ressonâncias integralistas. Assim, os jovens afastaram-se em razão dos desencontros ideológicos.

Como nos diz Antônio Fernando de Franceschi

A posição do Vicente me incomodava um pouco porque havia uma polarização brutal. Eu e os meninos tínhamos a nítida percepção de alguns amigos dele serem a favor do golpe militar, como o padre Cita. E o Vicente tinha sido integralista sim, como Santiago Dantas, que depois voltou atrás.⁴⁸⁸

Esse aspecto político era particularmente contundente para a condição de Mautner como judeu e filho de imigrantes, pois nessa casa eram lidos justamente os autores marcados por uma passagem pelo nazismo (como M. Heidegger e C. G. Jung) e aqueles que teriam sido seus prefiguradores (como Nietzsche e Oswald Spengler).⁴⁸⁹ Desse problema ele nos dá o seguinte testemunho: “O Vicente foi simpatizante do III Reich, apesar de ter sido um grande pensador (...) Afinal, muitos dos grandes pensadores brasileiros eram de direita. Mas eu me afastei por convicções políticas.”⁴⁹⁰

É preciso frisar que no momento no qual esses jovens *enragés* iniciaram seus contatos com V. F. da Silva este se encontrava no ápice do desdobramento do que seria a última fase de sua produção escrita voltado para visão heideggeriana do mito. Sua

Rodrigo. Poeticamente o homem habita: introdução geral as Obras Completas de Vicente Ferreira da Silva. In: FERREIRA DA SILVA, Vicente. **Transcendência do Mundo**. Obras Completas. (Vol. 3). São Paulo: É Realizações, 2010.p.72-73 busca um afastamento da obra vicentina do integralismo propondo ver nela muito mais um “anarquismo político” e uma “aristocracia de espírito” do que um direito.

⁴⁸⁸ D’ELIA, Renata. HUNGRIA, Camila. **Os dentes da memória**: uma trajetória poética paulistana. Livro reportagem. Monografia Jornalismo. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2008.p.31.

⁴⁸⁹ Ver: GIACCOIA JR., Oswald. **Heidegger Urgente**: Introdução ao um novo pensar. São Paulo: Três Estrelas, 2013.p.16 e ROUDINESCO, Elisabeth. Jung: do arquétipo ao nazismo. In: **Em Defesa da Psicanálise**: Ensaios e Entrevistas. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.p.165-188.

⁴⁹⁰ D’ELIA, Renata. HUNGRIA, Camila. **Os dentes da memória**: uma trajetória poética paulistana. Livro reportagem. Monografia Jornalismo. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2008.p.31.

chamada fase mítico-aórgica teve início a partir de meados da década de cinquenta.⁴⁹¹ Nesse período interessava a ele pensar a Fonte ou a Origem do originado⁴⁹² através do movimento que vai da filosofia a filomítia, indo da clarificação das consciências, com seu correlato ocultamento dos deuses, para o Mito. Ele pensava realizar então a inversão dos vetores convencionais da filosofia indo do *logos* ao *mythos*.⁴⁹³

V. F. da Silva desejava operar um descentramento do antropocentrismo - chamado por ele de hominismo - que abriria espaço para um anti-humanismo que liberaria a violência do numinoso. Essa crítica ao humanismo tem como alvo o cristianismo, mas também o marxismo.⁴⁹⁴

Nessa concepção, o artista e o místico estão mais próximos do Mito do que da razão. Assim, é a “partir de uma experiência do divino que” se deveria encontrar “uma experiência idônea do Ser” como uma potência estranha e selvática⁴⁹⁵: o mito seria a atuação efetiva do divino. A “morte do homem”, ou seja, a ultrapassagem do subjetivismo significaria que “sacrificamos o ente que somos, através do pensamento diluvial do Ser, criamos em nós novas capacidades hermenêuticas para a sinalização do divino, em sua esplêndida alteridade.”⁴⁹⁶ Nesse âmbito a filosofia seria assimilada a mitologia e a História se transfigura em Meta-história do sagrado não-humano⁴⁹⁷, pois

⁴⁹¹ Sobre essa fase da obra vicentina ver: PETRONIO, Rodrigo. Poeticamente o homem habita: introdução geral as Obras Completas de Vicente Ferreira da Silva. In: **Transcendência do Mundo**. Obras Completas. (Vol. 3). São Paulo: É Realizações, 2010.p.17-77.

⁴⁹² FERREIRA DA SILVA, Vicente. Origem Religiosa da Cultura. [1962] In: **Transcendência do Mundo**. Obras Completas. (Vol. 3). São Paulo: É Realizações, 2010.p.168.

⁴⁹³ Idem. Orfeu e a Origem da Filosofia. [1953] In: **Transcendência do Mundo**. Obras Completas. (Vol. 3). São Paulo: É Realizações, 2010.p.255-258.

⁴⁹⁴ Idem. O Ocaso do Pensamento Humanístico. [1960] In: **Transcendência do Mundo**. Obras Completas. (Vol. 3). São Paulo: É Realizações, 2010.p.305-313.

⁴⁹⁵ Idem. Introdução à Filosofia da Mitologia. [1955] In: **Transcendência do Mundo**. Obras Completas. (Vol. 3). São Paulo: É Realizações, 2010.p.103.

⁴⁹⁶ Idem. Introdução à Filosofia da Mitologia. [1955] In: **Transcendência do Mundo**. Obras Completas. (Vol. 3). São Paulo: É Realizações, 2010.p.109.

⁴⁹⁷ Idem. A Transparência da História. [1956] In: **Transcendência do Mundo**. Obras Completas. (Vol. 3). São Paulo: É Realizações, 2010.p.85.

“é o mito que explica a História e não a História que explica o Mito.”⁴⁹⁸

Com efeito, é possível compreender que seu reacionarismo/conservadorismo continua plenamente ativo, apesar das recusas. Nessa ideologia do Ser primeiro temos nada mais que uma ontologia que fundamenta sua *reação* à modernidade e o desejo de volta ao Passado. A mensagem de retorno a suposta Origem idônea dos entes deixava intacta sua política de *conservação* da potência fundante dos mundos.⁴⁹⁹

Diante das exigências dessa cosmovisão não espanta o que deve ter significado para V. F. da Silva ter encontrado, em 1958, um adolescente de dezessete anos como Mautner às voltas com o fazimento literário de sua própria mitologia.⁵⁰⁰ V. F. da Silva via na “capitulação da autonomia da consciência humana” o momento em que, “no plano especulativo e no plano dos acontecimentos mundiais”, o “cenário histórico” seria invadido por “novas imagens e novos sentidos do divino.”⁵⁰¹

Desse modo, Mautner foi tocado pela passagem na casa do seu “mestre e amigo”.⁵⁰² Ele mesmo afirmaria: “foi um dos raros a compreender toda a influência que recebi de Nietzsche, de Heinrich Heine na literatura, da literatura metafísica.”⁵⁰³ Sobre essa relação o literato recorda afetuosamente:

lembro um dia em que chegaram da Alemanha 2 grossos volumes de Heidegger sobre Nietzsche. Chovia. Ele perguntava: “sobre o que você quer falar?” E ele falava de qualquer coisa. Da coca-cola ao futebol, passando por Lorca e Raul Bopp. Nas véspera de Vicente apresentar-me a Flusser como o 1º bárbaro das cidades novas, faleceu em desastre absurdo na rodovia Santos-São Paulo, paralelos com

⁴⁹⁸ Idem. Sobre a Teoria dos Modelos. [1953] In: **Transcendência do Mundo**. Obras Completas. (Vol. 3). São Paulo: É Realizações, 2010.p.253.

⁴⁹⁹ Para crítica incisiva dessas ideias ver as assertivas de FLUSSER, Vilém. **Bodenlos**: uma autobiografia filosófica. São Paulo: Annablume, 2007.p.107-118, que havia sido amigo de V. F. da Silva.

⁵⁰⁰ MAUTNER, Jorge. Panfletos da Nova Era [1980]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 2). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.212.

⁵⁰¹ FERREIRA DA SILVA, Vicente. Introdução à Filosofia da Mitologia. [1955] In: **Transcendência do Mundo**. Obras Completas. (Vol. 3). São Paulo: É Realizações, 2010.p.110.

⁵⁰² MAUTNER, Jorge. Fragmentos de Sabonete [1973]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 2). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.196.

⁵⁰³ Idem. Três décadas na Trincheira do Kaos [1989]. In: COHN, Sérgio. (org.). **Jorge Mautner**: Encontros. [Entrevistas]. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.p.89.

Camus.⁵⁰⁴

Se Mautner, até aquele momento, como conhecedor da cultura germânica, já trazia consigo suas próprias referências, esse encontro com V. F. da Silva deixou marcas na construção da mitologia do Kaos. Há uma congruência de problemas: o romantismo alemão, a arte como ócio, o existencialismo, o anti-marxismo, Sartre, Heidegger, Nietzsche, Berdiaev e a crítica a modernidade a partir da oclusão dos deuses.

Com efeito, em V. F. da Silva encontramos várias oposições: marxismo e nietzscheanismo, humanismo e anti-humanismo, modernidade e antimodernidade, racionalismo e irracionalismo, ciência e mito/arte, “morte de deus” e retorno do mito, imanência e transcendência, cristianismo e paganismo. Com isso, a escolha sempre incidia no segundo termo desses dilemas históricos. Entretanto, o que aflorou na escritura mautneriana não foi uma resolução ou opção coerente. Dessa maneira, veremos que o literato sorveu parte generosa do pensamento vicentino, mas o deslocou radicalmente.

⁵⁰⁴ Idem. Panfletos da Nova Era [1980]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 2). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.213. Sobre a relação entre o literato e o V. F. da Silva ver ainda Idem. **Jorge Mautner: Filho do Holocausto**. Memórias (1941 a 1958). Rio de Janeiro: Agir, 2006.p.61; 157; 166-169.

4 A VANGUARDA POPULAR REVOLUCIONÁRIA

4.1 Cultura Popular Revolucionária

4.1.1 O chamado revolucionário

Na primeira metade dos anos sessenta é possível vislumbrar no Brasil o problema histórico da adesão à arte engajada. O “apelo à ação política foi particularmente forte nas sucessivas conjunturas políticas dos anos 1960”⁵⁰⁵ quando muitos artistas optaram pelo compromisso revolucionário.

No caso das neovanguardas o impacto desse apelo político é significativo. O choque se deu na forma da adesão irrestrita e abandono das experimentações artísticas ou, em outros casos, como acomodação, nem sempre coerente, do engajamento com os princípios construtivistas. Os concretistas optaram pela ideia de que a “participação no nível ideológico não era inconciliável com as exigências de uma criação artística de vanguarda”.⁵⁰⁶ E ao *plano piloto da poesia concreta* eles acrescentaram, como *post-scriptum*, a frase de Vladimir Maiakovski: “sem forma revolucionária não há arte revolucionária.”⁵⁰⁷ Ferreira Gullar, que liderou o neoconcretismo, abandona o neovanguardismo e se entrega a militância.⁵⁰⁸

⁵⁰⁵ RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à Era da Tv. 2ª Ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.p.61.

⁵⁰⁶ CAMPOS, Haroldo de. O Texto como Produção (Maiakóvski) [1961]. In: **A Reoperação do Texto**. São Paulo: Perspectiva, 2013.p.50.

⁵⁰⁷ CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. plano piloto da poesia concreta [A frase foi acrescentada em 1961]. In: **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Ateliê, 2006.p.218. Conforme AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira**: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista. São Paulo: Edusp, 2015.p.97, do ponto de vista da produção poética a adesão ao compromisso revolucionário não obteve continuidade nem representou o abandono das experiências formais anteriores.

⁵⁰⁸ Segundo o ideólogo do movimento, F. Gullar, o neoconcretismo seria a crítica consequente do concretismo racionalista, cientificista e positivista. Defendiam a linguagem formal abstrata, mas introduziam nela o corpo e a experimentação (Ver BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 1999 e GULLAR, Ferreira. Manifesto neoconcreto. In: **Catálogo da 1ª exposição neoconcreta**. Fac-similar da edição 1959. São Paulo: Cosac Naify, 2007). O neo, apostado ao concretismo, foi também uma ação autolegitimadora na batalha político-estética para se colocar como superação da suposta limitação dos paulistas. A estratégia era estabelecer a ideia de “evolução da arte concreta para neoconcreta” como caminho natural que tornava a iniciativa

É um debate como esse que oportunizará a emergência de uma neovanguarda pensada particularmente em termos de um horizonte de participação política: o praxismo. O seu principal mobilizador, que antes fora próximo do Grupo Noigandres, foi Mário Chamie. Ele inaugura o movimento em São Paulo por meio de divergências e polêmicas com os poetas concretos.⁵⁰⁹ O poema práxis - em contraposição ao suposto apriorismo teórico concreto - deveria ser útil, de feições industriais e em situação. Contribuindo assim para o processo de desalienação da sociedade.⁵¹⁰

Ora, nessas divergências de posicionamento é preciso destacar que estava em curso a disputa política entre manifestações artísticas que o momento exigia que fossem, em alguma medida, revolucionárias. Entretanto, somente colocando em perspectiva ampla o peso do problema do engajamento é possível entender melhor as tentativas, algumas vezes frustradas, de colaboração literária dos poetas concretos com as esquerdas.⁵¹¹

Momento, portanto, de retomar em detalhes as várias referências que fizemos

anterior obsoleta. (Ver: GULLAR, Ferreira. Da arte concreta a arte neoconcreta. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 2ª Caderno, Rio de Janeiro, p.03, 18 de abril de 1959. In: REZENDE, Renato. SANTOS, Roberto Corrêa dos. COHN, Sérgio (Org.). **Sdjb**: uma antologia. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016. Leitura que o autor não abandonou: GULLAR, Ferreira. **Ferreira Gullar conversa com Ariel Jiménez**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.p.57-63.

⁵⁰⁹ Como nos mostra FRANCHETTI, Paulo. **Alguns Aspectos da Teoria da Poesia Concreta**. 4ª Ed. Campinas: Editora Unicamp, 2012.p.172-176 a contenda chega a severos embates dos dois lados nas páginas das revistas *Invenção e Praxis*. O poeta praxista sendo acusado pelos concretistas de plagiário e seu livro, *Lavra Lavra*, recebendo novo e ridicularizante título *Ladra Ladra* indicando os supostos roubos de ideias. Chamie, por sua vez, respondeu os ataques chamando Pignatari de “nasista (de naso)” e “cão raivoso”. Denuncia H. de Campo como “larápio” e devolve a ironia intitulando o livro do poeta *Servidão de Passagem* de “*Servidão de Lavragem*”.

⁵¹⁰ CHAMIE, Mário. Poema-Práxis (manifesto didático) [1962]. In: **Instauração práxis**. (v. 1). São Paulo: Quíron, 1974.p.41, HOLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde (1960-70). São Paulo: Brasiliense, 1981.p.43-50 e CHAVES, Reginaldo Sousa. **Flanar pela Cidade-Sucata**: Roberto Piva e seu devir literário-experimental (1961-1979). Dissertação de Mestrado. UFPI. 2010.p.61-62.

⁵¹¹ BARCELLOS, Jalusa. **CPC da UNE**: uma história de paixão e consciência. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.p.48 e 54. Sobre as difíceis relações entre concretismo e esquerda ver: RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à Era da Tv. 2ª Ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.p.59-62 e SIMON, Lumna Maria; DANTAS, Vinícius de Ávila. **Poesia Concreta**: seleção de textos, estudos biográficos, histórico e crítica. São Paulo: Abril Educação, 1982.

em nosso trabalho a arte de tipo engajada. Com efeito, a identificação com os despossuídos, que já havia conquistado nos anos trinta alguns dos modernistas, adquire força ainda maior com a crise que se instaura com a renúncia de Jânio Quadros (1961) e o período de vigência do governo de João Goulart e suas promessas reformistas de base. Havia ainda a Revolução Cubana que simbolicamente “teve enorme impacto no Brasil desde sua eclosão, em 1959”, pois “parecia provar que seria possível construir alternativas de desenvolvimento fora do modelo norte americano.”⁵¹²

As lutas de libertação nacional de Cuba, Vietnã e Argélia sob a Guerra Fria, eram alvo da discussão de uma linha ideológica terceiro-mundista contra o colonialismo e o imperialismo. As lutas anticoloniais deveriam estar descoladas do chamado Primeiro Mundo e da órbita soviética ⁵¹³ Assim, constituía-se o imaginário de contestação da hegemonia das potências mundiais pelos povos subdesenvolvidos. Além da iconicidade revolucionária de Che Guevara, estava em destaque a figura de Jean-Paul Sartre que, por suas opções políticas à esquerda, contribuía para a solidificação da figura do intelectual engajado.

Em 1960, em uma visita que fez ao Brasil e que obteve certa repercussão, o filósofo francês buscou “persuadir constantemente seu público - intelectuais, estudantes, trabalhadores - de que o futuro nacional, até mesmo da Revolução Cubana e, num horizonte mais amplo o da América Latina e o do Terceiro Mundo, estavam em suas mãos.”⁵¹⁴

A ideia de uma autoexclusão de sua própria classe, como traição da cultura burguesa em favor dos explorados, estava presente entre intelectuais e estudantes no Brasil do início dos anos sessenta. A atmosfera do governo janguista de “reivindicação popular” contra as “desigualdades inaceitáveis” tornava mais premente a sensação de

⁵¹² RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária**: um século de cultura e política. São Paulo: Editora Unesp, 2010.p.94.

⁵¹³ SCHWARZ, Roberto. Existe uma estética do Terceiro Mundo? In: **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

⁵¹⁴ ALMEIDA, Rodrigo Davi. **Sartre no Brasil**: Expectativas e repercussões. Campinas: Editora UNESP, 2009. p.45.

uma “pré-revolução desarmada”.⁵¹⁵

Dessa forma, acreditava-se que, como horizonte de expectativas, estava efetivamente em curso uma profunda mudança política no país. Era a proximidade “imaginativa”⁵¹⁶ das transformações sociais em que se via “nascer a República Popular.”⁵¹⁷ Podemos assim entender que o campo da cultura - onde atuavam artistas e intelectuais - tenha se tornado o lugar de atuação política das esquerdas. Foi na esfera cultural que se travou o debate público sobre o Brasil.

Contudo, o chamado ao engajamento - que se mostrava de complexa resolução para os neovanguardistas e objeto de recusa por parte dos surrealistas e beat-surrealistas - manifestava-se de muitas formas. Haviam os “artistas que deixavam a arte para fazer política” e aqueles “que militavam em organizações de esquerda sem deixar o ofício”. Já entre os posicionamentos partidários é possível vislumbrar ainda os “Militantes que se identificavam com os artistas sem o serem propriamente”. Entretanto, a ampla maioria era formada por aqueles “Artistas identificados com as esquerdas sem serem propriamente militantes” e que “acreditavam que a revolução estava em suas próprias obras e intervenções públicas, sem a necessidade de se tornarem militantes.”⁵¹⁸

4.1.2 O nacional-popular: o surgimento do CPC

Com efeito, o Partido Comunista Brasileiro desde o pós-guerra já congregava importantes intelectuais, tendo influência “entre literatos, músicos, jornalistas”.⁵¹⁹ Nestes casos não se pode perder de vista que, desde os anos cinquenta, a atuação da intelectualidade brasileira alinhada ao PCB - ainda que experimentando uma relação

⁵¹⁵ SCHWARZ, Roberto. Nunca fomos tão engajados. In: **Sequências Brasileiras: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.p.213.

⁵¹⁶ RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.p.94.

⁵¹⁷ OLIVEIRA, Denoy. Denoy de Oliveira. In: BARCELLOS, Jalusa. **CPC da UNE: uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.p.172.

⁵¹⁸ RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.p.95-96.

⁵¹⁹ NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2001.p.24.

conflituosa com o partido ou “o preconceito social disseminado contra o comunismo” - não se reduzia apenas as dificuldades e riscos. É preciso entender que havia também um jogo de prestígio, distinção e certo poder na medida em que suas posições implicavam proteção, solidariedade, pertencimento e apoio.⁵²⁰

No campo das esquerdas o partido, no início da década de sessenta, mantinha em torno de si - como confronto ou adesão - o debate sobre as possibilidades de uma prática política militante. A orientação partidária não deixava de repercutir junto aos intelectuais que lhe eram próximos. Não se tratava, contudo, de uma mera reprodução ideológica. Ao contrário, existiam diferentes graus de apropriações tão diversificadas quanto as formas de engajamento. O que, de resto, implica a leitura atenta das discontinuidades entre o programa do partido (e demais instituições ligadas à esquerda) e as obras artísticas.

Uma das mais influentes diretrizes do partido à época era uma ideia compartilhada com outras instituições do período e que também tinha importante eco no meio cultural brasileiro. Referimo-nos a chamada *razão dualista* elaborada, diferentemente, pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), a Comissão Econômica para a Americana Latina (Cepal) e o PCB.

Essa “tese” “concebia a sociedade brasileira cindida em duas: a moderna, em franco desenvolvimento, conviveria com um Brasil atrasado e subdesenvolvido.” Entre os comunistas do partido essa concepção se traduzia na pressuposição de que

haveria resquícios feudais ou semifeudais no campo, a serem removidos por uma revolução burguesa, nacional e democrática, que uniria todas as forças interessadas no progresso da nação e na ruptura com o subdesenvolvimento (a burguesia, o proletariado, setores das camadas médias e também os camponeses).⁵²¹

⁵²⁰ RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária**: um século de cultura e política. São Paulo: Editora Unesp, 2010.p.64 e SÁ MOTTA, Rodrigo Patto. A cultura política comunista: alguns apontamentos. In: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; _____ (orgs.). **Comunistas Brasileiros**: cultura política e produção cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.p.29.

⁵²¹ Ibid.p.123-124.

Um posicionamento que foi caracterizado como “forte em anti-imperialismo e fraco na propaganda e organização da luta de classes.”⁵²² Para essa via de compreensão a luta deveria ser travada contra “o imperialismo e seus aliados internos, os latifundiários e os setores das camadas médias próximas dos interesses multinacionais.” Apenas depois da revolução “antiimperialista, antifeudal, nacional e democrática” viria a segunda fase revolucionária que estaria “bem próxima ou ainda muito distante dependendo de cada corrente partidária.”⁵²³

Essa temporalidade futurista, com a linha de chegada utópica sendo conquistada por etapas, não foi deslocada intacta para o campo artístico-cultural. Nesse diálogo a proposição de um regime de organização das relações entre passado, presente e futuro revolucionário foi muitas vezes retraduzido pelos intelectuais dedicados as produções estéticas.

Do ponto de vista do agente coletivo dessa revolução a pergunta “Quem era o povo no Brasil?” encontrou resposta na formulação isebiana que circulava entre os intelectuais. É de Nelson Werneck Sodré a sua definição como “o conjunto das classes, camadas e grupos sociais empenhados na solução objetiva das tarefas do desenvolvimento progressista e revolucionário na área em que vive.” O que incluiria “o campesinato, o semiproletariado, o proletariado; a pequena burguesia e as partes da alta e média burguesia que têm seus interesses confundidos como interesse nacional e lutam por este.”⁵²⁴ Em resumo: estava em vigência nas esquerdas o imaginário de uma revolução nacional, popular e antiimperialista.

No âmbito cultural o partido encontrava-se em processo de reformulação de seus pressupostos ideológicos, pois abandonava o realismo socialista jdanovista que

⁵²² SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política, 1964-1969. Alguns esquemas [1970]*. In: **O Pai de Família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.p.73.

⁵²³ RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.p.124.

⁵²⁴ SODRÉ, Nelson Werneck. **Quem é o povo no Brasil?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.p.22, 36-37.

tinha referendado sua atuação entre 1947 e 1955.⁵²⁵ A crise desse modelo ocorreu na “esteira das denúncias de Krutchev” dos crimes de J. Stalin “no XX Congresso do Partido Comunista da URSS, e também da consolidação da ‘democracia populista’ e do ascenso dos movimentos de massa no Brasil”. Antes de 1964 o “projeto político-cultural do Partido Comunista estava ancorado na grande aliança de classes marcada pela cultura nacional-popular”.⁵²⁶

Essa ideia - que acarretou a chamada “ida ao povo”⁵²⁷ - encontrará diferentes meios de expressão na esfera artística. No campo teatral a problemática já se esboçava desde o final da década de cinquenta com o Teatro de Arena. Surgido em São Paulo a partir do rompimento com o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), o grupo adquiria uma face mais engajada reunindo “jovens dramaturgos e atores, como Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri e Flávio Migliacio, entre outros.”⁵²⁸ A eles se junta em julho de 1956 o teatrólogo Augusto Boal que promove os Seminários de Dramaturgia em que se discute as linhas artístico-políticas da atuação teatral.⁵²⁹

A politização e o programa de renovação temática, interpretativa e de montagem no Arena tem como um dos seus momentos fundamentais a encenação do drama popular de trabalhadores urbanos *Eles não usam black-tie* (1958) escrito por Guarnieri. No ano seguinte ele publicaria o artigo *O teatro como expressão da realidade nacional* em defesa da “obra dos novos autores” brasileiros e da urgência da abordagem “de

⁵²⁵ O termo refere-se aos parâmetros da política cultural do PC da União Soviética que foi, sob o governo de Joseph Stalin, hegemônico nas décadas de 30 e 40 do século XX. Seu principal defensor era Andrei Jdanov (1896-1948) que reivindicava uma arte de linguagem simples, didática, revelando consciência coletiva e a verdadeira ideologia onde o trabalhador é um herói. AMARAL, Aracy. **Arte para quê?** A preocupação social na arte brasileira 1930-1970. Subsídios para uma história social da arte no Brasil. 3ª edição. São Paulo: Studio Nobel, 2003.p.08-09

⁵²⁶ NAPOLITANO, Marcos. A “estranha derrota”: os comunistas e a resistência cultural ao regime militar (1964-1968). In: _____. CZAJKA, Rodrigo; SÁ MOTTA, Rodrigo Patto (orgs.). **Comunistas Brasileiros: cultura política e produção cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.p.326.

⁵²⁷ SCHWARZ, Roberto. Nunca fomos tão engajados. In: **Sequências Brasileiras: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.p.213.

⁵²⁸ NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2001.p.27.

⁵²⁹ GARCIA, Miliandre. **Do teatro militante à música engajada: A experiência do CPC da UNE (1958-1964)**. São Paulo: Perdeu Abramo, 2007.p.18.

temas sociais, problemas do nosso povo”.⁵³⁰ É por essa mesma época as reflexões afins de Vianinha que defendem uma prática teatral que assuma “o ponto de vista das classes subalternas” opondo dois teatros: o esteticista do TBC e o de responsabilidade do Arena.⁵³¹

A proposição de um teatro político nacional chega a um momento crítico com relação ao seu público e formato comercial. Além do texto de Guarnieri, as apresentações das peças *Chapetuba F. C.* (Oduvaldo Vianna Filho) e *Revolução na América do Sul* (Augusto Boal) no Rio de Janeiro consolida a cisão protagonizada por aqueles que se preocupavam com uma dramaturgia que fosse autenticamente revolucionária.

Conforme Vianinha, o “Arena não atingia o público popular” deixando de “mobilizar um grande número de ativistas”. Formatado como “empresa” o grupo deixava de lado a “urgência de conscientização, a possibilidade de arregimentação da intelectualidade, dos estudantes, do próprio povo, a quantidade de público existente”. O “Arena, sem contato com as camadas revolucionárias” da sociedade não armaria um “teatro de ação”, mas “um teatro inconformado.”⁵³²

A linha divergente decide ficar na cidade e logo organiza a montagem da peça *A mais valia vai acabar, seu Edgar* de Vianinha. A apresentação contou com as canções de Carlos Lyra que junto a outros cantores - como Sérgio Ricardo, Sidney Miller e Geraldo Vandré - dava início a música nacionalista e engajada que marcaria oposição cerrada nos anos sessenta contra a o rock da Jovem Guarda e, depois, contra o Tropicalismo.⁵³³

Como o título da peça indica, havia a pretensão de expor ao público, didática e

⁵³⁰ GURNIERI, G. O teatro como expressão da realidade nacional. *Brasiliense*, São Paulo, n. 25, set./out. 1959.p.159 *apud* GARCIA, Miliandre. **Do teatro militante à música engajada: A experiência do CPC da UNE (1958-1964)**. São Paulo: Perdeu Abramo, 2007.p.23.

⁵³¹ BETTI, Maria Silva. **Uduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Editora da USP, 1997.p.36-37.

⁵³² FILHO, Uduvaldo Vianna. Do Arena ao CPC [1962]. In: PEIXOTO, Fernando (org.). **Vianinha. Teatro. Televisão. Política**. São Paulo: Brasiliense, 1983.p.93.

⁵³³ CONTIER, Arnaldo Daraya. Sérgio Ricardo: Modernidade e engajamento político na canção. In: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; SÁ MOTTA, Rodrigo Patto (orgs.). **Comunistas Brasileiros: cultura política e produção cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

cientificamente, o conceito marxista de mais-valia. Para dar consistência ao espetáculo houve a colaboração do sociólogo Carlos Estevam, então assistente de Álvaro Vieira Pinto no ISEB. Com o fim das apresentações na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil, conjugando interesses de artistas e estudantes, abrem-se as discussões sobre uma colaboração ampla para a consolidação de uma ação cultural popular e revolucionária.

O grupo dissidente do Teatro de Arena se aproxima então da União Nacional dos Estudantes em busca de apoio institucional. Obtém a cooperação da gestão da UNE que estava a cargo de Aldo Arantes que possuía ligações com o movimento de esquerda católica que logo resultaria na formação da Ação Popular (AP).⁵³⁴

Com as associações de interesses de sujeitos ligados ao ISEB, UNE e PCB nasce no Rio de Janeiro o primeiro Centro Popular de Cultura (CPC) em dezembro de 1961, sendo destruído pelas forças do Golpe militar em março de 1964.⁵³⁵ Os nomes que formaram o núcleo inicial das atividades variam conforme os relatos dos envolvidos e da produção historiográfica. No entanto, são recorrentes as figuras de Vianinha, Carlos Estevam, Leon Hirszman, Carlos Lyra e Chico de Assis. A eles depois se juntaram Ferreira Gullar, Cacá Diegues, Eduardo Coutinho e Carlos Vereza.

4.1.3 Disputas pela hegemonia intelectual

O CPC foi visto como uma “vanguarda cultural das massas trabalhadoras”.⁵³⁶ Desde a sua criação há uma produção político-artística que extrapolava a área do teatro incluindo música, cinema e literatura. Para além da criação intelectual, os cepecistas

⁵³⁴ ARANTES, Aldo. Aldo Arantes. In: BARCELLOS, Jalusa. **CPC da UNE: uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. A AP, “criada em 1962, foi o principal grupo organizado da esquerda católica no Brasil, assumindo-se como vanguarda da revolução libertadora.” NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil: A vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)**. Ensaio histórico. São Paulo: Intermeios, 2017.p.265.

⁵³⁵ DOMONT, Beatriz. **Um Sonho Interrompido: O Centro Popular de Cultura da UNE. 1961-1964**. São Paulo: Porto Calendário, 1997.p.16-17.

⁵³⁶ RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro: artistas da revolução, do CPC à Era da Tv**. 2ª Ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.p.79.

protagonizaram uma crescente mobilização.

Em 1962 a União Nacional dos Estudantes, a partir de sua sede no Rio de Janeiro, cria um grupo itinerante que viaja por diversas cidades brasileiras. O seu objetivo era discutir as pautas estudantis, mas fundamentalmente a reforma universitária. A chamada UNE-Volante era formada também pelo CPC que, através de várias atividades como a encenação de peças, ajudava a refletir sobre os conteúdos dos debates. O que permitiu a criação de mais centros populares de cultura formando uma verdadeira rede de produção artística participante.

Com isso, surgiram, além dos sete em funcionamento na capital carioca, outros doze CPC's em diferentes cidades e estados. Assim, a ênfase em uma ou outra área cultural e os modos específicos de atuação variava de acordo com o lugar e os envolvidos.⁵³⁷ Desse modo, a rigor, quando aqui falamos do CPC no singular nos referimos a sua sede no Rio de Janeiro. Do ponto de vista dos jogos de composição institucional havia momentos de conflito entre a UNE e o CPC. Os dirigentes dos dois provinham a maior parte da Ação Popular ou do Partido Comunista Brasileiro que tinham divergências ideológicas. O “Centro Popular de Cultura era basicamente o PC que trabalhava, enquanto que na diretoria da UNE estava a AP.”⁵³⁸ O que também não excluía tensões entre PCB e cepecistas.⁵³⁹

Administrativamente o órgão teve formatos variados, porém mantendo sempre um presidente e conselho diretor composto por representantes de diferentes setores - do teatro ao cinema. Havia ainda uma área encarregada da distribuição dos livros e discos produzidos pelos cepecistas - o Programa de Divulgação e Assistência Cultural (PRODAC). Essa organização não impedia que as práticas, para além de qualquer dirigismo, fossem mais ambíguas.⁵⁴⁰

⁵³⁷ MIRANDA, Carlos. Carlos Miranda. In: BARCELLOS, Jalusa. **CPC da UNE: uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.p.119.

⁵³⁸ GULLAR, Ferreira. Ferreira Gullar. In: BARCELLOS, Jalusa. **CPC da UNE: uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.p.213.

⁵³⁹ JAIMOVICH, Marcos. Marcos Jaimovich. In: BARCELLOS, Jalusa. **CPC da UNE: uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.p.338.

⁵⁴⁰ COUTINHO, Eduardo. Eduardo Coutinho. In: BARCELLOS, Jalusa. **CPC da UNE: uma história de**

O que mostra que havia uma grande diversidade prático-ideológica no interior do órgão. Normalmente discutido como mero efeito do *Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura* de março de 1962, escrito por Carlos Estevam, a história do CPC ultrapassa a redução a esse texto que, afinal, foi redigido para uso interno da entidade.⁵⁴¹ De fato, Estevam e Ferreira Gullar eram os ideólogos influentes no interior da entidade, elaborando conceitualmente as movimentações dos militantes.

No entanto, eles não eram as únicas vozes. No campo da criação Vianinha se destacava na “arregimentação, divulgação, contatos, elaboração, de textos, ensaios, representação, e, até mesmo, impressão de folhetos.”⁵⁴² Essas lideranças - já por si mesmas diversas - não significavam a ausência de confrontos intestinos. Podemos afirmar que, apenas em um primeiro momento, as diretrizes do manifesto tornaram-se, depois de disputas internas, o pensamento hegemônico.

Com efeito, o *Anteprojeto do Manifesto* apontava as duas únicas opções para os artistas: ou atuar revolucionariamente na vida concreta dos homens ou tornar-se idealista e matéria passiva, ou se é sujeito ativo ou objeto. A inocuidade artística decorreria da incompreensão do “contexto social determinado por leis objetivas”. No texto havia a perspectiva de que “qualquer manifestação cultural só pode ser adequadamente compreendida quando colocada sob a luz de suas relações com a base material sobre a qual se erigem os processos culturais de superestrutura.”⁵⁴³ Do que se depreende uma argumentação marxista-racionalista que indicava a existência de uma única verdade.

Segundo Carlos Estevam, o artista de esquerda deveria ser um revolucionário que optou “por ser povo, por ser parte integrante do povo, destacamentos de seu

paixão e consciência. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.p.188 e SILVEIRA, Ênio. Prefácio. In: BARCELLOS, Jalusa. **CPC da UNE: uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.p.12.

⁵⁴¹ GARCIA, Miliandre. **Do teatro militante à música engajada: A experiência do CPC da UNE (1958-1964)**. São Paulo: Perdeu Abramo, 2007.p.10.

⁵⁴² BETTI, Maria Silva. **Uduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Editora da USP, 1997.p.112.

⁵⁴³ ESTEVAM, Carlos. *Anteprojeto do Manifesto do Centro de Cultura Popular*, Redigido em março de 1962. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960-70)**. São Paulo: Brasiliense, 1981.p.122-123.

exército no front cultural.” Proposta então de uma vanguarda revolucionária orientada por um dirigismo, paternalismo e voluntarismo. Do ponto de vista desse modelo o artista deveria construir suas obras não como arte do povo (ingênuas). Tampouco como arte popular (arte para as massas), mas no campo estrito da arte popular revolucionária.⁵⁴⁴

Assim, “fora da arte política não há arte popular.” Dessa maneira, pode-se falar de uma estética do conteúdo revolucionário e da instrumentalização da arte para transformação social. As formas simbólicas populares deveriam ser reelaboradas para propagar palavras de ordem pela revolução. A ênfase deveria recair na mensagem para se chegar finalmente “à consciência do outro e dum outro que” é “exatamente o povo.”⁵⁴⁵

Segundo essa perspectiva “a qualidade do artista brasileiro (...) é a de tomar consciência da necessidade e da urgência da revolução brasileira”.⁵⁴⁶ Ele “deveria se converter aos novos procedimentos, nem que, para isso, sacrificasse o seu deleite estético e a sua vontade de expressão pessoal, em nome de uma pedagogia política que atingisse as massas”.⁵⁴⁷ Não deveria haver “sofisticação”, mas “comunicação” conscientizadora do povo em detrimento da “expressão”.⁵⁴⁸

Essas ideias estavam melhor amparadas no chamado *agitprop* - arte de agitação e propaganda - levado a cabo pelos cepecistas nas ruas, sindicatos e favelas no que eram frequentemente reprimidos pelas forças policiais. No campo da dramaturgia emergia um teatro de choque que interpelava o “povo” em nome da reforma agrária, da luta contra o imperialismo, etc.⁵⁴⁹

As reações de parte das esquerdas a essas ideias não foram de simples

⁵⁴⁴ Ibidem.p.127.

⁵⁴⁵ Ibidem.p.128-140.

⁵⁴⁶ Ibidem.p.143.

⁵⁴⁷ NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2001.p.38.

⁵⁴⁸ ESTEVAM, Carlos. Carlos Estevam. In: BARCELLOS, Jalusa. **CPC da UNE: uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.p.90.

⁵⁴⁹ Ver a esse respeito os depoimentos de C. Vereza e F. Peixoto em BARCELLOS, Jalusa. **CPC da UNE: uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

aceitação.⁵⁵⁰ Vianinha, em um primeiro momento, aderiu as diretrizes para em seguida revê-las.⁵⁵¹ Entretanto, o embate que obteve maior repercussão - deixando inclusive marcas nas memórias dos antagonistas - envolveu Carlos Estevam e os cineastas que integravam o CPC e iniciavam o processo de gestação das ideias do que viria a ser o Cinema Novo.

As disputas sobre o significado da arte voltada para a cultura popular revolucionária não devem, desse modo, elidir o fato de que alguns dos diretores, além de cinemanovistas, foram simultaneamente cepecistas.⁵⁵² Havia também no “Cinema Novo uma preocupação marcante” com “a utilização de elementos da cultura popular como ponte para atingir o povo: a ideia é que se faça um cinema popular (que se dirija ao povo) com matéria-prima popular (que vem do povo).”⁵⁵³

Portanto, é necessário partir da existência de uma relação de proximidade e distância que expressava a luta pela hegemonia de pensamento no órgão de cultura da UNE. O diretor Cacá Diegues, por exemplo, que participou ativamente do CPC, reconhece que para ele e muitos outros *A mais valia vai acabar, seu Edgar* foi, “durante muito tempo, modelo de uma possível arte popular brasileira politizada.”⁵⁵⁴

Segundo o ponto de vista de Cacá Diegues: “O CPC nos fazia refletir sobre as possibilidades de uma cultura nacional e escolhia sua face popular, nos expondo a um corpo a corpo com a população, com a qual acabávamos por aprender mais do que ensinar.”⁵⁵⁵ Assim, “uma das bases que moldou a grandeza do Cinema Novo foi o

⁵⁵⁰ BETTI, Maria Silva. **Uduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Editora da USP, 1997.p.113.

⁵⁵¹ GARCIA, Miliandre. **Do teatro militante à música engajada: A experiência do CPC da UNE (1958-1964)**. São Paulo: Perseu Abramo, 2007.p.147.

⁵⁵² São citados como participantes da entidade: Carlos Diegues, Arnaldo Jabor e Leon Hirszman. Glauber Rocha fez parte do CPC da Bahia.

⁵⁵³ BERNADET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. **Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica. Nacional e popular na cultura brasileira**. São Paulo: Embrafilme; Brasiliense, 1983.p.139.

⁵⁵⁴ DIEGUES, Cacá. **Vida de Cinema**. Antes, durante e depois do cinema novo. Rio de Janeiro: Record: 2014.p.119. O cineasta informa que “secretariava” L. Hirszman no setor de cinema. Mas, PEIXOTO, Fernando (org.). **Vianinha**. Teatro. Televisão. Política. São Paulo: Brasiliense, 1983.p.97 assinala em nota que ele assumiu a direção do CPC por três meses no espaço de tempo entre a saída de Estevam e a gestão de Gullar.

⁵⁵⁵ DIEGUES, Cacá. **Vida de Cinema**. Antes, durante e depois do cinema novo. Rio de Janeiro: Record:

CPC.”⁵⁵⁶ Essa compreensão de pertencimento o levou a afirmar, contra a posição hegemônica do pensamento de Estevam: “nós também éramos CPC.”⁵⁵⁷ Arnaldo Jabor, por sua vez, compreendia que o Cinema Novo seria a síntese crítica do Arena (tese) e do CPC (antítese).⁵⁵⁸ Já Glauber Rocha dizia: “O CPC é o mais importante movimento da juventude brasileira de hoje; é uma posição de levar cultura politizante às massas através da poesia, do teatro, da música e do cinema.”⁵⁵⁹

Essa colaboração conflituosa pode ser entendida acompanhando o processo de produção e divulgação do único filme finalizado pelo CPC.⁵⁶⁰ *Cinco Vezes Favela* (1962) era formado por cinco curtas-metragens: *Um Favelado* (Marcos Farias), *Escola de Samba Alegria de Viver* (Cacá Diegues), *Zé da Cachorra* (Miguel Borges), *Pedreira de São Diogo* (Leon Hirszman) e *Couro de Gato* (Joaquim Pedro de Andrade). Essa última fita já estava produzida, sendo a ideia a partir do qual Leon Hirszman articulou e planejou o filme.⁵⁶¹

Na época de lançamento Jean-Claude Bernardet, descreveu *Escola de Samba Alegria de Viver* do seguinte modo:

2014.p.122.

⁵⁵⁶ DIEGUES, Cacá. Cacá Diegues (depoimento em 16/05/1990). In: DOMONT, Beatriz. **Um Sonho Interrompido**: O Centro Popular de Cultura da UNE. 1961-1964. São Paulo: Porto Calendário, 1997.p.100-101.

⁵⁵⁷ DIEGUES, Cacá. Cacá Diegues. In: BARCELLOS, Jalusa. **CPC da UNE**: uma história de paixão e consciência. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.p.43.

⁵⁵⁸ BERNADET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *Cinema*: repercussões em caixa de eco ideológica. Nacional e popular na cultura brasileira. São Paulo: Embrafilme; Brasiliense, 1983.p.150.

⁵⁵⁹ ROCHA, Glauber. *Cinco Vezes Favela*. In: **Revisão crítica do cinema brasileiro** [1963]. São Paulo: Cosac Naify, 2003.p.139.

⁵⁶⁰ Outro filme estava nos planos da entidade: *Cabra Marcado para Morrer* (título tomado de empréstimo de um poema de F. Gullar) de Eduardo Coutinho. O diretor pretendia filmar a história do líder de uma das ligas camponesas do Nordeste, Pedro Teixeira, que acabou morto por latifundiários. Porém, as filmagens foram interrompidas em função do golpe de 64. O filme foi retomado em 1981-1984. Sendo profundamente modificado e passando a narrar não apenas as trajetórias dos “protagonistas, mas também do cinema, da cultura e da política brasileira após quase vinte anos de vigência da ditadura que se encerrava.” RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à Era da Tv. 2ª Ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.p.78-79.

⁵⁶¹ BERNADET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das letras, 2007.p.41-42.

Um operário consagra suas folgas à organização de uma escola de samba; enquanto cuida da escola que canaliza suas energias, sua atenção é desviada de sua condição de operário. O tempo que gasta e o trabalho que efetua na escola são tempo e trabalho que poderiam ser empregados para melhorar a sua vida de operário. Na medida em que ele se dedica à escola, esquece-se de si mesmo como operário e como homem. Enquanto isso, sua mulher, alheia à vida da escola, dedica todas as suas energias à luta pela melhoria da sua condição de trabalhadora, dela e dos colegas, participando ativamente da vida do sindicato. Finalmente o operário compreende que está errado e que é a mulher que tem razão.⁵⁶²

O crítico de cinema condenava todo o esquematismo em que o espectador seria lançado. Com isso, o público teria diante de si uma única escolha: se entusiasmar ou negar o filme. *Escola de Samba Alegria de Viver* foi de fato dirigido por Cacá Diegues, mas o roteiro foi escrito por Carlos Estevam. Ao avaliar retrospectivamente essa colaboração artística o diretor afirma que, embora com “erro essencial de roteiro”, o curta-metragem acabou “sendo um filme moderno, sem costura convencional de estrutura.”⁵⁶³ Como se pode perceber os erros ficam, nesse testemunho, por conta da visada cepecista hegemônica.

Contudo, o peso do conteúdo revolucionário não impediu que Cacá Diegues visse em *Cinco Vezes Favela* (1962) “um dos pilotes do Cinema Novo.”⁵⁶⁴ Glauber Rocha, por sua vez, o via como “filme politicamente experimental” que, “apesar do seus defeitos”, seria “um marco.”⁵⁶⁵ No entanto, para a direção do CPC a obra não obteve os resultados esperados.⁵⁶⁶ Na feitura do filme cepecista e na avaliação de seu

⁵⁶² BERNADET, Jean-Claude. Para um cinema dinâmico, Revista Civilização Brasileira, ano I, nº 2, maio/1962, p.220-221 *apud* DOMONT, Beatriz. **Um Sonho Interrompido: O Centro Popular de Cultura da UNE. 1961-1964.** São Paulo: Porto Calendário, 1997.p.37.

⁵⁶³ DIEGUES, Cacá. **Vida de Cinema.** Antes, durante e depois do cinema novo. Rio de Janeiro: Record: 2014.p.127.

⁵⁶⁴ *Ibidem.*125.

⁵⁶⁵ ROCHA, Glauber. *Cinco Vezes Favela.* In: **Revisão crítica do cinema brasileiro** [1963]. São Paulo: Cosac Naify, 2003.p.139.

⁵⁶⁶ RELATÓRIO DO CENTRO POPULAR DE CULTURA. In: BARCELLOS, Jalusa. **CPC da UNE: uma história de paixão e consciência.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.p.453.

sucesso ou insucesso foram dados os primeiros passos em direção a cisão entre o grupo de Estevam e os componentes do setor de cinema.

Os laços de solidariedade de esquerda foram sendo desfeitos. Em 1962 as divergências tomaram feições de debate público entre os jovens intelectuais no jornal estudantil *O Metropolitano*. O que envolveu desacordos com as premissas contidas no *Anteprojeto do Manifesto*. Os “cineastas que se dispunham a participar dos movimentos de cultura popular não estavam igualmente dispostos a autocerrear sua liberdade criadora.” Para eles “a possibilidade de livre criação era precisamente um dos pontos de incentivo à atividade artística.”⁵⁶⁷

Contra esse tipo de posicionamento Estevam lançava acusações contra os cinemanovistas: “Os rapazes (do Cinema Novo) estão enlatados na encruzilhada de duas contradições: 1) a defesa de um cinema social hermético, ou 2) a defesa, feita por revolucionários, mas em nome da cinematografia, do cinema anti-revolucionário.”⁵⁶⁸ O que selou o afastamento, ainda em 1962, “da maior parte dos representantes do Cinema Novo do grupo do CPC.”⁵⁶⁹

Glauber Rocha irá recordar o momento da seguinte maneira: “nos recusamos a participar da visão cultural paternalista em moda e preferimos fazer um cinema político que não tivesse a ingenuidade demagógica de se justificar como ‘principal instrumento revolucionário’.”⁵⁷⁰ De fato, o ponto de maior impasse na diatribe estava por conta da escolha dos diretores pela pesquisa da linguagem cinematográfica. As formas, para os cinemanovistas, estavam investidas de caráter político: as visualidades estabelecidas não eram isentas de significados que deveriam ser criticados.

⁵⁶⁷ BERNADET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. **Cinema**: repercussões em caixa de eco ideológica. Nacional e popular na cultura brasileira. São Paulo: Embrafilme; Brasiliense, 1983.p.147.

⁵⁶⁸ ESTEVAM, Carlos. *O Metropolitano*, 3.10.62 *apud* BERNADET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. **Cinema**: repercussões em caixa de eco ideológica. Nacional e popular na cultura brasileira. São Paulo: Embrafilme; Brasiliense, 1983.p.148.

⁵⁶⁹ BERNADET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. **Cinema**: repercussões em caixa de eco ideológica. Nacional e popular na cultura brasileira. São Paulo: Embrafilme; Brasiliense, 1983.p.154-157.

⁵⁷⁰ ROCHA, Glauber. Para Alfredo Guevara. Carta de maio 1971. In: BENTES, Ivana (org.) **Glauber Rocha**: cartas ao mundo. São Paulo: Companhia das letras, 1997. p.400-401.

O campo dialético da moderna cultura artística brasileira se adensava assim, nos anos sessenta e a partir intelectualidade jovem de esquerda, através dos impasses entre forma e conteúdo, arte útil e inútil, esquerda e direita, autonomia artística e engajamento, militância e alienação. Entretanto, a hegemonia de pensamento ligado a Carlos Estevam não encontrou resistência apenas entre os cinemanovistas. O afastamento deles não deu por resolvida a contradição forma/contéudo revolucionário. O problema acompanharia a trajetória do CPC até o seu fim.

Entre 1963 e 1964, a crítica de alguns dos postulados do *Anteprojeto do Manifesto* conduziu os membros do CPC a repensar progressivamente a priorização da mensagem política em detrimento da elaboração artística. Nesse momento a liderança de Estevam “é abertamente questionada sob o ponto de vista de sua representatividade em relação ao Centro Popular de Cultura como um todo.”⁵⁷¹

A isso devemos acrescentar o fato de que o contato com as classes subalternas em favelas e sindicatos não estabeleceram a desejada aliança ideológica com o “povo”, sendo arregimento apenas jovens estudantes. Entretanto, o esboço de reorientação programática foi interrompido pelo golpe civil-militar de 1964. No dia de 1 abril, antes da abertura do novo teatro, a sede no Rio de Janeiro amanheceria destruída por um incêndio e rajadas de metralhadora. Violência perpetrada pelas forças conservadoras apoiadoras da ditadura que se iniciava. Aniquilado como foi, o CPC ressurgiria apenas como “mito” nas memórias de seus integrantes.⁵⁷²

O sentimento de perda - malogro da atmosfera revolucionária - acabou, em certa medida, por bloquear a autocompreensão crítica dos cepecistas no pós-golpe. Antes desse momento, Ferreira Gullar havia assumido a presidência da entidade para mediar os conflitos internos. Os textos que escreveu no seu período de militância o tornou um dos intelectuais relevantes para a entidade. Não é incomum ver seus ensaios arrolados

⁵⁷¹ BETTI, Maria Silva. **Uduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Editora da USP, 1997.p.132.

⁵⁷² *Ibidem*.p.152-153.

como sendo menos dogmáticos do que os de Carlos Estevam.⁵⁷³

A manifestação da compreensão de Gullar dos pressupostos de atuação do CPC está em *Cultura Posta em Questão* escrito em 1963. Embora com mais apuro teórico, o autor se esforça, como fez Carlos Estevam, em delimitar a ideia de cultura popular como cultura nacional, popular e revolucionária que busca a desalienação do povo, a transformação social e a luta contra o imperialismo.

Ele assinala a urgência do artista comprometido de assumir a sua reponsabilidade social.⁵⁷⁴ “A obra” deveria ser “concebida como um tipo de ação sobre a realidade social”, procurando “o modo mais eficaz de fazê-la exercer essa ação.”⁵⁷⁵ O “trabalho criador no campo da cultura popular” teria como objetivo “desenvolver uma ação mais próxima das massas”, “produzindo obras” “para elas” e “com elas”.⁵⁷⁶ Gullar e Estevam convergem assim em um mesmo ponto: a ênfase na mensagem política.

Entretanto, há uma especificidade no texto de Gullar e que o diferencia do seu companheiro de CPC. Podemos resumir essa distinção na pergunta: para que serve a arte? Ele então elabora uma longa meditação histórica sobre a progressiva desintegração do lugar simbólico da arte desde o início da modernidade. Para a solução da falta de legitimidade cultural da arte o ideólogo cepecista aponta uma solução: ela deveria assumir sua “Função social, de crítica social”, ou seja, instrumento de transformação revolucionária.⁵⁷⁷ Em *Vanguarda e Subdesenvolvimento* (1969), escrito após o AI-5, há atenuação da contundência do seu julgamento. No seu novo livro ele propõe a construção de uma autêntica vanguarda cultural anti-imperialista situada nos planos social e econômico brasileiros.⁵⁷⁸

⁵⁷³ BERNADET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. **Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica. Nacional e popular na cultura brasileira.** São Paulo: Embrafilme; Brasiliense, 1983.p.145 e BETTI, Maria Silva. **Uduvaldo Vianna Filho.** São Paulo: Editora da USP, 1997.p.125.

⁵⁷⁴ GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em Questão, Vanguarda e Subdesenvolvimento.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.p.17.

⁵⁷⁵ Ibidem.p.24.

⁵⁷⁶ Ibidem.p.26.

⁵⁷⁷ Ibidem.p.96.

⁵⁷⁸ Idem. **Cultura posta em Questão, Vanguarda e Subdesenvolvimento.** Rio de Janeiro: José

4.1.4 Memórias do CPC

Em 1978, no período de abertura do regime de militar, é possível identificar uma revisão de percurso por parte de Ferreira Gullar. Sobre o período de engajamento no CPC ele nos diz:

Os erros cometidos nessa tentativa de levar arte e consciência política às massas proletárias, com o rebaixamento da qualidade estética, as sucessivas derrotas das esquerdas na América Latina, o drama desses longos anos de regime militar no Brasil, a clandestinidade, o exílio, todos esses fatores contribuíram, dia após dia, para corrigir a visão ingênua com que, nos primeiros momentos encarei as questões sociais e estéticas. (...) Sei que para o impasse da poesia e do homem não há soluções definitivas: pretendo que a poesia tenha a virtude de, em meio ao sofrimento e ao desamparo, acender uma luz qualquer. Uma luz que não nos é dada, que não desce dos céus, mas que nasce das mãos e do espírito dos homens.⁵⁷⁹

Esse julgamento não é uma exceção em meio a produção escrita sobre o CPC. A tentativa de abordá-lo no período anterior ao golpe civil-militar encontra inevitavelmente o problema das avaliações negativas que criaram extratos de memória. Esse processo tem seus começos logo após a instauração do regime de exceção de 1964 quando o programa de aliança das classes progressistas foi sendo recusado como eixo prático norteador.

Diante disso, foram tomando relevo várias dissidências no seio das esquerdas, tanto do ponto de vista da revisão do marxismo como dos que pregavam a luta armada. Na outra margem, a Tropicália, conforme discutido, colocava como alvo muitos dos principais estilemas da arte engajada. As ideias contraculturais se disseminavam gerando, em muitos casos, a ruptura com o que se havia feito até aquele momento.⁵⁸⁰

Olympio, 2010.

⁵⁷⁹ GULLAR, Ferreira. Uma Luz do Chão [1978]. In: _____. **Poesia Completa, Teatro e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.p.1070.

⁵⁸⁰ NAPOLITANO, Marcos. A “estranha derrota”: os comunistas e a resistência cultural ao regime militar

O citado ensaio de Roberto Schwarz realizava críticas severas contra a esquerda anti-imperialista. Ela seria regida por “uma espécie desdentada e parlamentar de marxismo patriótico, um complexo ideológico ao mesmo tempo combativo e de conciliação de classes, facilmente combinável com o populismo nacionalista”. A “noção de ‘povo’” era nada mais que “apologética e sentimentalizável, que abraçava indistintamente as massas trabalhadoras, o lumpenzzinato, a *intelligentsia*, os magnatas nacionais e o exército.” E quanto aos cepecistas ele os condenava por não terem feito a devida revisão de suas estratégias políticas populistas.⁵⁸¹

Assim, de modo geral, o “nacional-popular cepecista” tornou-se “símbolo de uma ação cultural autoritária, mistificadora”. Até mesmo a ação dos seus integrantes no pós-golpe passou a ser vista como “afeita às regras do mercado” e seu nacionalismo como passível de dissolver-se nos ideais ufanistas do regime ditatorial.⁵⁸²

Vianinha, um dos mais importantes personagens desse vanguardismo popular revolucionário, nesse mesmo período - que coincide simbolicamente com sua doença e morte aos trinta e oito anos - apontava os limites teóricos e práticos dos cepecistas:

Nós trabalhávamos em sindicatos, mas também com condições de trabalho realmente utópicas. Era quase que o prazer da existência dessas condições e dessa atmosfera, e a dedicação, a capacidade de nos dedicarmos a esse trabalho, isso era quase que mais importante que os resultados concretos, que os frutos reais. Era, vamos dizer, a paixão por uma atmosfera. A paixão pelo encontro do intelectual com o povo, que realmente para nós era incandescente e ao mesmo tempo romântico, informou muito mais a nós do que aos trabalhadores com que nós entrávamos em contato. Eles continuavam com seus problemas salariais, de organização, de sindicatos, de lutas. E nós estávamos lá, dávamos uma pequena contribuição através de um espetáculo, mas aprendíamos muito mais com eles. (...) nós descobrimos que, a um certo momento, nós estávamos reduzindo esse

(1964-1968). In: _____; CZAJKA, Rodrigo; SÁ MOTTA, Rodrigo Patto (orgs.). **Comunistas Brasileiros: cultura política e produção cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.p.326-327.

⁵⁸¹ SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política, 1964-1969. Alguns esquemas [1970]*. In: **O Pai de Família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.p.73-100.

⁵⁸² NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil: A vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)**. Ensaio histórico. São Paulo: Intermeios, 2017.p.283.

trabalho e essas conquistas de cultura a ir para o sindicato e fazer uma peça chamada *Auto do Tutu Tá no Fim*, de dez minutos: defendendo uma pessoa ganhar o aumento de salário, e não sobre os problemas culturais muito mais profundos da sociedade brasileira.⁵⁸³

Com o mesmo intuito de avaliar o CPC, mas com tom humorado e irônico, o cineasta Arnaldo Jabor relembra no ano de 1972 a “doídera conscientizadora que se apossou dos artistas” que pretendiam “transformar os operários e camponeses em revoadas de torsos heroicos”. A “crença na arte como força política” que caracterizava as atividades cepecista - “mambeice revolucionária” - legou, segundo ele, a entrada da “paisagem social” rural e urbana na cultura brasileira. Uma busca do povo, no rastro de 22, generosa ainda que ingênua.⁵⁸⁴

Nos anos seguintes, em muitos depoimentos dos participantes do CPC, encontramos avaliações que se afastam e se aproximam dessas visadas através de filiações, identificações e distinções.⁵⁸⁵ Nelas os adjetivos mais cáusticos convivem com os mais complacentes. Parte dos antigos integrantes encaram as atividades como tendo algum respaldo apenas quando vistas sob o ângulo do momento anterior a deflagração da interrupção do período democrático.

A exemplo do que disse Carlos Estevam: “havia um reconhecimento dos problemas do país, vivia-se uma esperança, quase fundada numa certeza, de que o futuro ia ser melhor, mediante a ação e mobilização.”⁵⁸⁶ Entretanto, onde estava ausente a compreensão das forças que indicavam que “por toda parte havia sinais do golpe.”⁵⁸⁷ Trata-se da frequente insistência de enfatizar a “visão romântica das coisas.”⁵⁸⁸ Esse

⁵⁸³ FILHO, Uduvaldo Vianna. Entrevista a Ivo Cardoso [1974]. In: PEIXOTO, Fernando (org.). **Vianinha**. Teatro. Televisão. Política. São Paulo: Brasiliense, 1983.p.177.

⁵⁸⁴ JABOR, Arnaldo. Debaixo da Terra, Pasquim, 4 de Janeiro de 1972 *apud* HOLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960-70)**. São Paulo: Brasiliense, 1981.p.28-29.

⁵⁸⁵ CATROGA, Fernando. **Memória, História e Historiografia**. Rio de Janeiro: FGV, 2015.p.29.

⁵⁸⁶ ESTEVAM, Carlos. Carlos Estevam. In: BARCELLOS, Jalusa. **CPC da UNE: uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.p.72.

⁵⁸⁷ VEREZA, Carlos. Carlos Vereza. In: BARCELLOS, Jalusa. **CPC da UNE: uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.p.131.

⁵⁸⁸ GUARNIERI, Gianfrancesco. Gianfrancesco Guarnieri. In: BARCELLOS, Jalusa. **CPC da UNE:**

romantismo é um elemento caracterizador tão frequente quanto o sentimento de que o CPC foi um movimento abortado no momento em se preparava para rever suas posições e alcançar a consistência desejável para as ações culturais.⁵⁸⁹

A produção acadêmica em torno do CPC toma fôlego a partir de 1978. Os trabalhos pioneiros revelavam grande proximidade pessoal com o objeto de estudo. Já na década de oitenta - justamente a parcela mais ampla das pesquisas - foi demandada por universidades, órgãos culturais oficiais e mercado editorial.

Em parte esses novos estudos reduziram suas análises apenas a apreciação do *Anteprojeto do Manifesto*. O que gerou certa leitura homogeneizadora. Somam-se a essa camada interpretativa as obras que tomam caráter de apresentação panorâmica das atuações do CPC.⁵⁹⁰ De modo geral, mesmo em vista das pungentes críticas e autocríticas retrospectivas, é possível vislumbrar o propósito em que se empenharam cepecistas: justiça social, liberdade, igualdade, autodeterminação nacional, etc.

Essas “boas intenções”, sob as quais pesam a memória do fracasso ou da insuficiência, não deixam de indicar o que foram aquelas agitações: encenações em público, improvisações em busca da revolução, a fuga da polícia, o desvio da censura, etc. Não ignorando essas “avaliações críticas” é possível ter em vista o “impacto dessa experiência” e os seus identificáveis equívocos.⁵⁹¹

A abordagem da temporalidade agenciada pela sua produção literária é uma das muitas maneiras de pensar os lugares ocupados pelas atuações político-culturais do CPC na moderna cultura artística brasileira. Devemos então retomar em detalhes o problema do romantismo e do marxismo romântico que havíamos discutido a propósito dos surrealismos de São Paulo, mas agora a partir da esquerda cepecista.

uma história de paixão e consciência. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.p.241.

⁵⁸⁹ GULLAR, Ferreira. Ferreira Gullar. In: BARCELLOS, Jalusa. **CPC da UNE: uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.p.216-217.

⁵⁹⁰ BETTI, Maria Silva. **Uduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Editora da USP, 1997.p.82-86 traça um panorama dessa produção.

⁵⁹¹ GARCIA, Miliandre. **Do teatro militante à música engajada: A experiência do CPC da UNE (1958-1964)**. São Paulo: Perdeu Abramo, 2007.p.10.

4.2 Literatura romântico-revolucionária

4.2.1 O romantismo revolucionário

O exame da relação entre escrita e temporalidade na literatura cepecista pode começar a partir da tese desenvolvida por Marcelo Ridenti sobre a esquerda brasileira dos anos sessenta e início dos setenta. Ele afirma, de maneira esquemática e genérica, que é possível falar de um romantismo revolucionário “para compreender as lutas políticas e culturais” desse momento histórico: desde o “combate da esquerda armada” até as “manifestações políticos-culturais na música popular, no cinema, no teatro, nas artes plásticas e na literatura.”⁵⁹² Se, conforme observa, a caracterização de parte da esquerda em relação as suas próprias práticas como românticas eram frequentes, isso teria um significado que iria além da mera sinonímia com a ideia de ingenuidade. O conceito de romantismo utilizado por Ridenti para elaborar sua tese foi colhido das discussões de Michael Löwy e Robert Sayre sobre o tema.

Para esses autores o romantismo, na condição de visão de mundo surgida a partir do século XVIII, é uma crítica cultural dirigida ao capitalismo. O romantismo é uma *autocrítica* da modernidade.⁵⁹³ Modernidade e romantismo, enquanto eventos históricos inseparáveis, se prolongam no tempo nos sendo, por isso mesmo, contemporâneos. Nesse sentido, podemos falar dos seus aspectos intrinsecamente inacabados.

⁵⁹² RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à Era da Tv. 2ª Ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.p.08. Todo o livro sendo um esforço para avalizar empiricamente sua hipótese ao visitar as mais diferentes e contraditórias práticas militantes e obras artísticas de esquerda do período e que se prolonga, parcialmente, no livro **Brasilidade revolucionária** (2010). Entretanto, como buscamos deixar claro, nos ocuparemos apenas com a manifestação do romantismo revolucionário no CPC onde a tese nos parece melhor balizada.

⁵⁹³ Para SAFRANSKI, Rüdiger. **Romantismo**: uma questão alemã. 2ª Ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.p.16 deve-se ter em conta a distinção entre o romantismo (movimento histórico datado) e o romântico (cultura que persiste). Em LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e Melancolia**: o romantismo na contracorrente da modernidade. São Paulo: Boitempo, 2015 o termo romantismo é compreendido como “estrutura mental coletiva”. Para a nossa discussão utilizaremos essa última acepção.

A sensibilidade melancólica e nostálgica romântica está ligada a experiência de uma perda do passado e da comunidade (símbolo maior da totalidade) desencadeada pela chegada da modernidade. Teríamos assim um processo modernizador marcado pela mecanização, quantificação, objetivação e racionalização do mundo e a consequente dissolução dos vínculos sociais orgânicos identificados pelos românticos na Antiguidade ou na Idade Média. A esse processo é contraposto a qualidade, a união mítica comunal, o povo orgânico, laços íntegros de solidariedade, etc.⁵⁹⁴

A visão de mundo romântica é marcada por uma ambiguidade constitutiva:

O romantismo é igualmente jovem e decadente, exótico e corriqueiro, dinâmico e tranquilo, afirmando a vida mas amando a morte, individualista e comunitário, apaixonado pelo concreto mas envolto em imprecisão espiritual, primitivo e afetado, simples e sofisticado, inspirado pelo passado mas entusiasmado com a originalidade, dedicado à unidade mas rejubilando na diversidade, comprometido com a arte como um fim em si mesmo e ainda assim servindo de instrumento para a regeneração social.⁵⁹⁵

Do ponto de vista político há igualmente uma diversidade de perspectivas - todas ligadas a saudade infinita da Tradição - que foi tipificada por Michael Löwy e Robert Sayre da seguinte maneira: restitucionista, conservadora, fascista, resignada, reformadora, revolucionária e/ou utópica. Nesta última acepção poderíamos ainda divisar as seguintes matizes: jacobino-democrático, populista, socialista utópico-humanista, libertário e marxista.⁵⁹⁶

Desse modo, Ridenti vislumbra manifestações românticas na esquerda brasileira como sendo predominantemente do tipo revolucionárias, comportando variações e intensidades:

A utopia revolucionária romântica do período valoriza acima de tudo

⁵⁹⁴ LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e Melancolia**: o romantismo na contracorrente da modernidade. São Paulo: Boitempo, 2015.p.52-82.

⁵⁹⁵ EAGLETON, Terry. **A Morte de Deus na Cultura**. São Paulo: Record, 2016.p.104.

⁵⁹⁶ LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e Melancolia**: o romantismo na contracorrente da modernidade. São Paulo: Boitempo, 2015.p.85-117.

a vontade de transformação, a ação do seres humanos para mudar a História, num processo de construção do homem novo, nos termos do jovem Marx, recuperados por Che Guevara. Mas o modelo para esse homem novo estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do “coração do Brasil”, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista. (...) O romantismo das esquerdas não era uma simples volta ao passado, mas também modernizador. Ele busca no passado elementos para a construção da utopia do futuro. Não era, pois, um romantismo no sentido da perspectiva anticapitalista prisioneira do passado, geradora de uma utopia irrealizável na prática. Tratava-se de romantismo, sim, mas *revolucionário*. De fato, visava-se retomar um encantamento da vida, uma comunidade inspirada no *homem do povo*, cuja essência estaria no espírito do camponês e do imigrante favelado a trabalhar nas cidades (...) ⁵⁹⁷

A nosso ver a abrangência da hipótese do romantismo revolucionário é, em todo caso, problemática. Essa miríade de objetos e sujeitos arrolados possuem, cada qual, suas singularidades que merecem uma abordagem histórica específica. Contudo, no que diz respeito aos cepecistas vemos que, quando apreendidos em suas particularidades, eles capturam em suas práticas e produções artísticas a visão romântico-revolucionária.

Esse romantismo revolucionário cepecista conjuga elementos antimodernos e revolucionários em suas práticas e obras. Mais ainda: ele tem, a nosso ver, como efeito fundamental a construção de uma imagem temporal feita do choque entre um fragmento do passado encontrado no presente e voltado para o futuro. Como já assinalamos, a razão dualista e a ideia do PCB de que a revolução era efeito do progresso - com etapas a serem cumpridas na consecução de um socialismo no Brasil - não foram meramente reproduzidas.

Na produção artística isso fica bastante claro na tentativa de “salvar” algo que existe no presente, mas vindo do passado, e que orienta a coletividade em direção a concretização da utopia comunista. Um arranjo temporal, em âmbito estético, onde

⁵⁹⁷ RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à Era da Tv. 2ª Ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.p.09.

espaço de experiência e horizonte de expectativa se combinam.⁵⁹⁸ Nem todos os valores rurais e anticapitalistas deveriam ser desconsiderados ou destruídos na construção da nova sociedade.

No entanto, essa construção temporal não era imune a problemas. Com relação a noção de povo Ridenti cita a crítica de Sérgio Paulo Rouanet ao CPC da UNE. Para o filósofo existiria proximidade entre o romantismo revolucionário cepecista e o conservador alemão:

O povo, nos anos 1960, era visto seja como massa inerte, inculta, despolitizada (...), cuja consciência política precisava ser desperta por sua vanguarda, estudantes e intelectuais urbanos; seja como um povo já de posse de si mesmo, portador de uma sabedoria espontânea, sujeito a fundamento da ação política. Havia um povo que ainda não é, e deve ser objeto de uma pedagogia, e um povo que já é, e deve ser o objeto de uma escrita, porque a sua é a voz da história (...) O “povo” dos anos 1960 tinha muitas vezes uma semelhança inconfortável com o *volk* do romantismo alemão (...): a nação como individualidade única, representada pelo povo, como singularidade irreduzível. (...) [o historicismo conservador e romântico] está defendendo um patrimônio: a propriedade, a tradição e a ordem social. Mas por uma aberração que não é peculiar ao Brasil, o historicismo foi apropriado pelo pensamento crítico, como coisa sua. O historista de esquerda combate o universal porque o vê como agente de dominação. Ele se considera um rebelde, e expulsa o universal como quem expulsa um batalhão de *marines*. É um equívoco.⁵⁹⁹

Essas asseverações mostram que a tentativa de ir ao passado em busca da força política para resistir ao capitalismo pode desencadear posições reativas próprias dos aspectos autoritários que a visão romântica nacionalista pode assumir - problema que foi discutido por Mautner em sua escrita. Não sendo apanágio exclusivo dos tipos mais conservadores, eles podem ser encontrados nos CPCs nos anos 1960.

⁵⁹⁸ KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: Contribuição à semântica dos Tempos Históricos Rio de Janeiro: Contraponto - PUC Rio, 2006.

⁵⁹⁹ ROUANET, Sérgio Paulo. Nacionalismo, populismo e historicismo. Folha de São Paulo, São Paulo, 12 de março, 1988, Livros, Caderno D, p.3 *apud* RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à Era da Tv. 2ª Ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.p.15.

Nesse sentido, é a idealização do povo que coloca parte das obras e atividades cepecistas sob o risco de servir-se do autoritarismo. A pedagogia revolucionária levava-os a “pensar que o favelado é um ser ingênuo; que ali está como um índio, um ser primitivo; que não sabe de nada e que você vai plantar a cultura para ele, a consciência.”⁶⁰⁰

A esse respeito Renato Ortiz aponta que a noção de cultura popular cepecista rompia com aquela erigida pelos intelectuais brasileiros, tradicionais e antimodernos como Gilberto Freyre. Isso ocorria na medida em que “o termo [cultura popular] se reveste, portanto de uma outra conotação, significa sobretudo função política dirigida em relação ao povo.”⁶⁰¹ Não obstante, ele ressalva que as lutas contra a alienação, a inautenticidade da cultura de massa, imperialismo norte-americano, etc. acarretavam um posicionamento nacionalista que torna mais nuançado esse rompimento.

A invasão do capital estrangeiro através da indústria cultural - a exemplo do consumo do rock em detrimento da música folclórica regional - gerava a compreensão cepecista de uma identidade brasileira violada ou vias se perder na exploração capitalista. Em resumo: “Uma vez que a noção de alienação se confunde com a de inautenticidade, pode-se estabelecer uma aproximação entre concepções que *a priori* se apresentavam como frontalmente antagônicas.”⁶⁰²

Os enfrentamentos, contra a massificação da cultura, quantitativismo, tecnicismo moderno, etc. em nome de valores humanos, levado a cabo pelo pensamento tradicional brasileiro não são, desse modo, totalmente estranhos a certos posicionamentos, obras e práticas cepecistas.⁶⁰³ Com isso, os estilemas antimodernos convivem com os modernos de maneira irresolúvel na produção cultural do CPC à

⁶⁰⁰ GULLAR, Ferreira. Ferreira Gullar (depoimento em 21/04/1990). In: DOMONT, Beatriz. **Um Sonho Interrompido: O Centro Popular de Cultura da UNE. 1961-1964.** São Paulo: Porto Calendário, 1997.p.86.

⁶⁰¹ ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional.** São Paulo: Brasiliense, 2012.p.72.

⁶⁰² Ibidem.p.76.

⁶⁰³ Ibidem.p.105.

maneira de uma “oximoresca” saudade progressista.⁶⁰⁴ De fato, temos aqui uma combinação de marxismo racionalista ortodoxo com idealização romântica do povo-nação “como guardião da comunidade e das atividades vitais do homem brasileiro.”⁶⁰⁵ Essa composição estético-política fica patente na produção literária realizada no âmbito do CPC.

4.2.2 *Violão de Rua: representação do Povo brasileiro*

Podemos dizer que a produção literária cepecista começa com os poemas de Ferreira Gullar. A cena inicial consta como um pedido. Vianinha solicitou ao literato “um poema, estilo cantador de feira, que iria servir como uma espécie de roteiro, de espinha dorsal da peça” que ele planejava sobre a reforma agrária.⁶⁰⁶ O projeto da peça não se realizou, mas *João Boa-morte, cabra marcado para morrer* foi escrito e publicado em 1962 com grande tiragem, inaugurando as atividades editoriais da entidade.⁶⁰⁷ O livro “foi vendido em vários estados. Na GB [Guanabara], grupos do CPC venderam na porta da Central do Brasil, lendo trechos dos poemas para um grande número de pessoas, na sua maioria operários.”⁶⁰⁸

João Boa-morte conta a história de Pedro João Boa-Morte, um tipo nordestino explorado pelo rico coronel Benedito. A família do camponês é composta por “seis crianças com os olhos cavados de fome” e sua mulher, Maria, “que a tristeza na luta de todo dia tão depressa envelheceu”. João frequentemente se perguntava sobre as

⁶⁰⁴ O que não é gratuito já que o romantismo fez uso abundante do oxímoro. Ver: SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Ler o Livro do Mundo**. Walter Benjamin: Romantismo e crítica literária. São Paulo: Iluminuras, 1999.p.59-60.

⁶⁰⁵ RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à Era da Tv. 2ª Ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.p.16.

⁶⁰⁶ GULLAR, Ferreira. Ferreira Gullar. In: BARCELLOS, Jalusa. **CPC da UNE**: uma história de paixão e consciência. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.p.210.

⁶⁰⁷ A primeira edição de julho de 1962 teve 5 mil exemplares editados e a segunda, em novembro do mesmo anos, 10 mil.

⁶⁰⁸ RELATÓRIO DO CENTRO POPULAR DE CULTURA. In: BARCELLOS, Jalusa. **CPC da UNE**: uma história de paixão e consciência. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.p.450.

injustiças que pesavam sobre os pobres trabalhadores.

Enquanto isso, os camponeses mostravam seus nobres valores que se contrapõem a exploração do latifundiário. João - revoltado com o assassinato de um dos seus amigos pelo coronel - procura reunir os lavradores para livrar o “sertão do jugo do fazendeiro.” O dono da fazenda, ao saber da movimentação sediciosa, expulsa o camponês e sua família, difamando-o de comunista por toda a região para que não encontrasse mais trabalho.⁶⁰⁹

João, errando pelo mundo sem ajuda, acaba perdendo um dos seus filhos. Sem esperanças ele decide matar toda a sua família e cometer suicídio para fugir daquela dramática situação. No entanto, antes que cometesse o ato desesperado, ele é interrompido por Chico Vaqueiro. O lavrador exorta-o a seguir o “caminho verdadeiro” da luta nas Ligas Camponesas.⁶¹⁰ Assim, ele e sua família são salvos pelo chamado revolucionário:

(...)
 Já vão todos compreendendo,
 como compreendeu João,
 que o camponês vencerá
 pela força da união.
 Que é entrando para as Ligas
 que ele derrota o patrão,
 que o caminho da vitória
 está na revolução.⁶¹¹

A utilização consciente dos “conhecimentos literários”⁶¹² como instrumento político não deixa de produzir ressonâncias inopinadas. Desse modo, a ideia cepecista de forma e conteúdo divorciadas não se aplica sem problemas. O uso de formas

⁶⁰⁹ GULLAR, Ferreira. João Boa-morte, cabra marcado para morrer. In: _____. **Poesia Completa, Teatro e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.p.104-113.

⁶¹⁰ As Ligas foram organizações camponesas que surgiram no Brasil a partir de 1945 em que a principal reivindicação era a reforma agrária. As mais famosas delas surgiu em Pernambuco sob a liderança de Francisco Julião.

⁶¹¹ GULLAR, Ferreira. João Boa-morte, cabra marcado para morrer. In: _____. **Poesia Completa, Teatro e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.p.113.

⁶¹² Idem. **Ferreira Gullar conversa com Ariel Jiménez**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.p.157 e Idem. **Autobiografia poética e outros textos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.p.57-58

“tradicionais” como meio de transmissão acessível de mensagens não estava isento de efeitos de sentido.

Os resultados dessa utilização implica uma imagem temporal distinta da progressista. Sendo que nela o passado é “recuperado” como possuindo, em alguma medida, uma força contestadora no presente. A formulação “artificial” de uma literatura de cordel com conteúdo revolucionário mostra, nesse arranjo, toda a implicação temporal entre passado e futuro relativa ao romantismo revolucionário.

João Boa-morte e os outros cordéis de Gullar são paradigmáticos da literatura produzida em meio aos debates sobre cultura popular no CPC.⁶¹³ De tal modo que os mesmos problemas são encontrados nos livros de poemas publicados pela entidade e pela editora Civilização Brasileiro de Ênio da Silveira, o conhecido *Violão de Rua: Poemas para a Liberdade* (Figuras 23 a 24).

Figuras 22 a 24 - Capas das três edições de *Violão de Rua* do CPC da UNE.



FÉLIX, Moacyr (org.). **Violão de Rua: poemas para liberdade.** Cadernos do Povo Brasileiro (Vol. I a III). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

A série, interrompida pelo golpe de 64, teve três publicações em formato de

⁶¹³ Gullar escreveu nesse período **Quem Matou Aparecida, Peleja de Zé Molesta com o Tio Sam e História de um Valente.**

bolso dentro da coleção *Cadernos do povo brasileiro* que abordava, de modo acessível, assuntos ligados as temáticas da esquerda do período como a greve, as Ligas Camponesas e a reforma agrária. Nessas poesias transparecem “a emoção dos poetas pelo sofrimento do próximo, a denúncia das condições de vida sub-humanas das grandes cidades, e, sobretudo, no campo.” A maioria “expressavam a recusa da ordem social instituída por latifúndios, imperialistas e - no limite, em alguns textos - pelo capitalismo.”⁶¹⁴

A atmosfera encontrada nessa literatura era “a experiência de perda da humanidade, certa nostalgia melancólica de uma comunidade mítica já não existente e a busca do que estava perdido, por intermédio da revolução brasileira.”⁶¹⁵ As figuras populares - camponeses, operários, retirantes e pobres - são idealizadas como portadores de valores comunitários que se contrapõem a exploração.

O organizador dos livros foi o poeta e jornalista Moacyr Félix que, para essa tarefa, se associou ao CPC.⁶¹⁶ Nas introduções escritas para as coletâneas ele defendia o humanismo e a solidariedade como móveis da “revolução do homem brasileiro.” *Violão de Rua* estimulava, a seu ver, a “busca de uma linguagem que não se distancia dos ritmos populares”, não descartando, entretanto, outros estilos literários que também expressassem “sentimentos de inconformidade ou suas exigências de um mundo mais livre”.⁶¹⁷

Essa abertura, por outro lado, longe de ser absoluta, não excluía a tentativa de “o solavanco nas torres de marfim de uma estética puramente formal, conservadora e reacionária” que “resvala sempre para o sentido do *divertissement* e do ornamental”, em clara alusão às neovanguardas. Os poetas seriam os “homens da negação” intimamente ligados ao “projeto de desalienação existente na história”. Eles recusariam

⁶¹⁴ RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à Era da Tv. 2ª Ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.p.95.

⁶¹⁵ Ibid.

⁶¹⁶ FÉLIX, Moacyr. Moacyr Félix. In: BARCELLOS, Jalusa. **CPC da UNE**: uma história de paixão e consciência. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

⁶¹⁷ Idem. Nota Introdutória. In: _____ (org.). **Violão de Rua** Cadernos do Povo Brasileiro (Vol. II). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.p.09-10.

os determinismos sociais em nome da liberdade.⁶¹⁸

Essas escrituras - mas, também outras produções estéticas das esquerdas - constroem imagens do povo como uma vítima “pura, virtuosa e, mais ainda, espiritualizada e, por oposição, o algoz como vicioso.”⁶¹⁹ O corpo do trabalhador é sofredor e sem qualquer materialidade, ludicidade ou erotismo - o que de resto já estava presente em *João Boa-morte*.

No poema *Ministrinho, ministrão* de Moacyr Félix podemos ler “a livre falação que o cantador achou nas ruas para os membros do Gabinete que governa essa nação”:

Com seu tempo desgraçado
de só poder se alugar,
o povo vai para a praça
com seu pouco de comprar.
E os cadilaques passando,
Com gente de só gozar;
E as buates estufando
como um gordo a se engordar
sobre esta coisa vazia
onde cresce o chá-chá-chá
Ministrinho, ministrão
Olha pro céu, e olha pro chão.
Proletário ou camponês,
O tempo de quem trabalha
Nunca é sim, sempre é talvez;
não é vida, e sim mortalha
costurada mês a mês.
(...)⁶²⁰

Há uma oposição onde corpo do povo é imaginado apenas pelo crivo do mundo do trabalho e o prazer-desejo seria próprio das classes dominantes e decadentes. “As imagens que eram produzidas pela arte engajada”, fundamentalmente a cepecista, “não

⁶¹⁸ Idem. Nota Introdutória. In: _____ (org.). **Violão de Rua**: poemas para liberdade. Cadernos do Povo Brasileiro (Vol. III). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.p.09-11.

⁶¹⁹ CAMARÁ, Mario. **Corpos Pagãos**: usos e Figurações do Corpo na cultura brasileira. (1960-1980). Belo Horizonte: UFMG, 2014.p.46.

⁶²⁰ FELIX, Moacyr. *Ministrinho, ministrão*. In: _____ (org.). **Violão de Rua**: poemas para liberdade. Cadernos do Povo Brasileiro (Vol. I). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.p.56.

reivindicavam um corpo gozoso” e sua “sintaxe revolucionária possuía uma semântica sofredora, pura e casta.”⁶²¹

No poema *Come e Dorme* de Félix de Athayde essa oposição fica por conta da figuração do pobre que apenas “lavra a terra”, “brita a pedra”, “amassa o pão” enquanto o rico “faz a guerra”, “come e dorme”.⁶²² Em outro texto, de Paulo Mendes Campos, encontramos contrastados o valor do trabalho proletário e o corpo erótico improdutivo. No seu poema *Vivência* lemos a condenação da prostituição em favor da preferência por “encontrar um coração veemente / de companheiro” e “apertar a mão amiga e dura / Dum operário / Mão-martelo que prega a investidura / Do proletário.”⁶²³

Esse povo casto, dedicado ao labor, ingênuo, “tão pobre quanto bom”, “paciente por dom” e que “trabalha para comer” parece romanticamente saído de um imaginado mundo antimoderno.⁶²⁴ Desse modo, *Violão de Rua* “expressou a utopia do povo como regenerador e redentor da humanidade, mesclado a um marxismo humanista”. Nessa série de poemas “a utopia marxista confundia-se com a utopia romântica da afirmação da identidade nacional do povo brasileiro com raízes pré-capitalistas.”⁶²⁵

Esse imaginário - agenciamento de imagens pela escrita - empobrece “outras visões possíveis do povo, condenando-o a uma martirização que extirpava qualquer política estética que tivesse surgido de um ‘uso alegre’ dos corpos.”⁶²⁶ Sobre a mesma perspectiva estava sedimentada a concepção de que o intelectual revolucionário é

⁶²¹ CAMARÁ, Mario. **Corpos Pagãos: usos e Figurações do Corpo na cultura brasileira.** (1960-1980). Belo Horizonte: UFMG, 2014.p.47. Ver ainda: COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.p.62.

⁶²² ATHAYDE, Felix de. *Come e Dorme*. In: FELIX, Moacyr (org.). **Violão de Rua** Cadernos do Povo Brasileiro (Vol. II). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.p.36-37.

⁶²³ CAMPOS, Paulo Mendes. *Vivência*. In: FÉLIX, Moacyr (org.). **Violão de Rua** Cadernos do Povo Brasileiro (Vol. III). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.p.121.

⁶²⁴ GULLAR, Ferreira. *Quem Matou Aparecida. História de uma favelada que ateou fogo às vestes*. In: _____. **Poesia Completa, Teatro e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.p.115-125.

⁶²⁵ RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro: artistas da revolução, do CPC à Era da Tv.** 2ª Ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.p.101.

⁶²⁶ CAMARÁ, Mario. **Corpos Pagãos: usos e Figurações do Corpo na cultura brasileira.** (1960-1980). Belo Horizonte: UFMG, 2014.p.47.

culpado por seus privilégios de classe, devendo se dedicar a ascética tarefa militante como “mártir da cultura”.⁶²⁷ O que faria de qualquer prazer estético um luxo desnecessário diante de um mundo de miséria.⁶²⁸ É por essa visada que era apresentada a tarefa do artista participante: “o poeta deve ser o primeiro a saber e o último a esquecer que na singularidade de cada homem injustiçado é toda a humanidade que sofre”.⁶²⁹

Havia, com efeito, na produção artística do CPC, uma superexposição do povo ao mesmo tempo que uma subexposição dos povos. O povo é um construto estereotipado, pois era visto romanticamente como unidade totalizante. No povo estava ausente nada menos que os povos. Estes não aparecem, mas são reduzidos as supostas qualidades intrínsecas: coragem, destemor, humildade e bondade. Nessas representações os afetos tristes - fraqueza, abatimento e infelicidade - surgem com tonalidades tão fortes que se chega a duvidar da possibilidade de eclosão da revolução.

São imagens do povo ideais, heroicas, unificadoras e abstratas movidas por clichês que evitam ambiguidades. O lugar comum das imagens predomina já que não estava em jogo os povos com suas aparições, rostos e corpos falantes. Portanto, distantes de suas multiplicidades, singularidades, desejos e ações. O que desaparece são as diferenças políticas com seus intervalos, entrechoques, desvios e entreditos.

Em resumo: estava em questão o Povo, mas não os povos com suas “parcelas de humanidade”; não o humano, mas uma manifestação do humanismo. Em certo sentido os cepecistas se dirigiam culturalmente não aos povos, mas a um público. Temos então uma identidade fechada e não um singular plural.⁶³⁰ Entretanto, evidentemente, no campo da arte de esquerda essa forma estereotipada não é a única maneira de apresentar os povos no Brasil.

⁶²⁷ DOMONT, Beatriz. **Um Sonho Interrompido**: O Centro Popular de Cultura da UNE. 1961-1964. São Paulo: Porto Calendário, 1997.p.26-27, 44.

⁶²⁸ DIEGUES, Cacá. **Vida de Cinema**. Antes, durante e depois do cinema novo. Rio de Janeiro: Record: 2014.p.121.

⁶²⁹ FELIX, Moacyr. Nota Introdutória. In: _____ (org.). **Violão de Rua**: poemas para liberdade. Cadernos do Povo Brasileiro (Vol. III). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.p.12.

⁶³⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Pueblos expuestos, pueblos figurantes**. Buenos Aires: Manatíal, 2014.p.11-50.

Glauber Rocha, por exemplo, desestabiliza criticamente em seus filmes tanto a razão dualista (racionalismo progressista), quanto a ideia de cultura popular cepecista de caráter romântico nacionalista. Desse modo, ele elaborou um pensamento revolucionário sobre as temporalidades que implica uma poética dos povos sediciosos. O cineasta evitava

o puro elogio romântico ao popular como fonte de toda sabedoria, ao mesmo tempo em que desautoriza a redução iluminista, etnocêntrica, que vê nas representações do mundo rural a figura da superstição inconsequente, da disposição irracional, do puro arcaísmo superado pelo racionalismo burguês e sua matriz do progresso.⁶³¹

Os modos de organização das relações entre passado, presente e futuro guardam em suas obras toda sorte de embates entre linearidade e repetição. No seu primeiro filme, *Barravento* (1962), há “um tempo que corre em linha reta” em conflito com um “tempo circular”. Na fita vemos “a oscilação entre os valores da identidade cultural - solo tradicional da reconciliação, da permanência e da coesão - e os valores da consciência de classe - solo do conflito, da transformação, da luta política contra a exploração.”⁶³²

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) temos na apropriação do passado (messianismo e cangaço) uma espécie de Necessidade histórica que conduz à revolução: “O sertão vai virá mar, o mar virá sertão”. Contudo, a recusa “da eterna repetição do mesmo” ocorre na medida em que o filme “ocupa-se do passado para caracterizá-lo como perecível, ao mesmo tempo que o dignifica como aquela travessia que torna possível a corrida em direção ao *télos*.” O resultado dessa “reflexão sobre o sentido das revoltas camponesas e suas formas de consciência” é a profecia de uma revolução que é pressuposto, porém com efetivação indeterminada.⁶³³

Terra em Transe (1967) - ao estabelecer uma severa crítica do nacional-popular

⁶³¹ XAVIER, Ismail. **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a Estética da Fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.p.142-143.

⁶³² Ibidem.p.50-51.

⁶³³ Ibidem.p.138-146.

sob a forma de uma genealogia dos arquétipos da tradição do poder no sul da América - dá maior espessura a matriz da repetição (fatalidade mítica) da dominação sobre os povos.⁶³⁴ Em *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), novamente atento a tradição dos oprimidos, Glauber Rocha entrelaça os tempo profético-teológico, cíclico e evolutivo-linear.⁶³⁵

Diferentemente do que encontramos, em termos teóricos, no já citado livro *Vanguarda e Subdesenvolvimento* (1969) de Ferreira Gullar. Nele há a oposição cerrada entre retorno eterno e progresso. O progresso seria a única temporalidade da qual adviria as transformações sociais. Essa polaridade se faz presente na identificação dos círculos do tempo com o pensamento de intelectuais europeus vanguardistas.

James Joyce, T. S. Eliot e Ezra Pound - como descobridores Giambattista Vico - teriam entendido que a “história caminha, mas caminha em círculo”. A fatalidade do círculo representaria “uma vasta imobilidade; o significado geral da existência estaria presente em cada objeto, em cada fato, e nenhuma verdade nova se acrescenta ao mundo com o passar ‘aparente’ do tempo.” Assim, como dissemos antes, o poeta estava preocupado com a forja de uma vanguarda autenticamente brasileira que estabelecesse uma severa crítica antiimperialista das culturas artísticas internacionais que desembarcavam no país.

Por isso, ele acreditava que “não pode prevalecer, num país sul-americano ou asiático uma visão circular da História.” Os “homens dos países subdesenvolvidos”, diante de seus próprios problemas socioeconômicos, não deveriam aceitar uma tal ideia de “que a história não caminha e de que seu caminhar não muda.” Para Ferreira Gullar o concretismo, por exemplo, deixava entrever tal contradição ao transigir com esse “fluxo da História que descreve círculos sucessivos num perpetuo recomeçar que anula o progresso e qualquer possibilidade de um homem novo, de uma humanidade nova - portanto, contrário ao conceito fundamental da perspectiva marxista”. Esse eterno retorno se harmonizaria apenas com a “concepção literária de Joyce e com a construção

⁶³⁴ XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento**: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.p.63-123.

⁶³⁵ Ibidem.p.264-312.

de Pound, cuja montagem de textos de diversas épocas - com o que obtém poderosa comunicação poética - nos lembra a todo momento que, no essencial, o mundo não muda.”⁶³⁶

O oposto portanto do que podemos encontrar nas tramas filmicas de Glauber Rocha. Na obra do cineasta não se trata da mera reivindicação do teleologia revolucionária (como se o passado nada mais fosse que um embaraço que impede as transformações sociais) nem da simples negação do tempo da repetição. A operação dele consistia na montagem - desmontagem e remontagem - dos tempos, embrincando violência e tomada de posição política - como bem mostrou seu famoso texto *Estética da Fome* (1965).⁶³⁷ Ele conjuga “excesso de energias” e “estratégia dos lugares”, “loucura da *transgressão*” e “sabedoria da posição”. O limiar do presente era trabalhado, nas imagens e sons, através da investigação do passado com os olhos voltados para o futuro: a mirada vanguardista caminha inseparável da arqueológica. No seu cinema o novo *vem com* o antigo.⁶³⁸

Glauber Rocha através de suas montagens temporais não vê nos povos as vítimas absortas em alienações religiosas. Ao contrário, os “rebeldes primitivos” são “portadores da ira revolucionária”: “beatos, vaqueiros, matadores de aluguel” são “agentes da transformação”.⁶³⁹ Apresentação cinematográfica que se torna mais visível a partir de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), pois na fita vemos um povo com seus aspectos “afetivo, animal ou selvagem.” Nessa visada o diretor baiano “não condena a antiquíssima relação entre multidão e a besta, e sim se propõe a investigar seus poderes e sobrevivências”: a busca é pela atualidade dos mitos populares.⁶⁴⁰

⁶³⁶ GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em Questão, Vanguarda e Subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.p.183-200.

⁶³⁷ ROCHA, Glauber. *Estética da Fome* [1965]. In: **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosacnaify, 2004.

⁶³⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as Imagens Tomam Posição**. O Olho da História I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.p.119-127.

⁶³⁹ BENTES, Ivana. O devorador de mitos. In: _____. (org.) **Glauber Rocha: cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.p.28.

⁶⁴⁰ AGUILAR, Gonzalo. **Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase: arte brasileira de 1964-1980**. Rio de

A partir do início dos anos 1970 essa força mítico-revolucionária dos povos se configura como crítica da razão burguesa, colonizadora e opressora:

A *razão* dominadora classifica o misticismo de *irracionalista* e o reprime à bala. Para ele tudo que é *irracional* deve ser destruído, seja a mística religiosa, seja a mística política. A revolução, como possessão do homem que lança sua vida rumo a ideia, é o mais alto astral do misticismo. As revoluções fracassam quando esta possessão não é total, quando o homem rebelde não se libera completamente da razão repressiva, quando os signos da luta não se produzem a um nível de emoção estimulante e reveladora, quando, ainda acionado pela revolução burguesa, método e ideologia se confundem a tal ponto que paralisam as transações da luta. Na medida em que a *desrazão* planeja as revoluções a *razão* planeja a repressão. As revoluções se fazem na imprevisibilidade da prática histórica que é a cabala do encontro das forças irracionais das massas pobres. (...) O irracionalismo liberador é a mais forte arma do revolucionário. (...) A cultura popular não é o que se chama tecnicamente de folclore, mas a linguagem popular de permanente rebelião histórica. O encontro dos revolucionários desligados da razão burguesa com as estruturas significativas desta cultura popular será a primeira configuração de um novo signo revolucionário.⁶⁴¹

O seu marxismo místico ou surrealismo concreto - pensamento dialético movido pela contradição sem síntese, situado entre Brecht e Artaud, Eisenstein e Buñuel, materialidade e sonho, História e mito, didático e épico, ciência e arte, verdade e imaginação, luta classes e sagrado, vanguarda intelectual e massas, etc. - reintegrou à “arte revolucionária a face oculta, noturna, do ser”, mostrando “que o homem novo não pode criar-se sem considerar o irracional”.⁶⁴²

Janeiro: Anfiteatro, 2016.p.110-123.

⁶⁴¹ ROCHA, Glauber. Estética do sonho [1971]. In: **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosacnaify, 2004.p.250-251.

⁶⁴² VALENTINE, Claudio M. **Glauber**: um olhar europeu. Rio de Janeiro: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2002.p.82. Ver a esse respeito: BENTES, Ivana. O devorador de mitos. In: _____. (org.) **Glauber Rocha**: cartas ao mundo. São Paulo: Companhia das letras, 1997.p.27, XAVIER, Ismail. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosacnaify, 2004.p.21, SILVA, Humberto Pereira da. **Glauber Rocha**: cinema, estética e revolução. Jundiaí: Paco, 2016.p.148-149, ROCHA, Glauber. A revolução é uma estética [1967]. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosacnaify, 2004

Assim, Glauber propunha que “Todo um povo pode ser criador, artista”. Este seria o “sentido total” da revolução que “significava” para ele “vida”, “plenitude de existência” e “liberação mental” de tal modo que o “homem não existisse em função da economia.” Por isso, afirmava: “precisamos também dos santos e orixás para fazer nossa revolução, que há de ser sangrenta, messiânica, mística, apocalíptica e decisiva para a crise política do século XX.”⁶⁴³ Uma concepção estético-política que estava distante, por exemplo, de Roberto Schwarz para quem o perigo para o “Ocidente civilizado” estava no “eventual acesso dos esbulhados à razão” e não às emoções mobilizadoras.⁶⁴⁴

Entretanto, esse saber trágico-materialista também estava imiscuído em problemas, armadilhas e impasses. A exemplo das afirmações ambivalentes da necessidade de um líder mítico que pudesse atuar no processo revolucionário; ou os sentimentos sádicos projetados, de seu inconsciente fascista, como violência sobre as massas.⁶⁴⁵ E aqui podemos retomar, brevemente, a já aludida declaração de apoio de Glauber aos militares durante o período de abertura do regime militar.

Esse aceno ao governo de exceção preparava o terreno tanto para seu retorno seguro do exílio, quanto para o estabelecimento de relações entre cinemanovistas e Estado autoritário. No entanto, esse gesto não estava separado de sua visão mitopolítica. A partir do início da década de setenta o diretor baiano irá elaborar uma “mitologia militar salvacionista”, onde o exército brasileiro seria o efetuator das mudanças que a esquerda não fez. Os militares poderiam, na sua perspectiva, surgir

e Idem. Para Cacá Diegues. Paris, junho, 1973. In: BENTES, Ivana (org.) **Glauber Rocha: cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.p.455-458.

⁶⁴³ ROCHA, Glauber. Para Alfredo Guevara. Santiago do Chile, Maio de 1971. In: BENTES, Ivana (org.) **Glauber Rocha: cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.p.410-412.

⁶⁴⁴ SCHWARZ, Roberto. O cinema e Os Fuzis [1966]. In: **O Pai de Família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.p.36.

⁶⁴⁵ BENTES, Ivana. O devorador de mitos. In: _____. (org.) **Glauber Rocha: cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.p.25-30. “Eu tinha um verdadeiro prazer em filmar Antônio das Mortes massacrando beatos, projetava meu inconsciente fascista em cima de miseráveis.” ROCHA, Glauber. Para Cacá Diegues. Paris, junho, 1973. In: BENTES, Ivana (org.) **Glauber Rocha: cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.p.457.

“como agentes da transformação” já que o “inconsciente militar”, “explodido por contradições”, “viraria a mesa da ditadura” colocando suas armas a favor do povo.⁶⁴⁶

Portanto, uma melhor opção frente a possibilidade de “uma democracia sob influência dos americanos.”⁶⁴⁷ O cineasta, vendo-se como “militarista terceiro-mundista” e “florianista”, pôde assim identificar no general Golbery “um teórico da independência.”⁶⁴⁸ Jorge Mautner, como vimos também, chancelava essa posição de Glauber. Momento em que os dois artistas estavam relativamente próximos.⁶⁴⁹

Para Mautner a posição do cineasta era marcada por um nacionalismo livre de “preconceitos usuais de cabeças preconcebidas de civis e ratos de biblioteca”. Assim, o cinemanovista seria um “Homero eletrônico que vê os homens tão iguais em sua condição humana, divididos em castas onde cada qual ostenta sua poética e dignidade oriunda de funções ancestrais: nesta visão os militares são a casta dos guerreiros.” Segundo o literato, o famoso e complexo personagem Antônio das Mortes seria, no cinema glauberiano, o “representante do exército.”⁶⁵⁰ Ideia que encontra respaldo nas afirmações do próprio diretor baiano.

Segundo Glauber as energias mito-políticas do personagem seriam ambivalentes. Elas poderiam ser dirigidas contra o povo, mas também convertidas a

⁶⁴⁶ Ibidem.p.50-52

⁶⁴⁷ SILVA, Humberto Pereira da. **Glauber Rocha: cinema, estética e revolução**. Jundiaí: Paco, 2016.p.122.

⁶⁴⁸ ROCHA, Glauber. Para Paulo Emílio Salles Gomes. Roma, agosto de 1974. In: BENTES, Ivana (org.) **Glauber Rocha: cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.p.499.

⁶⁴⁹ ROCHA, Glauber. Júnior Faria Miguel [1980]. In: **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosacnaify, 2004.p.473.

⁶⁵⁰ MAUTNER, Jorge. Panfletos da Nova Era [1980]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 2). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.244. A. das Mortes aparece nos filmes **Deus e o Diabo na Terra do Sol e Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro**. Na primeira fita, ele é um sicário que desencadeia várias ações dos personagens principais, os camponeses Manuel e Rosa. Na segunda, vemos o personagem, após colaboração, romper relações com as classes opressoras e colocar suas armas a favor do povo. Sobre as distintas interpretações de A. das Mortes ver: VALENTINE, Claudio M. **Glauber: um olhar europeu**. Rio de Janeiro: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2002, XAVIER, Ismail. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome**. São Paulo: Cosac Naify, 2007, Idem. **Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal**. São Paulo: Cosac Naify.p.85-143 e BERNADET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. São Paulo: Companhia das letras, 2007.p.94-102.

favor deste: “Antônio das Morte é o Assassino através do qual eu me manifesto nesta mágica, o Assassino Fascista, que tocado pelo amor do povo deixa de ser milico da direita (mercenário) para ser de esquerda (justiceiro) PROFECIA.”⁶⁵¹

Ora, toda essa problemática posição política de Mautner também pode ser encontrada, a partir de outros aspectos, na sua formação ideológica e produção literária dos anos sessenta.

4.2.3 *Encontro com Mário Schenberg*

Jorge Mautner, introduzido no campo letrado pela direita e lançado na revista *Diálogo*, consegue publicar seu primeiro livro, *Deus da Chuva e da Morte* em 1962. Nesse momento, ele frequenta a casa de Paulo Bonfim - poeta e intelectual paulistano de prestígio e próximo da casa dos Ferreira da Silva - que não apenas estabelece o contato com a editora Martins Fontes, por onde o livro é editado, mas também o apresenta na TV e no rádio.⁶⁵² Entretanto, nosso escritor já alimentava sua conflituosa relação com a utopia comunista.

No seu primeiro livro ele havia escrito: “Satanás gritou para mim: você, Mautner, com tudo isto, todos estes irracionalismos, vai acabar é no P.C e vai ser um dos membros mais integrados nele. Você achará um fascínio - aliás você já o sente - pela máquina maquiavélica, inflexível, da irretorquível lógica histórica.”⁶⁵³ No fragmento *Arthur Nuovo* um personagem “sonha” com o “grande Barbudo da esperança

⁶⁵¹ ROCHA, Glauber. Para Cacá Diegues. Paris, junho, 1973. In: BENTES, Ivana (org.) **Glauber Rocha: cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.p.457-458.

⁶⁵² MAUTNER, Jorge. *Kaos* [1963]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.586 ;615. Mautner convivia, no apartamento da Avenida Ipiranga de P. Bonfim, com: Câmara Cascudo, Manoelito de Ornellas, Guilherme de Almeida, etc. O anfitrião, ocupante da cadeira 35 da Academia Paulista de Letras, se queixou, em 2002: o pupilo “assim como como chegou a nossa casa, partiu um dia com seu bandolim e sua genialidade. Nunca mais nos encontramos (...). RASEC, César. **Jorge Mautner em Movimento**. Salvador: Do autor, 2004.p.61-62. Em 2016 Mautner dedicou seu livro MAUTNER, Jorge. **Kaos Total**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016 a Bonfim.

⁶⁵³ Idem. *Deus da Chuva e da Morte* [1962]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.71.

(...) [que] olha com seu olhar messiânico o mar azul e lindo das Antilhas e no ar existe um cheiro de açúcar.”⁶⁵⁴ Ele sentia-se, em alguma medida, próximo do comunismo.

O ponto decisivo da viravolta partidária é o encontro com o físico, pensador da arte e importante político do PCB em São Paulo, Mário Schenberg. Essa opção política o afastou do patrocínio da intelectualidade conservadora com quem havia mantido estreito contato. Dessa forma, a escolha não deixou de ser feita a partir de uma outra caução.

Esse *coup de foudre* é narrado por Mautner em vários momentos. Ele nos fala, em 1984, como ocorreu esse contato:

Conheci o Prof. Mário Schenberg por volta de 1962. Eu participava de um movimento, o Kaos, e certa vez estava com José Roberto Aguilar na sede do movimento quando aparece o Prof. Mário Schenberg com seu charuto. E veio logo discutindo alguns pontos de vista sobre as coisas mais importantes, que meu surrealismo de então nem sonhava, como o Zen-budismo, Jesus etc. E o homem vinha com mais novidades do que todos nós. A Física Quântica e o Taoísmo, o Zen-budismo, o Surrealismo... era como se a história tivesse reencontrado tudo o que ela tinha aprendido...⁶⁵⁵

Por ocasião da morte do cientista pernambucano ele nos dá o seguinte relato pessoal: “Quando eu me lembro do professor Mário Schenberg eu me lembro do meu pai. Por quê? Ora... ambos me ensinaram quase tudo que eu sei, tudo que sou. Além disso, ambos eram tão fascinantes que é difícil separá-los na minha memória.”⁶⁵⁶ O físico judeu possibilitou a Mautner integrar o PCB ao inseri-lo na célula cultural do Comitê Central.

No renomado cientista Mautner encontrará um homem de esquerda anticonvencional. Como intelectual ele impunha sua autoridade no Partido Comunista

⁶⁵⁴ Ibidem.p.202.

⁶⁵⁵ Idem. MAIA, Dulce. Jorge Mautner e Dulce Maia. In: GUINSBURG, Gita K; GOLDFARB, José Luiz. (org.). **Mário Schenberg: Entre-Vistas**. São Paulo: Perspectiva, 1984.p.90.

⁶⁵⁶ Idem. Mário Schenber, um memorial. Revista Shalom, março de 1991. In: COHN, Sérgio. (org.). **Jorge Mautner: Encontros**. (Entrevistas). Rio de Janeiro: Azougue, 2007. p.104-105.

sem aderir a qualquer dogmatismo.⁶⁵⁷ No campo científico M. Schenberg desenvolveu importantes trabalhos na área de física moderna, com destaque para a mecânica quântica e a astrofísica. Ele foi criador, junto George Gamow, da conhecida teoria do Efeito Urca que trata da perda de energia nuclear dos átomos.⁶⁵⁸

M. Schenberg trabalhou com físicos de renome na Europa como Enrico Fermi e W. Pauli. Ele foi, ao mesmo tempo, um destacado crítico de arte publicando textos e participando de júris, inclusive das Bienais de São Paulo. Ele se interessava pelos modernismos, mas especialmente pelo que chamava de arte primitiva e arte mágico-fantástica que reconhecia em vários artistas como Teresa d'Amico, M. Gruber, J. R. Aguilar (amigo íntimo de Mautner), entre outros.⁶⁵⁹

As reflexões de M. Schenberg passavam por uma de suas referências fundamentais: o Taoísmo. Para ele esse pensamento pode ser compreendido como “uma concepção dialética do Cosmos como luta e mútua metamorfose de dois princípios opostos, o Yang e o Yin, integrados na unidade do Tao. Essa imagem conserva certamente um grande valor poético e existencial.”⁶⁶⁰ A essa dialética ele acrescentava ainda a do marxismo que utilizava para interpretar a História.

Com interesses que iam desde as religiões antigas ao hermetismo e o Zenbudismo, o físico não deixava o homem de ciência divorciado do pensador das religiões e das artes. Nele as modernidades artística e científica não eram eternas rivais inconciliáveis. Tampouco o interesse pela religião significava um mergulho cego, irracional e abismal no Ser. Para M. Schenberg não se poderia desconsiderar os planos distintos a que pertencem arte e ciência. No entanto, ao mesmo tempo, asseverava: “O

⁶⁵⁷ RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro: artistas da revolução, do CPC à Era da Tv.** 2ª Ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.p.52.

⁶⁵⁸ SCHENBERG, Mário. **Diálogos com Mário Schenberg.** São Paulo: Nova Stella, 1985.p.29-30.

⁶⁵⁹ Idem. Teoria e crítica de arte [1980]. In: COHN, Sérgio. (org.). **Mário Schemberg: encontros.** (Entrevistas). Rio de Janeiro: Azougue, 2011. Schenberg foi próximo de importantes artistas brasileiros como Volpi, Lígia Clarck, F. Gullar, H. de Campos, D. Pignatari, Jorge Amado, etc. Ver seus depoimentos em: GUINSBURG, Gita K; GOLDFARB, José Luiz. (org.). **Mário Schemberg: Entre-Vistas.** São Paulo: Perspectiva, 1984.

⁶⁶⁰ SCHEMBERG, Mário. Reflexões sobre Jorge Mautner [1965]. In: COHN, Sérgio. (org.). **Mário Schemberg: encontros.** (Entrevistas). Rio de Janeiro: Azougue, 2011.p.19.

raciocínio é importante para provar as coisas, mas é a intuição que mostra a solução dos problemas.”⁶⁶¹

M. Schenberg discutia as relações históricas entre arte e tecnologia em que se cruzam no horizonte explicativo estética, religião e a ciência do século XX;⁶⁶² aproximava as descrições do universo feitas pela física moderna e pelas religiões orientais; e propunha a parafísica como convergência parapsicológica entre biologia e mecânica quântica, onde se constataria “que tudo é interligado.”⁶⁶³ Saltando da arte ao hinduísmo ou da física dos quanta à cosmogonias orientais, ele mostrava as intersecções entre os diferentes modos de pensar.

A partir desse contato, Jorge Mautner pensará a relação ciência-mito-arte-política com instrumental menos excludente em relação ao que encontrou na casa da Rua José Clemente. O que resultará em toda sorte de combinações no seu pensamento. Desse modo, houve intensa troca intelectual entre Mário Schenberg e Jorge Mautner a partir de estilemas comuns aos dois: marxismo, religião, filosofia, arte e política. Os intensos diálogos deixariam marcas visíveis na literatura do Kaos. Assim, ficaria claro para o jovem escritor que havia a possibilidade de manter-se, concomitantemente, marxista e pensador heterodoxo.

Com seu professor Jorge Mautner pôde entender que “realismo socialista era uma bobagem stalinista”, mas também, por outro lado, que “nem o impressionismo, nem o cubismo, nem o surrealismo seriam fortes o suficiente para representarem o que significa a revolução no marxismo mundial e que isto só poderia ser feito em forma e conteúdo de mitologia.” A própria mitologia do Kaos seria, portanto, o complemento necessário ao materialismo histórico.⁶⁶⁴

No entanto, a adesão partidária de Jorge Mautner ao compromisso

⁶⁶¹ Idem. O valor do pensamento [1984]. In: COHN, Sérgio. (org.). **Mário Schenberg: encontros.** (Entrevistas). Rio de Janeiro: Azougue, 2011.p.150.

⁶⁶² Idem. Arte e tecnologia [1973]. In: COHN, Sérgio. (org.). **Mário Schenberg: encontros.** (Entrevistas). Rio de Janeiro: Azougue, 2011.p.150.

⁶⁶³ Idem. **Diálogos com Mário Schenberg.** São Paulo: Nova Stella, 1985.p.89.

⁶⁶⁴ MAUTNER, Jorge. Três décadas na Trincheira do Kaos [1989]. In: COHN, Sérgio. (org.). **Jorge Mautner: Encontros.** [Entrevistas]. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.p.172.

revolucionário, via Schenberg, não foi realizado sem traumas. Esse evento está em permanente torção na sua escritura. Ele já havia intuído que as acusações e o desprezo da “chamada classe de intelectuais de esquerda”, onde “se é comunista ou nada”, era a manifestação da exigência de alinhamento muitas vezes intransigente.⁶⁶⁵

Os posicionamentos de Jorge Mautner nos livros e textos de jornal indicam que sua imagem de surrealista e *beatnik* o deslocou dentro da cultura política comunista. No *Anteprojeto do Manifesto* os escritores do tipo inconformado - como Mautner, Roberto Piva e Claudio Willer - eram alvos de rejeição, pois nos rebeldes eram criticados o que seriam “atos epidérmicos”, “a revolta dispersiva”, “a insatisfação inconsequente”, “a atitude negativa”, “o idealismo”, “as disposições subjetivas momentâneas”, “o descontrole dos meios expressivos” e a “recusa do povo”.⁶⁶⁶ No *Auto-Relatório*, peça cepecista de 1963, há a crítica humorada as “deprecações iradas do jovem *beatnik*”.⁶⁶⁷

Embora tenha assumido a militância, Mautner discordava do pensamento hegemônico do CPC sobre a normatização da criação artística. Sem dúvida aquilo que ele escrevia só poderia parecer, sob o ponto de vista de uma arte popular revolucionária, como uma “orgia auto-destruidora das formas”.⁶⁶⁸ O literato do Kaos teria sido diretamente criticado pelos cepecistas ao estigmatizarem o que fazia como “surrealismo alienado, fascismo, misticismo, ópio.”⁶⁶⁹

É também no processo de construção de sua literatura que Mautner expressava o quanto a esquerda teria rejeitado sua obra. Em seus textos afirma ser “ridicularizado

⁶⁶⁵ MAUTNER, Jorge. Deus da Chuva e da Morte [1962]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.296.

⁶⁶⁶ ESTEVAM, Carlos. Anteprojeto do Manifesto do Centro de Cultura Popular, Redigido em março de 1962. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960-70)**. São Paulo: Brasiliense, 1981.p.126-127.

⁶⁶⁷ BETTI, Maria Silva. **Uduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Editora da USP, 1997.p.119.

⁶⁶⁸ ESTEVAM, Carlos. Anteprojeto do Manifesto do Centro de Cultura Popular, Redigido em março de 1962. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960-70)**. São Paulo: Brasiliense, 1981.p.137.

⁶⁶⁹ MAUTNER, Jorge. Sobre as patrulhas ideológicas [1979]. In: COHN, Sérgio. (org.). **Jorge Mautner: Encontros. (Entrevistas)**. Rio de Janeiro: Azougue, 2007. p.65.

e caçoado e criticado pelo realismo socialista”.⁶⁷⁰ Para alguns ele seria “VÍTIMA DA PROPAGANDA EM TODOS OS SENTIDOS!”⁶⁷¹, para outros um mistificador e demagogo.⁶⁷² Mas, o Kaos era, em todo caso, uma recusa da visão do CPC sobre a arte:

é a luta contra todos os dogmáticos e inimigos da vida que querem enquadrar a arte e a vida, que querem direções rígidas para a arte. A intuição é um dado do conhecimento. Não há limitações possíveis! A arte e a vida são impulsos, irrupções, explosões. Não se pode conter o grito em fórmula nenhuma! Liberdade total de expressão artística e existencial!⁶⁷³

Ele - mesmo fazendo parte institucionalmente da ala comunista - não se esquivava de realizar críticas aos cepecistas. De fato, seus julgamentos devem ser sopesadas a partir do fato de que em São Paulo o CPC teve uma atuação menos pungente do que no Rio de Janeiro. O que deve ter favorecido esse posicionamento mais direto. A atuação cepecista paulista - principalmente em sindicatos - estava próxima do PCB e do Grupo Arena e não da UNE. Também dividido em setores (cinema, teatro e artes plásticas) sua instabilidade e conflitos internos levaram ao seu fim antes de 1964.⁶⁷⁴

Mas, é uma das figuras de maior visibilidade do CPC carioca que levam Mautner a fazer as referências mais ríspidas. Contra Ferreira Gullar ele lança acusações em sua coluna *Bilhete do Kaos* no jornal *Última Hora*, em 1 de fevereiro de 1964:

Minha missão é destruir o CPC. Pois todo artista é um sado-masoquista. A consciência do artista sempre está se sentindo culpada, como se tivesse praticando um crime. Sendo assim, qualquer propaganda bem bolada atinge o artista, ele fica com medo de ser alienado, então se estraga. O maior crime que o CPC cometeu foi assassinar poetas e pintores em nome da revolução, enquanto se deve

⁶⁷⁰ Idem. Kaos [1963]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.632.

⁶⁷¹ Ibidem.p.607.

⁶⁷² Idem. Vigarista Jorge [1965]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 2). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.88.

⁶⁷³ Ibidem.p.99.

⁶⁷⁴ Ver os depoimentos de Maurice Capovilla, Caio Graco e Gianfrancesco Guarnieri em BARCELLOS, Jalusa. **CPC da UNE: uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

fazer o contrário, a revolução dentro da arte, dentro do próprio artista. O grave é que essa geração do CPC vai forjar a cultura de amanhã, conheço certo deles. Por isso minha missão é libertá-los da sanha de neuróticos, como Ferreira Gullar, por exemplo, que encontrou no suposto “esquerdismo” o remédio para a sua paranoia, e agem como se fossem santos, dividindo aqui, o bem e o mal, numa atitude de selvagerismo anticultural, que no fundo é uma frustração.⁶⁷⁵

Entretanto, essas afirmações não devem elidir o fato de que, ao ser contra o CPC, ele desejava ser um intelectual de esquerda que estivesse um passo à frente do que achava ser as ortodoxias. Pensava poder levar até as últimas consequências o romantismo revolucionário das esquerdas brasileiras de seu tempo. Assim, como veremos a seguir, no ideário do Kaos os dilemas da moderna cultura artística brasileira se mostram confrontados em uma dialética instável e errática, onde ideologias, formas literárias e temporalidades estão em jogo permanente.

⁶⁷⁵ MAUTNER, Jorge. Bilhetes do Kaos, sobre sexo, futebol e sangue. Jornal Última Hora, sábado, 1 de fevereiro de 1964. In: COHN, Sérgio; DE FIORE, Juliano. (orgs.). **Jorge Mautner**. (Trajetória do Kaos). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.

5 ESCRITURAS DO KAOS

De tudo escrito, amo apenas o que se escreve com o próprio sangue. Escreve com sangue: e verás que sangue é espírito.

F. Nietzsche. *Assim Falou Zaratustra*⁶⁷⁶

(...) escrever é demoníaco, é terrível

Jorge Mautner⁶⁷⁷

Não se pode escrever sem a força do corpo. É preciso ser mais forte que si mesmo para abordar a escrita. Não é apenas a escrita, o escrito, é o grito das feras noturnas, de todos, de você e eu, os gritos dos cães.

Marguerite Duras⁶⁷⁸

5.1 A literatura do Kaos

5.1.1 *Cena da escritura*

A publicação de *Deus da Chuva e da Morte* (1962) - que forma a trilogia do Kaos junto com *Kaos* (1963) e *Narciso em Tarde Cinza* (1965) - causou certa

⁶⁷⁶ NIETZSCHE, Friedrich. **Assim Falou Zaratustra**. Um livro para todos e para ninguém. São Paulo Companhia das Letras, 2011.p.40.

⁶⁷⁷ MAUTNER, Jorge. Kaos [1963]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.431.

⁶⁷⁸ DURAS, Marguerite. **Escrever**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.p.23.

curiosidade no meio literário já que se tratava de um jovem que, vindo de uma proximidade com a intelectualidade conservadora paulistana e de uma recente e contínua adesão à esquerda, lhes pareciam um talento promissor. O lançamento do livro, em ambientes literários bem conhecidos da época como o João Sebastião Bar, deram sua dose de publicidade ao estreante no mundo intelectual.⁶⁷⁹

Jorge Mautner, em razão do lançamento de seu primeiro livro, foi visto em 1962 como “imitador de Carolina de Jesus”, “playboy”, “vago escritor rock and roll”, “agitador comunista”, “romântico e horrizado”, “existencialista”, “beatnik”⁶⁸⁰, “*angry young man*”⁶⁸¹, “espalhafatoso”⁶⁸² ou um jovem inexperiente, porém, com “qualidades”.⁶⁸³ Sua entrada no ambiente intelectual lhe rendeu o prêmio Jabuti de autor revelação de 1962 pela Câmara Brasileira de Livros.⁶⁸⁴

Já nos anos seguintes - mais precisamente entre 1962 e 1966 - Mautner permanece atuando em recitais de poesia⁶⁸⁵, escrevendo uma coluna para o *Jornal Última Hora*, fazendo aparições na TV⁶⁸⁶ e apresentando-se como cantor.⁶⁸⁷ Os livros dele continuavam ensejando lançamentos com sessões de autógrafos⁶⁸⁸ com alguma divulgação nos suplementos literários:

⁶⁷⁹ Lopes nos diz que na primeira metade de 1960 “O João Sebastião Bar era tido como a Meca do moderno requintado. (...) Intelectuais, mocinhos ricos, jornalistas, artistas, publicitários, e esnobes, todos frequentavam o João.” LOPES, Fernanda. **A Experiência Rex**: “Erámos o time do Rei”. São Paulo: Alameda, 2009.p.59.

⁶⁸⁰ NEVES, João Ferreira das. Encontro com Jorge Mautner. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.04, 15 de Dezembro de 1962.

⁶⁸¹ VOCÊ gosta de Flertar? Como e por quê?. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.45, 21 de Setembro de 1962.

⁶⁸² MILLIET, Sérgio. Dois Livros. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.15, 2 de Setembro de 1962.

⁶⁸³ PEDROSO, Bráulio. Um jovem escritor com qualidades. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 38, 12 de Outubro de 1962; *Idem*. Scott Fitzgerald: sua geração e sua época. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.36, 19 de Outubro de 1962.

⁶⁸⁴ ENTREGA de Prêmios “Jabuti”. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.08, 15 de Novembro de 1963.

⁶⁸⁵ PROXÍMAS aberturas. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 16, 26 de Outubro de 1965.

⁶⁸⁶ Em 1966 ele participou de dois programas de TV. Ver: COHN, Sérgio; DE FIORE, Juliano. (orgs.). **Jorge Mautner**. (Trajetória do Kaos). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.

⁶⁸⁷ MAUTNER, Jorge. Três décadas na Trincheira do Kaos [1989]. In: COHN, Sérgio. (org.). **Jorge Mautner**: Encontros. [Entrevistas]. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.p.91.

⁶⁸⁸ LANÇAMENTO. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.13, 22 de Abril de 1965.

Após publicação dos romances “Deus da Chuva e da Morte” e “Kaos” Jorge Mautner acaba de lançar mais dois livros: “Narciso em tarde Cinza” (ed. Livraria Exposição do Livro), e “Vigarista Jorge” (Von Schimidt editor). Sobre o primeiro, explica o autor que “não é o fim da mitologia do Kaos. A mitologia continua fluindo por aí, num outro volume, numa canção, num grito de alegria ou dor.” Quanto a “Vigarista Jorge”, é uma coletânea de sete contos.⁶⁸⁹

Notas como essa acompanharam a publicação da trilogia do Kaos e *Vigarista Jorge* (1965). No entanto, as palavras elogiosas sobre o seu primeiro livro não impediram críticas negativas ao que seria o seu poder gratuito de “desnortear ou ‘chocar’ certa classe de leitores, com a descrição de cenas extraídas de arcaicos romances”.⁶⁹⁰

As suas “imprecisões e descuidos” ou “descasos” são apontados por um articulista quando avalia que seu texto “decai” quando trata de assuntos - como o materialismo e o misticismo - que “sua base cultural” de “adolescente limitado” não consegue alcançar. Assim, se “tem coragem de se comprometer”, por outro lado lhe faltaria “paciência na elaboração, amplitude cultural e critério seletivo”.⁶⁹¹ Entretanto, assim avaliado, não deixamos de identificar uma publicidade que estava sendo tecida em torno do nome desse jovem escritor. Com efeito, de que trata esses livros pensados como instáveis? Podemos apontar - ainda que apenas em suas nuances iniciais - em que consiste o enredo desses romances. Os livros do Kaos permitem ao leitor insistente divisar uma narrativa como um espectro em deslocamento. Nesta escrita descontínua temos um fio narrativo tênue e cravado de roturas.

Nessa narrativa temos um enredo labiríntico aonde não se chega nunca ao seu termo final, pois ele não existe. Não há fim ou Miniaturó a ser abatido como triunfo do herói. Na última página dos livros o leitor encontra inscrito um ruidoso “fim sem fim”.

⁶⁸⁹ JORGE Mautner. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.14, 24 de Junho de 1965.

⁶⁹⁰ BARBOSA, Rolmes. MARTINS. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.40, 22 de Setembro de 1962.

⁶⁹¹ PEDROSO, Bráulio. Um jovem escritor com qualidades. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.38, 12 de Outubro de 1962.

Essa narrativa inconclusiva nos dá a conhecer **Jorge-Profeta**⁶⁹² que - mesmo perdendo seu nome ou assumindo muitos outros (Jettus, Rasputin, Díon, Judas, Nietzsche da América Latina, etc.) - busca descobrir a si mesmo em um mundo histórico do pós-guerra a partir da vertigem cultural e ideológica do Brasil e do mundo. Oscilando entre variados matizes estético-ideológicas esse herói pretende construir uma visão de mundo adequado a seu turbulento momento histórico e a partir daí desencadear ou participar de uma ação política.

Assim, se partimos de *Deus da Chuva e da Morte* (1962) até *Vigarista Jorge* (1965), podemos observar um curioso movimento. De uma aproximação com um polo rebelde, anarquista, primitivista, druídico, neodionisíaco, arcaico, improdutivo, misólogo e lúgubre (com seus perigos fascizantes) ele passa - em movimento dialético sem síntese - a estreitar laços com outro de tom revolucionário, racional, produtivo, consequente e comunista (com os riscos de redução do homem ao mundo totalitário stalinista).⁶⁹³ Para isso, seu personagem principal enfrenta mundos estranhos, revoluções, contrarrevoluções, pesadelos, aventuras medievais, fascistas, stalinistas, cesaristas, festas orgiásticas, dilemas amorosos, debates interiores ou com outros personagens. Ele persegue ritos, passagens ou limiares que façam dele um herói que abra caminho para a Coisa Nova no Brasil.

Com efeito, nesse capítulo pretendemos abordar historicamente, entre as décadas de cinquenta e sessenta, os processos construtivos-destrutivos dessa escritura e sua interpretação/tradução do romantismo. Buscaremos traçar as linhas constitutivas de suas alegorias em discussão com as estéticas neovanguardistas, surrealistas e da arte engajada para, finalmente, compreender como essa ficção abre uma compreensão

⁶⁹² Com intuito de estabelecer uma diferença entre o Jorge Mautner *escritor* e Jorge *personagem de ficção* iremos acrescentar o desígnio de Profeta (logo, **Jorge-Profeta**) em conformidade com as ideias presentes nas narrativas da mitologia do Kaos. Porém, não deixaremos de observar os ecos autobiográficos que fazem dessa distinção apenas uma estratégia interpretativa.

⁶⁹³ Justamente o caminho errático de sua saída dos círculos intelectuais de direita para entrar nos de esquerda. Ver: MAUTNER, Jorge. Kaos [1963]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.536.p.598 e Idem. Panfletos da Nova Era [1980]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 2). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.302.

histórica do Kaos.

No entanto, antes de prosseguir nossa abordagem, um princípio heurístico merece ser destacado. Constatamos o fato de que não temos aqui nenhuma totalidade textual homogênea, pois essa obra se apresenta como prenhe de múltiplas vozes em disputa. É imprescindível então interpretar as dobras discursivas no seu conjunto. Sendo uma escritura fragmentária vemos que uma zona textual entra em conflito com a seguinte, mas pode surpreendentemente juntar-se, em um salto, a outra - no mesmo livro ou em outro.

É o próprio Mautner quem nos diz: “Meus livros podem ser lidos separados, juntos, rasgados, queimados, triturados e cuspidos e incensados com glória que dá na mesma, escrevi, desabafei, e fiquei cada vez mais louco!”⁶⁹⁴ O tríptico do Kaos e *Vigarista Jorge* (1965) formam assim um mesmo aparato literário. Pois, como seus elementos remetem uns aos outros, não é possível ao pesquisador compreender essa prosa sem uma consideração a partir de suas interconexões.

Diferente de outro romance desse mesmo período: *Sexo do Crepúsculo*. Publicada em 1983 a obra foi escrita em 1966. Texto em que podemos perceber as marcas da perspectiva muito nítida - após os problemas com a ditadura militar - de autoexílio em Nova York.⁶⁹⁵ O livro teria sido proposto originalmente aos editores da Civilização Brasileira, Ênio da Silveira e Moacyr Félix, mas vetado em razão da recusa de Mautner em fazer correções no seu texto.⁶⁹⁶ Se é necessário diferenciá-la das obras anteriores, por outro lado ela possui elementos que podem ser pensados juntos as demais, pois o livro possui igualmente como tema a busca, pelo Jorge-Profeta, de um tipo de formação identitária ideológica a ser tornada comum entre o homens.

No entanto, ela possui características próprias já que se trata de uma narrativa mais linear, com enredo claro e uma prosa no limite da representação realista.⁶⁹⁷ Nela

⁶⁹⁴ MAUTNER, Jorge. Kaos [1963]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.499.

⁶⁹⁵ Idem. **Sexo do Crepúsculo** [1966]. São Paulo: Global, 1983.p.117 e 146.

⁶⁹⁶ Idem. A Experiência Revisitada [2006]. In: COHN, Sérgio. (org.). **Jorge Mautner: Encontros**. [Entrevistas]. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.p.178-179.

⁶⁹⁷ Discordamos nesse sentido de POMPEU, Renato. Mautner, centro de Mautner e do sexo. In: COHN, Sérgio; DE FIORE, Juliano. (orgs.). **Jorge Mautner**. (Trajetória do Kaos). Rio de Janeiro: Azougue,

os aspectos eróticos também ganham um revelo bem mais acentuado. Estamos diante de uma literatura que é unidade dispersiva ou síntese disjuntiva. Portanto, é esse o elemento norteador que fundamenta as discussões que se seguem.

5.1.2 *Uma escritura do inconsciente*

Em 12 de abril de 1958 o crítico literário Temístocles Linhares aborda a pergunta: fim do romance? Ele nos diz que o “gênero está mesmo em agonia. Dilapidado em sua substância ele não tem mais objeto. O personagem não existe, a intriga também.” A universalização do romance teria contribuído “poderosamente para minar os seus alicerces, diversificando-o, pervertendo-o, sobrecarregando-o, envolvendo-o, de problemas heterogêneos e avessos à sua razão de ser, até fazer ruir a arquitetura.” Entretanto, para ele o romance continua “resistindo a todos esses ataques” em função da “necessidade de ficção que acossa o homem para fazê-lo triunfar da evidência ou do ridículo.”⁶⁹⁸

Problema retomado, três anos depois, pela crítica literária paulista Leyla Perrone-Moisés. A propósito da publicação de *Comment C'est*, ela declara que para Samuel Beckett o “romance já morreu.” A obra, que era até aquele momento o mais recente livro do autor, desativava a forma romance como entretenimento através da tortura do leitor. A sua terrível mensagem, segundo a articulista, se propagava através de uma “poesia em prosa” “sem lógica, sintaxe ou pontuação”.⁶⁹⁹

A angustiada condição humana das narrativas do escritor franco-irlandês, entre a solidão e a incomunicabilidade, nos remeteria, com seus personagens canhestros, as imagens de “uma Humanidade após a bomba, após a morte definitiva dos mitos.” O leitor da ensaísta, diante dessa mortificação do romance, poderia se perguntar a razão

2002 que vislumbra na obra um distanciamento do “romance com unidade tradicional”.

⁶⁹⁸ LINHARES, Temístocles. Fim do Romance? **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.03, 12 de Abril de 1958.

⁶⁹⁹ PERRONE-MOISÉS, Leyla. Beckett e a morte do romance. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.09, 12 de Outubro de 1961.

para acompanhar esse empenho supostamente destrutivo. Ela mesma adverte que somente aqueles que desejarem ser torturados e “tiverem a coragem de se inclinar para o abismo” continuarão leitores de Beckett após *Comment C'est*.⁷⁰⁰

O debate sobre a “morte do romance” estava em pauta também em função da publicação das obras do chamado *nouveau roman* francês - com consideráveis ecos na crítica brasileira desde o final da década de cinquenta. Essa visibilidade se dava não apenas em razão das publicações, mas também pela participação dos escritores na construção de filmes que impactaram o campo cinematográfico da época. A exemplo de *L'Année Dernière à Marienbad* (1961) e *Hiroshima, mon amour* (1960) roteirizados, respectivamente, por Alain Robbe-Grillet e Marguerite Duras.⁷⁰¹ Um “movimento” que Mautner recusava - mesmo sendo muito ligeiramente cotejado com os autores franceses.⁷⁰²

Em linhas gerais podemos traçar os contornos desse “grupo” vanguardista como um conjunto de escritores não articulados em uma “escola”, mas cuja prosa é marcada pela recusa do romance tradicional burguês.⁷⁰³ As suas obras atentariam para as várias

⁷⁰⁰ Ibid. Ver a recente perspectiva da autora em Idem. A nova teoria do romance. In: **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

⁷⁰¹ Sobre a relação *nouveau roman*/cinema ver: MOTTA, Leda Tenório da. **Roland Barthes**. São Paulo: Iluminuras, 2011.p.90.

⁷⁰² Recusa expressa em: NEVES, João Ferreira das. Encontro com Jorge Mautner. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.04, 15 de Dezembro de 1962. Em BARBOSA, Rolmes. MARTINS. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.40, 22 de Setembro de 1962 especula-se - mas, não se reduz a eles - se autores ligados ao “movimento” poderiam ou não tê-lo influenciado.

⁷⁰³ O romance não é, historicamente, uma forma estável. Mas, é possível apontar esquematicamente algumas características que, em certa medida, se tornaram reconhecíveis como suas marcas: atenção a individualidade das personagens e aos detalhes do ambiente; nomes de figuras históricas ou míticas dão lugar aos nomes próprios que explicitam a particularidade social; personagens imersos em uma temporalidade histórica, contrariamente as formas tradicionais que eram concebidas como imutáveis e, assim, refletiam a premissa básica de que não havia acontecimento cujo significado fundamental não fosse independente do fluxo do tempo. O herói do romance buscava sua identidade contra a fragmentação do mundo moderno. Aquiles na *Iliada*, por exemplo, não coloca esse problema, pois o herói da epopeia não é, a rigor, um indivíduo. Na perspectiva do lugar sociocultural que o romancista ocupa é possível destacar que ele narra uma vivência individual e privada já que não há um único sentido comum ao leitor e ao narrador. Adverte-se, contudo, que na história do romance há várias linhas de fuga do império mimético da representação realista desde seu nascimento: M. de Cervantes, D. Diderot, L. Sterne, etc. Não sendo pois atributo exclusivo dos modernismos do século XX - representados na prosa por escritores

camadas do real, a atenção para o olhar como forma de apreensão do espaço, o descentramento do homem de seu lugar privilegiado no mundo e a investigação dos objetos. É ainda Leyla Perrone-Moisés que apresenta o “movimento” em 1966:

(...) vários autores procuram superar os hábitos da velha ficção realista e psicológica, por meio de técnicas revolucionárias. (...) há em comum o repúdio ao personagem-tipo, fixado com rigidez, ao enredo regular, pois “o campo do romance é o campo do possível”, permitindo experimentar com largueza. A exploração de tais possibilidades faz *ver* o mundo de maneira diversa, dando importância justamente à descrição do que existe, e não ao esforço de impor à realidade um esquema previamente construído.⁷⁰⁴

Os romances “de ordem ctônica” e “infernais” estariam em oposição ao escritor do *nouveua roman* – essa literatura, como nos diz Roland Barthes, literal e objetiva – que olha o mundo como “um homem que caminha em sua cidade sem outro horizonte senão o espetáculo, sem outro poder senão o de seus olhos.”⁷⁰⁵

No Brasil Haroldo de Campos irá adentrar o debate sobre esses problemas, propriamente como escritor, com uma prosa experimental em 1963. Ele o fez através

como M. Proust, J. Joyce e Virgínia Woolf. A posição modernista pode ser indicada emblematicamente na *boutade* de Paul Valéry (citada por André Breton) que teria dito, tratando dos romances, “que jamais se prestaria a escrever *A marquesa saiu às cinco horas*.” (BRETON, André. **Manifestos do surrealismo**. Rio de Janeiro: Nau, 2001.p.19) Adiante, quando nos referirmos ao romance tradicional, estamos tratando de sua “fórmula” realista/naturalista, individualista e centrada na verossimilhança. Por sua vez, nossa menção a deformação do romance remete a recusa da “volta à narração linear, à criação de personagens coerentes e sólidas, à transcrição usual dos diálogos e à descrição realista do contexto social.” (PERRONE-MOISÉS, Leyla. A nova teoria do romance. In: **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.p.85). Ver a respeito do que foi dito antes: WATT, Ian. **A Ascensão do Romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010; BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Obras escolhidas**. Magia e Técnica, Arte e Política. (v. I). São Paulo: Brasiliense, 1994; LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Editora 34, 2009; ROBERT, Marthe. **Romance das origens, origens do Romance**. Cosac Naify, 2007; PINO, Claudia Amigo. **A Ficção da Escrita**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004 e NASCIMENTO, Evandro. A Literatura à Demanda do Outro. In: DERRIDA, Jacques. **Essa Estranha Instituição Chamada Literatura**. Belo Horizonte: 2014.

⁷⁰⁴ PERRONE-MOISÉS, Leyla. **O Novo Romance Francês**. São Paulo: Burity, 1966.p.13.

⁷⁰⁵ BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2013.p.92.

do enftretamento dos limites da prosa com a poesia movido, segundo ele, por uma “pulsão bioescritural” em expansão - aquilo que será suas famosas *Galáxias*.⁷⁰⁶

No terreno da crítica e dos manifestos os concretistas buscavam pensar a prosa não apenas nos autores ligados ao verbivocovisual - como James Joyce - mas, também, de escritores brasileiros vistos como inventores.⁷⁰⁷ Entre os modernistas o “romance-invenção” *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, foi analisado como nova prosa cubista.⁷⁰⁸ Tratava-se assim de fazer o elogio do experimentalismo no campo do romance.⁷⁰⁹

A obra de Guimarães Rosa também foi alvo da crítica apropriadora concretista. A ficção rosiana foi compreendida, ao “nível da manipulação linguística”, como a “mais atual” e “menos comprometida com passado, com o assim dito romance burguês do século XIX”.⁷¹⁰ Augusto de Campos perguntava em 1959 a propósito do autor de *Grandes Sertões: Veredas* (1956): “até que ponto é ainda possível fazer um *romance*, por maior extensão que se queira dar a palavra, em sua velha acepção?”⁷¹¹ Assim, se na

⁷⁰⁶ CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. 2ª Ed. São Paulo: Ed. 34, 2004.

⁷⁰⁷ CAMPOS, Haroldo de. evolução das formas [1957]. In: CAMPOS, Augusto. _____. PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Ateliê, 2006.p.80. Ver ainda CAMPOS, Augusto de. O Lance do Finnegans Wake [1962]. In: JOYCE, James. **Panorama do Finnegans Wake**. São Paulo: Perspectiva, 1971.p.117-121 e Idem. De Ulysses a Ulisses [1966]. In: JOYCE, James. **Panorama do Finnegans Wake**. São Paulo: Perspectiva, 1971.p.123-141.

⁷⁰⁸ Idem. Estilística Miramarina [1964]. In: **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.p.97-107. Aliás, a nova edição da obra somente voltaria a circulação, quarenta anos depois de sua primeira publicação, justamente sob cuidados concretistas. Ver: CAMPOS, Augusto de. Um Lance de “Dês” do *Grande Sertão* [1959]. In: **Poesia Antipoesia Antropofagia & Cia**. São Paulo: Companhias das Letras, 2015.p.47.

⁷⁰⁹ O antropófago, com **Memórias Sentimentais de João Miramar** (1924) e **Serafim Ponte Grande** (1933), havia introduzido no Brasil - retomando e transformando elementos das vanguardas europeias - uma prosa romanesca baseada numa composição que fazia uso da fragmentação, descontinuidade, ironia e da sátira. Ver: KACKSON, Kenneth D. **A Prosa Vanguardista na Literatura Brasileira**: Oswald de Andrade. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

⁷¹⁰ CAMPOS, Haroldo de. A Linguagem do Iauaretê [1962]. In: **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.p.57-63. Ver ainda: GRÜNEWALD, José Lino. Rosa da Prosa [1967]. In: **O Grau Zero do Escrever**. São Paulo/Rio de Janeiro: Perspectiva/Fundação Biblioteca Nacional, 2002.p.52-57.

⁷¹¹ CAMPOS, Augusto. Um Lance de “Dês” do *Grande Sertão* [1959]. In: _____. **Poesia Antipoesia Antropofagia & Cia**. São Paulo: Companhias das Letras, 2015.p.46.

poesia os significados em torno das palavras “forma” e “invenção” estavam sendo reivindicados pelos neovanguardistas, no campo da prosa não foi diferente. Muito embora as “poucas tentativas experimentais na ficção” não tenham tido alcance se comparadas com “o que se fazia na poesia desde os anos 50.”⁷¹²

E, não raramente, Mautner entrava em conflito com concretistas e praxistas na capital paulista.⁷¹³ Relembrando muito tempo depois os encontros ele nos diz:

na época em que comecei a escrever assim, eu estava rodeado por uma atmosfera cultural oposta, uma atmosfera formalista, esnobe, e que era ainda por cima ditatorialmente acadêmica, e tudo isso para ocultar e camuflar o racismo, o elitismo e os preconceitos!⁷¹⁴

Ao escrever sobre a obra de seu colega João Parisi Filho ele dirige as seguintes críticas aos neovanguardistas de São Paulo em 1966:

Podem caçar os racionalistas, e o homem analítico burguês, mas nós temos fé. Há algo a dizer contra isso? Fé, fé é o escandaloso. Nosso reinado é o absurdo. Há muita coisa nova surgindo no Brasil e no mundo. O fim da arte neopositivista e castradora da imaginação delirante. O fim dos velhos bastiões de uma arte social democrata do século XIX. Nós cheiramos a enxofre e a barbárie. É o novo homem, a nova imagética, o semideus, o transmutado oriundo das radiações. As lendas se concretizam.⁷¹⁵

Portanto, recusa do concretismo racionalista e um posicionamento a favor da imaginação. Atravessando essa problemática podemos encontrar um escritor distante dos neovanguardistas e próximo de Mautner: o paulista José Agrippino de Paula. Literato que, em muitas ocasiões, foi indicado como ligado a detonação do

⁷¹² FAVARETO, Celso F. Incorporação: corpo e política nos anos 60/70. In: FREITAS, Arthur. GRUNER, Clóvis; REIS, Paulo; KAMINSKI, Rosane; HONESKO, Vinícius. (orgs.) **Imagem, narrativa e subversão**. São Paulo: Intermeios, 2016.p.171.

⁷¹³ MAUTNER, Jorge. Panfletos da Nova Era [1980]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 2). Rio de Janeiro: Azogue, 2002.p.218-219.

⁷¹⁴ Idem. **Jorge Mautner: Filho do Holocausto**. Memórias (1941 a 1958). Rio de Janeiro: Agir, 2006.p.99-100.

⁷¹⁵ Idem. Parisi Filho. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.11, 27 de Setembro de 1966.

Tropicalismo.⁷¹⁶

No seu livro de estreia, *Lugar Público* (1965), lemos a história de um narrador que deixa sua família e decide, na condição de estudante universitário, morar em outra cidade. O que lhe reserva uma série de eventos que incluem o falecimento do seu pai e sua formatura.⁷¹⁷ Esse romance, fraturando o processo narrativo, foi imediatamente pensando como tendo sido influenciado pelo *nouveua roman*.⁷¹⁸ O seu segundo livro, *PanAmérica* (1966), radicaliza os procedimentos utilizados no primeiro. Temos uma prosa cujas partes são formadas por imensos blocos de textos sem parágrafos que esmagam o leitor. O livro narra “uma epopeia contemporânea do Império norte-americano”⁷¹⁹ a partir da delirante figura do Eu-narrador. Com voz “impessoal” ele freneticamente empreende a construção de um épico hollywoodiano por onde desfilam figuras da cultura de massa (John Wayne e Marilyn Monroe).⁷²⁰

A ficção de J. A. de Paula oportunizou, mais de uma vez, a aproximação com a de Mautner.⁷²¹ Ora, tanto *Lugar Público* e *PanAmérica* quanto a literatura do Kaos são esforços de jovens escritores de renovação do romance brasileiro. Ambas fazem uso da mitologia - J. A. de Paula, da hollywoodiana, Mautner da cultura de massa e da arcaica - para compor suas obras. Porém, enquanto no Kaos há tragicidade, salvação e abertura

⁷¹⁶ FAVARETO, Celso F. Incorporação: corpo e política nos anos 60/70. In: FREITAS, Arthur. GRUNER, Clóvis. REIS, Paulo; KAMINSKI, Rosane; HONESKO, Vinícius. (orgs.) **Imagem, narrativa e subversão**. São Paulo: Intermeios, 2016.p.171.

⁷¹⁷ PAULA, José Agrippino de. **Lugar Público** [1965]. São Paulo: Papagaio, 2004 e MORAES, Felipe Augusto de. **A Arte-Soma de José Agrippino de Paula**. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais), Universidade de São Paulo, São Paulo. 2011.p.15.

⁷¹⁸ CONY, Carlos Heitor. *Lugar Público* [1965]. In: PAULA, José Agrippino de. **Lugar Público** [1965]. São Paulo: Papagaio, 2004.p.5-7. Para FAVARETO, Celso F. Incorporação: corpo e política nos anos 60/70. In: FREITAS, Arthur; GRUNER, Clóvis; REIS, Paulo. KAMINSKI, Rosane; HONESKO, Vinícius. (orgs.) **Imagem, narrativa e subversão**. São Paulo: Intermeios, 2016.p.171 nesse livro “se notam ressonâncias da literatura existencialista e ecos da *beat generation*, do cinema americano e italiano em circulação nos meios intelectuais e artísticos sintonizados com o desejo de modernidade.”

⁷¹⁹ SCHENBERG, Mário. Prefácio a 1ª Edição [1966]. In: PAULA, José Agrippino de. **PanAmérica** [1966]. São Paulo: Papagaio, 2001.

⁷²⁰ PAULA, José Agrippino de. **PanAmérica** [1966]. São Paulo: Papagaio, 2001.

⁷²¹ A. de Paula reconheceu a influência que sofreu da prosa mautneriana em sua produção literária. Ver: MORAES, Felipe Augusto de. **A Arte-Soma de José Agrippino de Paula**. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais), Universidade de São Paulo, São Paulo. 2011.p.36.

para brasilidade, a ficção de J. A. de Paula é hostil a pretensão salvífica. Se o J. A. de Paula possui “um senso clássico das proporções” aferrando-se a linha antilírica, Mautner “é barroco, desigual, desmedido”.⁷²²

Nesse campo, quando se trata de pensar a prosa de Mautner o primeiro problema a ser colocado é a incerteza causada quanto ao gênero a que pertence. Enquanto alguns falam de reunião de contos, outros, a maioria, os tratam como romances. A nosso ver a trilogia do *Kaos* e *Vigarista Jorge* (1965) podem ser interpretados como romances. Não apenas pelas diversas vezes em que foram referidos a esse gênero.⁷²³ Existem neles, como já afirmamos, um relato em prosa - que se parte em inumeráveis outros - que nos permite acompanhar a busca por parte do personagem Jorge por um novo mundo. Muito embora não se restrinja a prosa realista, mais comumente associada aos parâmetros gênero, esse livros retomam outros aspectos que marcam historicamente o discurso romanesco modernista.

Por sua vez, a crítica da época recebeu seu primeiro livro como portador de experimentações. Mas, sem aprofundar suficientemente a questão. As obras foram vistas como “verdadeiro cipoal sintático e vocabular” com “prolixidade estonteante”⁷²⁴; ou ainda como inovadoras do ponto de vista temático, técnico, estrutural e linguístico.⁷²⁵ O articulista Rolmes Barbosa avaliava que

⁷²² VELOSO, Caetano. PanAmérica. In: _____. **O mundo não é chato**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.p.258-259.

⁷²³ Desde a época de seus lançamento até as avaliações posteriores: BARBOSA, Rolmes. MARTINS. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.40, 22 de Setembro de 1962 se fala em trilogia romanesca; JORGE Mautner. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.14, 24 de Junho de 1965 se refere apenas a **Deus da Chuva e da Morte e Kaos** como romances; Mautner é referido como romancista na apresentação de seu texto em MAUTNER, Jorge. Parisi Filho. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.11, 27 de Setembro de 1966. Mais recentemente BRANDÃO, Ignácio de Loyola de. Miséria Dourada. In: COHN, Sérgio. DE FIORE, Juliano. (Orgs.). *Jorge Mautner*. (Trajetória do Kaos). Rio de Janeiro: Azougue, 2002, VELOSO, Caetano. Deus da Chuva e da Morte. In: _____. **O mundo não é chato**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.p.268, CAMARÁ, Márcio. **Corpos Pagãos: usos e Figurações do Corpo na cultura brasileira**. (1960-1980). Belo Horizonte: UFMG, 2014.p.62 e MORAES JR., Luís Carlos de. Proteu ou a Arte das Transmutações. In: COHN, Sérgio; DE FIORE, Juliano. (orgs.). **Jorge Mautner**. (Trajetória do Kaos). Rio de Janeiro: Azougue, 2002 citam, ao menos um dos livros, como romances.

⁷²⁴ MILLIET, Sérgio. Dois Livros. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.15, 2 de Setembro de 1962.

⁷²⁵ COELHO, Nelson. Deus da Chuva e da Morte. [Texto de orelha]. In: MAUTNER, Jorge. **Deus da**

O jovem autor paulista (sim paulista, não obstante o sangue estrangeiro), rebela-se, desde logo, contra os cânones literários, e lança-se a uma febril busca de novos métodos de expressão e soluções técnicas. É claro que neste livro (1º volume de uma trilogia romanesca), o autor ainda não apresenta nenhuma resultado satisfatório. (...) Reconhece-se, porém, honestamente, a autenticidade de sua preocupação de encontrar respostas para os mistérios que nos cercam e, por outro lado, o alto nível artesanal com que realiza suas pesquisas formais que caracterizam essa obra.⁷²⁶

Nesse mesmo artigo, buscava-se a sua suposta linhagem em escritores que eram, naquele momento, reconhecidos como prosadores vanguardistas. As afirmações de Mautner, na contramão dessas considerações, são de aparente desprezo pelo que chama de parnasianismo, pois importaria apenas a mensagem.⁷²⁷

Com isso, trata-se da tentativa de Mautner de filiar-se a “herança” moderna do artista maldito. A mesma de que falava Claudio Willer em *Fronteiras e Dimensões do Grito Manifesto – 1964*. O escritor do Kaos afirmava: “Somos herdeiros de Artaud, Nietzsche, Hölderlin, Guénon, Buñuel, Mailer, Zen, Pop, surrealismo, Bob Dylan, Superman e James Dean, Einstein, Planck, Freud. Não há valor estético, direção, fim. Um mundo em caos em direção ao Caos.”⁷²⁸ Mautner buscava, sobretudo, a identidade entre vida e arte: “Eu sou a minha obra.”⁷²⁹ Daí afirmar que sua “obra não é literária, é muito mais que isso.”⁷³⁰

Contudo, Mautner possui consciência dos problemas de “invenção” e “forma” que sua obra suscitava. É o que podemos perceber nas afirmações do narrador de *Sexo do Crepúsculo* (1966): “Até quando o domínio da falsidade, da hipocrisia e da não

Chuva e da Morte. São Paulo: Martins, 1962.

⁷²⁶ Ele cita A. R.-Grillet, M. Düras, A. Camus, C. Pavese, T. Capote, J. L. Borges, J. Joyce e F. Kafka. BARBOSA, Rolmes. MARTINS. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.40, 22 de Setembro de 1962.

⁷²⁷ NEVES, João Ferreira das. Encontro com Jorge Mautner. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.04, 15 de Dezembro de 1962.

⁷²⁸ MAUTNER, Jorge. Parisi Filho. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.11, 27 de Setembro de 1966.

⁷²⁹ Idem. Kaos [1963]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.513.

⁷³⁰ NEVES, João Ferreira das. Encontro com Jorge Mautner. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.04, 15 de Dezembro de 1962.

cultura? Gente que não leu nem James Joyce e se põe a criticar a trilogia do Jorge com preconceitos de provincianismo total, de professor primário.”⁷³¹ Assertivas como essa apontam a tentativa de criar um possível protocolo de leitura para a fragmentação romanesca que o escritor produzia.

A suposta recusa da visada “academista” encontra ainda outro limite. Pois também significava apreciações de seus romances através de uma leitura “amiga” que, eivadas de elogios, servem de pistas deixadas por aqueles que acompanhava de perto a construção dessa literatura. Esses paratextos legitimadores mostram a estratégia de lançamento do jovem intelectual no campo de disputas artísticas em São Paulo. A intenção de legitimação pode ser identificada no release editorial anônimo, supostamente neutro, escrito na verdade pelo já citado “patrocinador” intelectual Paulo Bonfim.⁷³² Segundo esse texto o literato do Kaos, artesão do “retrato surrealista” do jovem “de blusão de couro”, “escreve num ritmo sincopado do jazz” em um “estilo que grita como um rock and roll” fraseando uma “melodia de um samba-canção” ou “magias wagnerianas.”⁷³³ Acrescentando hiperbólico:

Este é um livro diferente. Em suas páginas o leitor encontrará a mensagem genial de um moço de dezenove anos. Jorge Mautner surge com “Deus da Chuva e da Morte” como umas das mais impressionantes revelações da moderna literatura brasileira. (...) Este livro produzirá um impacto no leitor. Os espíritos mais fracos o condenarão pela dramaticidade de suas soluções, mas aqueles que caminham na noite pressentindo a estrela da manhã, os que lutam consigo próprios à procura de rumos autênticos, os rebeldes, os puros, os inconformados serão tocados pela beleza selvagem dessa mitologia do Kaos. Mautner é um abridor de caminhos. Seu

⁷³¹ MAUTNER, Jorge. **Sexo do Crepúsculo** [1966]. São Paulo: Global, 1983.p.139. A obra joyciana, sabemos, é aquela que está na história da literatura mais intimamente ligada a experiências vanguardistas. Quarenta anos depois o autor fala de alguns de seus livros como experimentais em MAUTNER, Jorge. A Experiência Revisitada [2006]. In: COHN, Sérgio. (org.). **Jorge Mautner: Encontros**. [Entrevistas]. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.p.179.

⁷³² GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.p.97-106.

⁷³³ MARTINS. Deus da Chuva e da Morte. In: MAUTNER, Jorge. **Deus da Chuva e da Morte**. São Paulo: Martins, 1962. Acrescentamos o fato de que foi o enteado de Paulo Bonfim, o pintor Dudu Santos, que ilustrou a capa de **Deus da Chuva e da Morte** (1962).

depoimento é importantíssimo. Quando analisa o nosso mundo com olhos de dezenove anos, ou quando possuo de intuições milenares, é sempre de uma autenticidade perturbadora. Profeta (...) com seu bandolim cantando baladas e feitos das criaturas de hoje e dos heróis de amanhã, do Brasil mítico e humano que nascerá do sangue e do sonho daqueles que não perderam a Fé. Através da Chuva e da More os homens sempre encontraram seus deuses. E Mautner sabe o caminho.⁷³⁴

É perceptível que, dos predicados intelectuais de Mautner, interessava a Paulo Bonfim destacar apenas a rebeldia mística. Nenhuma palavra sobre a face, já legível nesse livro, que apontava para a aproximação com o comunismo.

Foi também esse o sentido do release - esse assinado - de Nelson Coelho, que observava a escolha do “escritor de gênio” por uma prática literária próxima da prosa espontânea *beatnik* e da escrita automática: Mautner escreveria “possuído”.⁷³⁵ Apontando que ele dividiria, com seus os surrealismos, a opção, no campo de embates na cultura artística de seu tempo, pela crítica aos racionalismos neovanguardistas. De fato, as ideias beat-surrealistas não deixavam de afrontar também o pensamento hegemônico no CPC da UNE: “Consciência, mais consciência, eis o que se pede, portanto.”⁷³⁶

Essa pretensão de acesso ao inconsciente pode ser encontrada tanto na trilogia do Kaos quanto nas entrevistas de Mautner⁷³⁷:

⁷³⁴ MARTINS. Deus da Chuva e da Morte. In: MAUTNER, Jorge. **Deus da Chuva e da Morte**. São Paulo: Martins, 1962.

⁷³⁵ COELHO, Nelson. Deus da Chuva e da Morte. In: MAUTNER, Jorge. **Deus da Chuva e da Morte**. São Paulo: Martins, 1962. Lemos de J. Mautner: “Eu batendo à máquina bato as teclas em ragtime” em MAUTNER, Jorge. Vigarista Jorge [1965]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 2). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.26.

⁷³⁶ FELIX, Moacyr. Nota Introdutória. In: ____ (org.). **Violão de Rua**: poemas para a liberdade. Cadernos do Povo Brasileiro (Vol. II). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.p.10. O que não significa que era um privilégio dos jovens rebeldes de classe média do grande centro urbano paulista. A geração *beat* norte-americana também se entregava a busca de um anarquismo místico (budismo, gnosticismo, orientalismos, etc.). Ver: WILLER, Claudio. **Os rebeldes**: geração beat e anarquismo místico. Porto Alegre: L & PM, 2014.

⁷³⁷ Sobre o jogo social da entrevista como paratexto (epitexto público) e autobiografia intelectual ver: GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.p.316-319 e LIMA,

O ser humano é um poço de mistério e a vida a grande aventura. Aventura trágica, mas os deuses me guiam quando escrevo. São muitos: Dionísio, Mefisto e o branco Cristo. (...) Escrevo levado por um impulso místico e escrevo em transe de delírio. Dizem os espíritas que alguém escreve em mim, e por vezes sinto isso realmente, capto tudo no ar, a revolução, as contradições espirituais e econômicas.⁷³⁸

Desse modo, ao mesmo tempo em que afronta as neovanguardas, em nome de uma “repercussão nos espíritos jovens e revoltados”, vemos emergir as nuances de uma escrita não dominada pelo sujeito racional.⁷³⁹ No entanto, é preciso advertir que Mautner não declina a alguma associação direta a escrita automática surrealista ou a prosa espontânea de Jack Kerouac (que ele efetivamente cita em seus textos ficcionais).

4.1.3 Arqueografia do romance

Com efeito, a menção a escolha de uma escrita movida pelo inconsciente não resolve a questão da opção pelas estratégias de deformação do romance. É no processo histórico de crítica modernista da representação realista que podemos compreender a prosa do Kaos como romance. O próprio Mautner nos diz: “As palavras são loucas: eu devia escrever um romance em que tudo apareceria. O tempo, o caos: temo que este romance seja ilegível.”⁷⁴⁰ Esse “romance” é ilegível sim, se for lido na chave da verossimilhança. Entretanto, legível se pensarmos que ele é a releitura das deformações modernistas da “epopeia da vida burguesa”.

Rachel. A entrevista como gesto (auto)biográfico. In: SOUZA, Eneida; MIRANDA, Wander Melo (orgs). **Crítica e Coleção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

⁷³⁸ NEVES, João Ferreira das. Encontro com Jorge Mautner. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.04, 15 de Dezembro de 1962.

⁷³⁹ NEVES, João Ferreira das. Encontro com Jorge Mautner. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.04, 15 de Dezembro de 1962.

⁷⁴⁰ MAUTNER, Jorge. Deus da Chuva e da Morte [1962]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.70.

No Kaos temos narrativas que se aparentam aos relatos míticos, lendários e de contos de fada. Atmosfera mágica repleta de discos voadores, vampiros, cajados, espadas, desapareções repentinas, castelos e vozes sem corpo. Os personagens, em geral, possuem intenções, objetivos, ações, desejos, etc., mas são criados a partir de alegorias que se referem a automatismos. Diríamos que são tomados por uma força arquetípica oriundo das mitologias que os desapossam: a mulher acolhedora e devoradora, o messias, a criança perdida, o herói, a figura protetora como auxílio sobrenatural, etc.

Citemos como exemplo uma passagem de *Deus da Chuva e da Morte* (1962). Nela um jovem conta um relato lendário: história dentro da história, como em *Mil e uma Noites*. Trata-se da história de um homem, possuidor de uma plantação de cacau, que, andando próximo a uma espécie de lago, encontra uma mulher virgem, tropical, nua e azul. Ela era filha de um deus nórdico Wotan⁷⁴¹ (que voa em um cavalo frio e de neve) com uma estrela, sua mãe brasileira. O que dá a essa mulher um “jeitinho de samba e gato bravio.” O homem, revela ser Dionísio e os dois, apaixonados, permanecem juntos.

A história é retomada páginas adiante no fragmento intitulado *2ª PARTE (Continuação da história contada pelo menino de dezenove anos ao esperarem o cantor)*. No relato o povo invade a fazenda de “cacau sem cacau” de Dionísio que já esperava por tal vitória que era um pedacinho de seu coração. Ele então diz entre lágrimas causadas pela bandeira vermelha: “O terreno é vosso. A fazenda é do povo! Eu não tenho forças para plantar cacau! Plantem vocês! Eu dou o terreno!”

Em seguida a massa, depois de ovacioná-lo, o amarra e crucifica. Depois “possuem” a sua amada deusa menina de cor azul sob seus pés. Os dois morrem. Wotan, o pai da deusa, decide não salvá-la e desaparece no “turbilhão branco.” Sua mãe, a estrela brasileira, sorri diante da revolução.⁷⁴² Como se, diante da fúria do povo, a

⁷⁴¹ Wotan, Wodan ou Odin é um deus da religião dos germanos. Ver: ELIADE, Mircea; COULIANO, Ioan P. **Dicionário das Religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.153-157

⁷⁴² MAUTNER, Jorge. Deus da Chuva e da Morte [1962]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002, p.105-106 e 111-114.

aristocracia pagã perdesse força e a brasilidade feminina exultasse. Nessa alegoria é perfeitamente legível os temas históricos do Brasil da primeira metade dos anos sessenta: reforma agrária, luta de classes no campo e receio da violência de uma revolução popular. No entanto, podemos também identificar a encenação da origem alemã de Mautner.

Com isso, não temos nessas narrativas a simples adesão ao mítico, mas oposição dialética entre a fatalidade da força arquetipal e História.⁷⁴³ Na esfera mítica a “mera vida” do homem se mostra culpada. A “servidão mítica” se torna explícita na medida em que o “destino é o nexos de culpa do vivente.”⁷⁴⁴ Trata-se de uma “ordem” onde “o homem”, “pelo simples fato de estar vivo” está “entregue a um jogo de forças de naturezas diversas que ele pode tão só reconhecer (como Édipo no final da tragédia), mas nunca escolher livremente.”⁷⁴⁵

No momento em que o “destino entra em cena, fazendo valer sua força mítica, ele ultrapassa o princípio da responsabilidade”: a fatalidade “reduz a vida humana à natureza”.⁷⁴⁶ Logo, bem distinto da ordem histórica onde o caráter humano - como liberdade moral do agir histórico - não se confunde com o “espantinho dos deterministas”. Por isso, muitas vezes, “a ordem da vida natural, onde reinam as forças da Natureza e do mito” são desativadas quando os fragmentos do Kaos se assemelham aos contos maravilhosos infantis (*Märchen* - os “contos de fadas”) abrindo espaço para “ordem da vida histórica, onde prevalecem as decisões”.⁷⁴⁷

⁷⁴³ Expresso, por exemplo, na simultânea afirmação e negação do humanismo cristão e do anti-humanismo dos deuses pagãos. MAUTNER, Jorge. Kaos [1963]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.637.

⁷⁴⁴ BENJAMIN, Walter. Destino e Caráter. In: **Escritos sobre Mito e Linguagem**. 2ª Ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2013.p.89-99.

⁷⁴⁵ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**. Ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.p.54.

⁷⁴⁶ CASTRO, Claudia. **A Alquimia da Crítica: Benjamin e as Afinidades Eletivas** de Goethe. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.p.95.

⁷⁴⁷ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**. Ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.p.56. Sobre o *Märchen* ver: MAZZARI, Marcus. O Bicentenário de um Clássico: Poesia do Maravilhoso em Versão Original. In: GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos**. (1812-1815). (Tomo I). 3ª Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

Os mitos, ao contrário dos contos de fadas e das sagas, estão “a serviço da defesa do existente”.⁷⁴⁸ O herói astuto dos contos de fadas tem um potencial emancipador dentro do universo maravilhoso, pois ele pode conjurar com sua rebeldia o poder do mito que mantém o homem sob a mística do destino e do poderio do senhor.⁷⁴⁹ A “nobreza infantil” dos “personagens dos contos de fadas”, que “irrompem da noite e da loucura - do mito” -, é tal qual “um despertar” na forma de “grandes confrontos profanos”.⁷⁵⁰

É o caso do momento em que o personagem Jorge-Profeta, em dado momento do segundo tomo da trilogia do Kaos, decide matar um demônio (que alegoriza o nazismo) com uma espada mágica.⁷⁵¹ Mas, é preciso frisar que dizer semelhança não significa que há hegemonia, no Kaos, dos elementos dos *Märchen*. De resto, a oscilação entre o “pesadelo do mito” e “o feitiço libertador do conto de fadas” tem diversas ocorrências.⁷⁵² Esses aspectos são a confirmação dos choques entre mito e história nessa escritura. Mautner não opta definitivamente - como faz o cepecista Moacyr Félix - entre “a fatalidade ‘traçada pelos deuses’” e a ação prometeica dos homens; entre o “ensombreado chão da Necessidade” e o “azulado reino da Liberdade.”⁷⁵³

A prova disso é que, diferentemente da maioria dos demais personagens, as (assumidas) máscaras de Mautner - James Dean, Jettus, São Jorge, Poeta-mitólogo, Ogum e tantos outros - são, por um lado, a apresentação das lutas históricas do Jorge-Profeta e, por outro, uma absorção dos tipos arcaicos - majoritariamente o do jovem

⁷⁴⁸ GÁNGÓ, Gábor. O Conto de Fadas como esclarecimento, cultura e violência. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; MACHADO JR., Rubens; VEDDA, Miguel. (orgs.). **Walter Benjamin: Experiência histórica e imagens dialéticas**. São Paulo: Editora UNESP, 2015.p.174.

⁷⁴⁹ VEDDA, Miguel. Emancipação Humana e “Felicidade não disciplinada”. Walter Benjamin e a Poética dos Contos de Fadas. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; MACHADO JR., Rubens. _____. (orgs.). **Walter Benjamin: Experiência histórica e imagens dialéticas**. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

⁷⁵⁰ BENJAMIN, Walter. Robert Walser. In: **Obras escolhidas**. Magia e Técnica, Arte e Política. (v. I). Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.p.53.

⁷⁵¹ MAUTNER, Jorge. Kaos [1963]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.475.

⁷⁵² BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Obras escolhidas**. Magia e Técnica, Arte e Política. (v. I). São Paulo: Brasiliense, 1994.p.215.

⁷⁵³ FELIX, Moacyr. Nota Introdutória. In: _____. (org.). **Violão de Rua: poemas para a liberdade**. Cadernos do Povo Brasileiro (Vol. III). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.p.11.

herói. A sua ação política se dá na variedade de arquétipos que são assumidos, combinados e abandonados ao longo dos relatos. Como se, dos mistérios do mito, alguma potência pudesse ser deslocada para a História e provocar o advento do novo.

Por fim, na literatura do Kaos não se pode deixar de considerar os efeitos das formas de expressão do *Märchen* e dos mitos sobre o discurso romanesco. Essa escrita é também um exercício de “recuo arqueográfico para a pré-história do romance burguês, para aquém da épica, para o fundo ritual do mito e da lenda, a pré-história folclórica do romanesco, o UR-EPOS”.⁷⁵⁴

O resultado, “um híbrido narratológico, romance-lenda”,⁷⁵⁵ emerge através da fragmentação extenuante dos relatos; do uso frequente da ironia e do humor; dos começos narrativos evocativos da natureza em descrições enumerativas que se perdem até finalmente encontrar o “início” da fábula; do rompimento com o realismo; da troca contínua da voz narrativa: da terceira para a primeira, da primeira para a terceira; e a interrupção do relato - entre relatos, mas também no interior deles.

O cenário de ruína dessa escritura é, assim, de desmoronamento do mito e do romance um sobre o outro. Ele toma o gênero pelo viés do “*trabalho das formas*”⁷⁵⁶: formas inquietas, formas selvagens, formas arcaicas.⁷⁵⁷ De fato, há a tentação em Mautner da recuperação da totalidade perdida e da palavra originária através de uma literatura que se quer convertida em “escritura mágica”.⁷⁵⁸ Entretanto, um movimento muito mais presente mostra a impossibilidade de volta as narrativas míticas. Partido em

⁷⁵⁴ Retomamos aqui - não sem alguma ironia histórica - a posição crítica de H. de Campo para ler essa característica da prosa mautneriana. CAMPOS, Haroldo de. *Iracema: uma arqueografia de vanguarda* [1981]. In: **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.p.129. Ver ainda: LOURO, Gustavo Reis da Silva. Diálogos possíveis: Lévi-Strauss e Haroldo de Campos. O Mito e o Romance. In: **Garrafa**. vol. 15, n. 43, julho-dezembro 2017.

⁷⁵⁵ CAMPOS, Haroldo de. Tópicos (fragmentários) para uma historiografia do *Como* [1981]. In: **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.p.162.

⁷⁵⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.p.29.

⁷⁵⁷ STERZI, Eduardo. A irrupção das formas selvagens. In: ANDRADE, Mário. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

⁷⁵⁸ BENJAMIN, Walter. **Ensaio Reunidos: Escritos sobre Goethe**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2009.p.61.

cacos, o romance mautneriano pode ser lido como uma peça de vanguarda arqueológica ou arqueologia vanguardista.

5.1.4 *Montagens alegóricas: destruição construtiva*

Jorge antes de ir embora olhou um tempão para as estrelas pedindo a benção dos deuses e suspirando fundo. Tinha um ar de orgulho falso, e no fundo a grande fraqueza dos artistas que mergulham no abismo da destruição construtiva.

Jorge Mautner⁷⁵⁹

A esse mundo escritural gostaríamos de acrescentemos um último elemento: as montagens alegóricas. A alegoria ressalta “a impossibilidade de um sentido eterno e a necessidade de perseverar na temporalidade e na historicidade para construir significações transitórias.”⁷⁶⁰ A alegoria arranca “as coisas de seu contexto habitual” destruindo os “contextos orgânicos” de onde provém.⁷⁶¹ Como no Barroco temos *ars inveniendi*⁷⁶² como destruição das “criações harmônicas”.⁷⁶³ É o aspecto infantil de uma obra que se mostra um canteiro de obras.⁷⁶⁴ Portanto, construir estabelecendo relações

⁷⁵⁹ MAUTNER, Jorge. Narciso em Tarde Cinza [1965]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.719.

⁷⁶⁰ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2011.p.38.

⁷⁶¹ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. (v. III). São Paulo: Brasiliense, 1989.p.163.

⁷⁶² Idem. Alegoria e Drama Barroco. In: **Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie**. Escritos Escolhidos. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1986.p.32.

⁷⁶³ Idem. **Obras escolhidas**. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. (v. III). São Paulo: Brasiliense, 1989.p.164.

⁷⁶⁴ Idem. Canteiro de Obras. In: **Obras escolhidas**. Rua de Mão Única. (v. II). São Paulo: Brasiliense, 1987.p.18-19.

bruscas entre materiais diversos. No entanto, também destruir no ato de abrir, violar, desmontar os brinquedos.⁷⁶⁵

O que ocorre é que os detritos do mundo histórico - a morte do líder terceiro-mundista Patrice Lumumba ou a renúncia de Jânio Quadros - são agenciados como uma “arte de historicização”.⁷⁶⁶ Os problemas políticos do país e os motivos autobiográficos não se apresentam em “estado bruto” como documentos do mundo da vida. Eles são “colados” na fabulação através do agrupamento de heterogeneidades: acontecimentos históricos, mitologias, filosofias e literaturas diversas.

É o que verificamos no fragmento *Bongô de Deus da Chuva e da Morte* (1962). No texto conhecemos a vida de Kaluana John (outro nome para o Jorge-Profeta), jovem que toca bongô. Tomado de ímpeto inexplicável ele vai de motocicleta até um milharal onde, sob intensa chuva, encontra um oriental que ali estivera para unir-se com a natureza utilizando as forças do sexo. Ao perambular eles encontram um casal de jovens que foram discípulos do oriental que o haviam pago para que este fosse seu guia.

Ao longe Kaluana e seu mais recente amigo assistem os dois realizarem nus uma cerimônia ao som de Rock. Diante da cena o oriental acaba revelando incredulidade, pois embora tivesse ensinado os mistérios ao casal, ele jamais acreditara que fossem capazes de executar algo sacro. Essa confissão tem efeito devastador em Kaluana que decide abandonar seu cúmplice para tentar realizar sozinho a integração com a natureza. O personagem, tocando seu bongô tristemente, acaba convencido de que tudo aquilo que diz respeito às técnicas de adesão a sacralidade acaba por cair no fracasso. Ele percebe que o retorno dos deuses no mundo moderno é impossível.

Operando um jogo ficcional Mautner oferece a *IIª Versão da História do Bongô (IIª possibilidade)*. Nessa variante o personagem, toca seu bongô afro-cubano, vive em seu quarto ao mesmo tempo em que é assombrado pela eminente revolução comunista no Brasil e busca experiências místicas. Depois de muito deambular ele se casa e

⁷⁶⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo**: História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.p.140-141.

⁷⁶⁶ Idem. **Quando as Imagens Tomam Posição**. O Olho da História I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.p.63.

termina ao pé de um milharal ao som de *Wear my ring Aroun Your Neck* de Elvis Presley. Já na *III possibilidade (religiosa)* Kaluana, ao conseguir dinheiro, compra uma cruz de Cristo. Ele se ajoelha diante dela e se põe a rezar. Cansado ele finalmente desiste de tudo e vende sua cruz. Aí estão presentes nessa montagem alegórica os cacós da cultura de massa, dos conflitos ideológicos e dos impasses juvenis de classe média.⁷⁶⁷

De fato, Mautner está longe de ser o único a utilizar, no panorama brasileiro do discurso romanesco, a experimentação e, ao mesmo tempo, investir sua visada no campo ideológico. Depois dele o recurso a uma montagem narrativa fragmentada pode ser encontrado nos livros imersos no regime de exceção e no processo de modernização conservadora.⁷⁶⁸ No entanto, todos esses problemas - da prosa experimental aos impasses do engajamento - já estão presentes em Mautner.⁷⁶⁹

A literatura do Kaos está imersa no arco de tempo que vai do início do projeto desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek ao imediato pós-golpe, pois ela começa a ser escrita em 1956 e se estende até mais ou menos 1966. Nela estão configurados os dilemas histórico-culturais de uma época. Os romances testemunham um período de impasses com uma “narração por dentro das ruínas da narrativa.”⁷⁷⁰ Eles comunicam impasses históricos, mas eles o fazem como uma “coreografia”, como “uma invenção de formas” sem presumir, por fim, a morte do romance.⁷⁷¹

⁷⁶⁷ Idem. Deus da Chuva e da Morte [1962]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.122-123. Ver ainda Idem. Kaos [1963]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.439 e ss.

⁷⁶⁸ Tendência experimental que convive com outras como os romances-reportagens e memórias de militantes. Ver: FRANCO, Renato. **Itinerário Político do Romance Pós-64: A Festa**. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.p.101-103, 122 e 149 e ss.

⁷⁶⁹ Mostrando que o corte temporal e temático de Renato Franco (1998) é inteiramente arbitrário. O que, de resto, reconhece o próprio autor. Muito embora algumas passagens de seu livro deixem transparecer a ideia de novidade nos procedimentos de montagem e fragmentação que são plenamente utilizados por Jorge Mautner já no início dos anos sessenta.

⁷⁷⁰ LIMA, Manoel Ricardo. *Ler com Walter Benjamin*. In: BENJAMIN, Walter. **História da Literatura e Ciência da Literatura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.p.51.

⁷⁷¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vaga-lumes**. Belo Horizonte: UFMG, 2014.p.127.

5.2 Jorge Mautner, romântico

5.2.1 *O deus da vida e da morte*

Jorge Mautner é, assumidamente, um escritor das “utopias românticas”.⁷⁷² Como leitor e escritor ele reanima o romantismo enquanto visão de mundo. Ao contrário de parte das esquerdas brasileiras, onde o romantismo revolucionário era face velada de suas obras e práticas, em Mautner essa visão é entendida como constitutiva da arte.

Assim, ele atualiza os românticos sob várias perspectivas: o elogio da aventura; a atração pelo estranho, extraordinário e o fantástico; medievalismos; o uso das alegorias; o trânsito aberto entre vida e arte; a beleza do caos; a existência como jogo e ócio; a íntima comunhão entre arte e mito. Tudo isso mostra que essa obra tem “ascendência direta” do romantismo.⁷⁷³ Tendo já discutido as características gerais do romantismo no capítulo anterior podemos indagar diretamente em que consiste o romantismo de Jorge Mautner.

O elemento fundamental apropriado é o desencanto do mundo que pode ser resumido na assertiva nietzschiana da “Morte de Deus”.⁷⁷⁴ E, por sua vez, em chave mautneriana: “Ó os deuses estão mortos.”⁷⁷⁵ No entanto o mito, mesmo desaparecido, se mostraria imprescindível para Mautner. Assim revela o fragmento *A Ressurreição e o Adolescente*, onde um *teenager* “de sexo furioso” inscreve em uma pedra: “A vida sem religião é um vaso sem flor e terra.”⁷⁷⁶

⁷⁷² MAUTNER, Jorge. Deus da Chuva e da Morte [1962]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.192.

⁷⁷³ DE FIORE, Ottaviano. Aproximação de Jorge Mautner. In: COHN, Sérgio; DE FIORE, Juliano. (orgs.). **Jorge Mautner**. (Trajetória do Kaos). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.

⁷⁷⁴ NIETZSCHE, Friedrich. **Gaia Ciência**. São Paulo Companhia das Letras, 2002.p.147;235-236 e Idem. **Assim Falou Zaratustra**. Um livro para todos e para ninguém. São Paulo Companhia das Letras, 2011.p.13.

⁷⁷⁵ MAUTNER, Jorge. Narciso em Tarde Cinza [1965]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.709.

⁷⁷⁶ Idem. Deus da Chuva e da Morte [1962]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 1). Rio de Janeiro: Azougue,

A interrupção do sagrado para os românticos tem especial consequência para a arte, sendo um dos motivos para estes prepararem a fecundação de um espaço comum para ambas. Este ponto toca exatamente nas diferenças entre a modernidade e o mundo mítico-tradicional onde os objetos que chamamos de artísticos eram feitos para serem tocados, manuseados e vividos em ritos e festas. O que significa dizer que, para os fabricantes dessas figuras, uma coisa tal como a “arte” - esfera autônoma da vida - estava ausente. Contudo, na modernidade, ela tornou-se uma “questão de autoexpressão individual”.⁷⁷⁷

O advento da época de apreciação estética aponta para o problema da cultura na modernidade. A obra de arte teria perdido “a autoridade e as garantias que derivavam da sua inserção em uma tradição, para a qual ela construía os lugares e os objetos em que incessantemente se realizava o elo entre passado e presente”.⁷⁷⁸ A partir do momento em que “Deus está morto”, e o mundo orgânico cultural dá lugar as classes, ao indivíduo e a secularização temos então um isolamento do artista. Ele perde seu conteúdo, ele é homem sem conteúdo. Dessa forma, o artista não possui mais uma matéria compartilhável, ou seja, um mesmo olhar comum sobre a existência dos homens e dos deuses. Nesse sentido, traçar os contornos do espaço artístico onde o divino pudesse retornar - mesmo que de maneira apenas paródica - foi uma preocupação constante dos românticos - dos alemães, sobretudo.

A recuperação do sagrado pensada pelo romantismo se realizaria na invenção dos deuses, pois “a arte está predestinada a salvar a religião, porque a religião no seu âmago nada mais é do que arte.”⁷⁷⁹ Como nos diz Mautner: “Todo o poeta e artista é feiticeiro.”⁷⁸⁰ Na escritura do Kaos tudo se desenrola a partir da tentativa do poeta-

2002.p.25.

⁷⁷⁷ EAGLETON, Terry. **A Morte de Deus na Cultura**. São Paulo: Record, 2016.p.12.

⁷⁷⁸ AGAMBEN, Giorgio. **Homem sem conteúdo**. Belho Horizonte: Autêntica, 2012.p.172.

⁷⁷⁹ SAFRANSKI, Rüdiger. **Romantismo: uma questão alemã**. 2ª Edição. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.p.127 e DUARTE, Pedro. **Estio do tempo: Romantismo e estética moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.p.50.

⁷⁸⁰ MAUTNER, Jorge. Kaos [1963]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.553.

mitólogo moderno⁷⁸¹ de *fazer* mito tal como no *Programa Sistemático*.⁷⁸² Para Mautner, se a modernidade não possuía mais um mito universalmente válido - e que sustentasse o edifício da cultura - era preciso recriá-lo. De fato, como logo teremos a chance de ver, essa busca do mito político se confundia com sua proposta de uma revolução, a um só tempo, material e espiritual.

Esse empreendimento pode ser pensado através do título de seu primeiro livro, *Deus da Chuva e da Morte* (1962). Nele temos um rastro autobiográfico, e ao mesmo tempo mítico, repetido diversas vezes. Podemos resumi-lo da seguinte maneira: ao chegar a São Paulo, após o segundo casamento de sua mãe, Mautner ficava triste diante da chuva insistente. Posteriormente, a tempestade se tornou o elemento alquímico fundamental de suas obras. A tempestade foi transfigurada em positividade criativa: “eis que, numa inversão total, eu saudava a tristeza e a chuva como sendo minhas irmãs, e a melancolia da cor cinza e o despedaçamento kaótico, como sendo meus irmãos!”⁷⁸³

⁷⁸¹ Idem. *Deus da Chuva e da Morte* [1962]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.342.

⁷⁸² No documento lemos: “(...) ouvimos tantas vezes dizerem que a grande massa precisa ter uma *religião sensível*. Não só a grande massa, o filósofo também precisa dela. Monoteísmo da razão e do coração, politeísmo da imaginação e da arte, é disso que precisamos. (...) temos de ter uma nova mitologia, mas essa mitologia tem de estar a serviço das Ideias, tem de se tornar uma mitologia da *Razão*. Enquanto não tornarmos as Ideias mitológicas, isto é, estéticas, elas não terão nenhum interesse para o *povo*; e vice-versa, enquanto a mitologia não for racional, o filósofo terá de envergonhar-se dela. Assim, ilustrados e não-ilustrados precisarão, enfim, estender-se as mãos, a mitologia terá de se tornar filosófica e o povo racional, e a filosofia terá de tornar-se mitológica, para tornar sensíveis os filósofos. Então reinará eterna unidade entre nós.” (O Programa Sistemático. In: SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. **Obras Escolhidas**. 3ª Ed. São Paulo: Nova Cultural, 1989.p.43.) Este texto, escrito no final do século XVIII, é lido como uma espécie de “certidão de nascimento” do idealismo e do romantismo. A autoria é alvo de intenso debate, sendo por vezes atribuído individualmente (ou a todos ao mesmo tempo) a: Hegel, Schelling e Hölderlin.

⁷⁸³ MAUTNER, Jorge. **Jorge Mautner**: Filho do Holocausto. Memórias (1941 a 1958). Rio de Janeiro: Agir, 2006. p.46. Esse *leitmotiv* já havia sido mencionado em NEVES, João Ferreira das. Encontro com Jorge Mautner. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.04, 15 de Dezembro de 1962. Em todas as demais obras a temática aquática permanece fundamental. No entanto, possuem, mesmo que interligados, seus títulos referidos a outros aspectos. *Kaos* remete a substituição do Caos com “c” pelo “k”, marcando o que seria sua visão mítico-política. *Narciso em Tarde Cinza* faz referência ao personagem do primeiro fragmento e, ao mesmo tempo, as camadas de significação do vampirismo. *Vigarista Jorge* alude ao problema da arte como ócio e como alvo de julgamento do realismo socialista. Por fim, *Sexo do Crepúsculo* indica o tema predominante do homoerotismo a luz da cultura reacionária declinante e da

Em todos os relatos do livro - mas, também em toda a sua obra literária - chove incessantemente.

Os fragmentos do Kaos se projetam - mas, como veremos mais frente apenas em parte - em uma temporalidade da nostalgia da origem perdida. No primeiro volume dessa mitologia a esfera divina - nele prefigurada para toda a trilogia - é o deus da chuva: símbolo da vida. Vida também como sexo, como união dos corpos. Entretanto, ele é igualmente da morte. Ao unir vida e morte, esse deus se revela como aquele da ressurreição, do eterno retorno, do tempo reversível que abole a história⁷⁸⁴: “A chuva liga o céu com a terra, e é o eterno ciclo. A chuva liga os opostos eternos, as antinomias. Minha obra é a fé na contradição, a fé na dúvida, que é o molejo de todo movimento.”⁷⁸⁵

Mautner lê o mundo pelo duplo movimento de nascimento e dissolução:

Por isto chove tanto em meus livros, chuva é água e é ressurreição. Vida. Novo nascimento. Mas sempre volta cruel e motivadora de choros a morte cruel e real. Morte e Vida! Duas palavras estranhas. Mas a chuva é todo um passado de esperanças e sonhos e fantasia e amor. É a infância querida cheia de lendas e brincadeiras loucas, é a adolescência e os amores tão loucos!⁷⁸⁶

Essas palavras ressoam as ideias de uma das importantes apropriações de Mautner: o historiador das religiões Mircea Eliade. O pesquisador romeno nos diz:

As águas simbolizam a soma universal das virtualidades: são *fons et origo*, o reservatório de todas as possibilidades de existência; precedem toda a forma e sustenta toda a criação. (...) A emersão repete o gesto cosmogônico da manifestação formal, a reintegração no modo da indiferenciação. Por isso o simbolismo das Águas implica tanto a morte como o renascimento. (...) Em qualquer conjunto religioso em que as encontremos, as águas conservam invariavelmente sua função: desintegração, abolem as formas,

herança da Segunda Guerra.

⁷⁸⁴ ELIADE, Mircea. **Mito do Eterno Retorno**. São Paulo: Mercury, 1992.

⁷⁸⁵ NEVES, João Ferreira das. Encontro com Jorge Mautner. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.04, 15 de Dezembro de 1962.

⁷⁸⁶ MAUTNER, Jorge. Kaos [1963]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.543.

“lavam os pecados”, purificam, e, ao mesmo tempo, regeneram.⁷⁸⁷

Assim, a chuva pode ser o símbolo do tanto do nascimento do homem novo como do apocalipse aquático: “A chuva, a vida e a morte, ressurreição!”⁷⁸⁸ Com efeito, sob duas outras perspectivas Mautner também está ligado ao romantismo. A primeira nos leva ao corpo, pois vários dos seus personagens estão às voltas com uma sexualidade transgressora. A segunda diz respeito ao problema da rebelião romântica frente a figura do revolucionário.

5.2.2 *Rebeldes e revolucionários*

Sim meus amigos, crede comigo na vida dionisíaca e no renascimento da tragédia. O tempo do homem socrático passou; coroai-vos de hera, tomai o tirso na mão e não vos admireis se tigres e panteras se deitarem, acariciantes, a vossos pés. Agora ousai ser homens trágicos: pois sereis redimidos. Acompanhareis, da Índia até a Grécia, a procissão festiva de Dionísio! Armai-vos para uma dura peleja, mas crede nas maravilhas de vosso deus!

F. Nietzsche, *Nascimento da Tragédia*⁷⁸⁹

Em *Deus da Chuva e da Morte* (1962) Mautner nos diz: “a religião mais poderosa em mim é aquela que faz sofrer meu sexo. Eu fico suado e choro e o meu sexo

⁷⁸⁷ ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 2010.p.110.

⁷⁸⁸ MAUTNER, Jorge. Deus da Chuva e da Morte [1962]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.95.

⁷⁸⁹ NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. São Paulo Companhia das Letras, 2007.p.121.

sorri.”⁷⁹⁰ Nessa mitologia a visada sobre sexualidade é sagrada, mas extra-religiosa. Portanto, atravessada pelo erotismo da transgressão tal como encontramos nos surrealismos de São Paulo. No mundo mítico-tradicional as festas orgiásticas eram celebradas sob condições rituais em que a ultrapassagem dos interditos era permitida. Opondo-se ao mundo do trabalho as formas culturais do excesso - como os ritos dionisíacos - eram festejadas através do desregramento sexual improdutivo.⁷⁹¹

Ocorre que, sob a moderna impossibilidade da recuperação da sacralidade, a sexualidade na obra mautneriana se mostra como profanação do aparato religioso que preside a transgressão ritualizada. Ele insere o sagrado de modo secular em sua literatura:

O sexo / É a morte do antigo e o nascimento do arcaico / É a vida que triunfa e de novo das cinzas e do fogo e do sangue e do espasmo da gestante / do líquido que escorre da mulher / O líquido que escorre entre as pernas / E a árvore do homem / Que é um símbolo fálico / Eis a maior verdade! / (...) Os ventos súbitos do mar / Os véus da noite / A noite mãe / A noite branca e a lua maternal / E a chuva sexual / E os sambas da folia de meninos e meninas dançando seu ritual de amor e adolescência / Adolescência força permanente! / E com que vigor saberei cantar estes fatos e coisas/ Ah! Ó! Deuses! Ah! Deuses ajudai-me a morrer sozinho!⁷⁹²

Nessa sexualidade sagrada os jovens, por sua potência desmesurada, possuem um lugar de destaque. O jovem - que recebe nos seus textos os epítetos de Díon⁷⁹³, James Dean ou Jorge-Profeta - se mostra “tão sexual que não sabe onde colocar toda esta sexualidade”. A força do seu “sexo vai para a espada do herói. Por isto, os jovens

⁷⁹⁰ MAUTNER, Jorge. Deus da Chuva e da Morte [1962]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.25.

⁷⁹¹ BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Lisboa: Antígona, 1988.p.55-60 e CAILLOIS, Roger. **O Homem e o Sagrado**. Lisboa: Edições 70, 1988.p.95-124.

⁷⁹² MAUTNER, Jorge. Deus da Chuva e da Morte [1962]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.332-333.

⁷⁹³ Referência ao deus Dionísio. Ver: ELIADE, Mircea. COULIANO, Ioan P. **Dicionário das Religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.p.164.

são heróis. A loucura da morte é o motor da vida.”⁷⁹⁴

No Kaos eles são os protagonistas na condição de alegorias dos organismos “dinâmicos da sociedade” que ao contrário dos “elementos” que “conservam o ser” “impelem a gastá-lo.”⁷⁹⁵ É o que vemos na narrativa *A Gang*⁷⁹⁶ que tem como motivo a interpretação nietzscheana da juventude. Mautner narra a história de um grupo de jovens que, como super-homens de Nietzsche envolvidos em corridas de carro, desafiam os “deuses da ordem, da harmonia” que “morreram de podres”. Eles buscam liberar as “forças da tempestade, da fúria, do sexo, do irracional dionisiaco, a chuva, a morte, o trovão, o relâmpago e a terra.”⁷⁹⁷

O fragmento nos apresenta jovens que estão “além do bem e do mal”. Eles são contra a ordem burguesa dominada pela técnica, mas também odeiam o comunismo.⁷⁹⁸ Eles ecoam a terrível sabedoria grega de Sileno anunciada por Nietzsche: “O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não *ser*, *nada* ser. Depois disso,

⁷⁹⁴ MAUTNER, Jorge. Narciso em Tarde Cinza [1965]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.715.

⁷⁹⁵ CAILLOIS, Roger. **O Homem e o Sagrado**. Lisboa: Edições 70, 1988.p.127.

⁷⁹⁶ A narrativa é a reescrita da trama fílmica de *Rebel Without a Cause* (*Juventude Transviada* no Brasil) de 1955. A narrativa cinematográfica nos fala do jovem Jim Stark (James Dean) que obriga sua família, por sua rebeldia, a mudar-se frequentemente. Chegando com seus pais a Los Angeles ele acaba conhecendo Judy que namora Buzz, líder de uma gangue. Na escola, em meio a nova rotina, Jim consegue um novo amigo chamado Plato. Atraído por Judy, Jim entra em conflito com a gangue de Buzz, sendo desafiado para uma corrida de carros em que o vencedor é aquele que pular por último, com o veículo em movimento, antes de chegar a um precipício. O desafio se chama “corrida da morte” e na São Paulo da época de Mautner “roleta paulista”. Um incidente durante o desafio leva Buzz a morte. Sentindo-se culpado Jim tenta entregar-se a polícia sendo perseguido pela gangue. Já próximo de Judy ele encontra Plato em um casarão. Em um outro momento, Plato enfrenta sozinho, na mesma casa, a gangue atirando em um dos delinquentes. Depois de fugir e encontrar Jim, que tenta livrá-lo da polícia, Plato acaba morto por um dos guardas. Logo após o evento trágico o filme se encerra com Jim assumindo diante dos pais a sua amada. Sobre a importância do filme para a cultura jovem ver: BIVAR, Antônio. **James Dean: o moço da capa**. São Paulo: Brasiliense, 1983.p.68-79 e CANEVACCI, Massimo. **Culturas extremas: mutações juvenis nos corpos das metrópoles**. Rio de Janeiro: DP & A, 2005.p.25-26.

⁷⁹⁷ MAUTNER, Jorge. Vigarista Jorge [1965]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 2). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.50. Sobre o sagrado de respeito e o de transgressão ver: CAILLOIS, Roger. **O Homem e o Sagrado**. Lisboa: Edições 70, 1988.

⁷⁹⁸ MAUTNER, Jorge. Vigarista Jorge [1965]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 2). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.44.

porém, o melhor para ti é morrer logo.”⁷⁹⁹ A partir desse mote, Mautner nos remete a visão trágica dos jovens: “A pior coisa é nascer. Uma vez nascido a gente ama a vida amando a morte. Porém, a melhor coisa é não ser, é ser nada sendo tudo.”⁸⁰⁰

Na narrativa o personagem Jorge-Profeta ocupa no grupo a posição de sacerdote-poeta que entra em um circuito erótico intenso: “Os pelos dela estavam molhados e os meus também. Nossas carnes interiores cuspiam fogos e lascívia.”⁸⁰¹ Tudo nos leva, finalmente, ao problema político do corpo nessa mitologia. Assim, o corpo erótico do jovem é antes de tudo inoperoso, pois neutraliza os gestos, as ações e as obras humanas.

Desse modo, ele os torna festivos “(fazer festa significa, nesse sentido, ‘fazer a festa’, consumir, desativar e, no limite, eliminar algo).”⁸⁰² Esse corpo inoperante se mostra tal como o dançarino - que, ao se libertar da esfera utilitária, desorganiza “a economia dos movimentos corpóreos” através da exibição de seus gestos coreografados⁸⁰³ - ou como o gato que brinca com o novelo - livre da obrigatória atividade predatória de perseguir o rato.⁸⁰⁴ Dessa maneira, uma corporeidade improdutiva circula na escritura de Mautner.⁸⁰⁵ Entretanto, em meio a esse problema há também o componente do homoerotismo que acrescenta muito à compreensão, na obra de Mautner, dos corpos improdutivos.

Podemos partir, para o desdobramento desta questão, do texto que abre o livro *Narciso em Tarde Cinza* (1965). Ele conta a história de Narciso: um jovem que se

⁷⁹⁹ NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. São Paulo Companhia das Letras, 2007.p.33.

⁸⁰⁰ MAUTNER, Jorge. Vigarista Jorge [1965]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 2). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.49.

⁸⁰¹ Ibidem.p.46.

⁸⁰² AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Belho Horizonte: Autêntica 2014.p.160-161. Sobre o problema da festa ver também: BATAILLE, Georges. **Teoria da Religião**. Seguida de Esquema de uma história das religiões. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.p.44-47.

⁸⁰³ AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Belho Horizonte: Autêntica 2014.p.133-147 e 151 e ss.

⁸⁰⁴ Idem. **Profanações**. Belho Horizonte: Autêntica, 2007.p.160-161.

⁸⁰⁵ CAMARÁ, Mario. **Corpos Pagãos: usos e Figurações do Corpo na cultura brasileira**. (1960-1980). Belo Horizonte: UFMG, 2014.p.62-78.

envolve com uma jovem, a Bacante.⁸⁰⁶ A narrativa nos mostra também outro jovem representante do povo que rouba um crucifixo para vendê-lo e distribuir o dinheiro aos pobres. Ao encontrar o casal recém-formado, Narciso e Bacante, este lhes oferece o furto. No entanto, após recusarem, eles indicam a casa de sua tia, não muito distante, que certamente iria adquirir o objeto.

Seguindo o conselho ele, depois de ser recebido por um mordomo, entra na casa sugerida. O jovem humilde encontra um casal rico e informa como chegara até lá. O marido ao ouvir a história sai em busca de Narciso. A mulher, por sua vez, diz que comprará o crucifixo se ele se deitar com ela - e ele consente. Enquanto isso, o tio chega até Narciso e a Bacante. Ele se mostra um Fauno louco por sexo. Os três passam a fazer sexo juntos:

O Narciso logo ficou olhando para ele com os lábios tremendo. Narciso tinha medo é disso. Dois homens! O tio olhava insistentemente para Narciso. A menina-bacante-sobrinha não entendia nada por enquanto. Tio e Narciso trocavam olhares. Depois a mão do tio viajou debaixo da mesa e alisou a coxa de Narciso. Este deu um grunhido de prazer. Depois se levantaram da mesa. A menina beijou as coxas de Narciso. Mas o tio beijou Narciso na boca. A menina-bacante ficou furiosa. Ela agora entendia. Ela disse: “- Está bem! Mas então faremos amor a três!” E fizeram. O tio se despiu e enquanto possuía o Narciso, possuía a contragosto a sobrinha bacante. Ou melhor: a sobrinha possuía Narciso.⁸⁰⁷

Contudo, Narciso se revela mulher-homem e deixa abruptamente a Bacante. Em resposta ela mata os dois com tiros. Ao chegar no local a tia e o jovem do povo ficam estupefatos com a cena. A sobrinha e a tia incriminam o rapaz que é preso e morto. Mostrando assim que não poderia haver aliança entre povo e burguesia.

Ao fim do relato uma amiga do morto assombra a Bacante por ter condenado injustamente o jovem ladrão. O corpo improdutivo, especialmente o homoerótico, se

⁸⁰⁶ No capítulo seguinte veremos que o narcisismo é pensado por Mautner como manifestação anterior da figura do vampiro com significações que incluem a homossexualidade.

⁸⁰⁷ MAUTNER, Jorge. Narciso em Tarde Cinza [1965]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.633.

revela desse modo - como em muitas outras passagens dessa literatura - ligado ao “aristocrático” mundo burguês. Desse modo, o homoerotismo sofre severa censura. Essa reprovação é insistentemente retomada para mostrar que essa corporeidade é culpada diante da cultura engajada por, supostamente, ser inútil na consecução dos propósitos revolucionários. Havendo na homossexualidade supostos rastros “aristocrático-burgueses” como no fragmento de *Narciso em Tarde Cinza* (1965).

Há então no Kaos um trabalho de desalojamento da culpa do corpo do revolucionário. Um empreendimento desses está completamente ausente no beat-surrealista Roberto Piva. Já mostramos que em *Paranoia* (1963) há todo um imaginário homoerótico. No seu segundo livro de poemas *Piazzas* (1964) - escrito sob os signos de Nietzsche, Freud e Rimbaud - o amor homossexual é exaltado sem qualquer menção às restrições da cultura engajada. Na obra passeiam “meninos-sóis” ou um “garoto-pirata” que “conduz às sangrentas luxúrias do Leão & do Riso”. “De sua coxa loira ele arranca as retinas do Diabo, de sua coxa morena sonhos onde deitou sua magnificência”, sem que haja culpa cristã ou marxista.⁸⁰⁸

Diferentemente, em *Sexo do Crepúsculo* (1966) vemos o quanto, nessa mitologia, as forças de Dionísio se encontram em tensão com a militância. Isso fica explícito no enredo do livro que descreve o nascimento do casal homossexual Franzl e Frederico a partir dos escombros da Segunda Guerra e sua relação conflituosa com Jorge-Profeta. No romance diversas cenas de sexo são narradas como “outras formas de amar”, mas que, ao mesmo tempo, sofrem do estigma de “ato bestial”.⁸⁰⁹ A relação homoerótica é apresentada, diante do ideal comunista, como decadência burguesa e o romantismo como “mórbido. Idealismo.”⁸¹⁰

Episódios de condenação da homossexualidade não eram incomuns nos círculos das esquerdas brasileiras. Para alguns, o Grupo Arena era “preconceituoso”⁸¹¹ tendo

⁸⁰⁸ PIVA, Roberto. *Piazzas* [1964]. 2ª. ed. São Paulo: Kairós, 1980.p.41-45.

⁸⁰⁹ MAUTNER, Jorge. *Sexo do Crepúsculo* [1966]. São Paulo: Global, 1983.p.24 e 39.

⁸¹⁰ *Ibidem*.p.98.

⁸¹¹ MIRANDA, Carlos. Carlos Miranda. In: BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.p.124. Ver ainda: XAVIER, Nelson. Nelson Xavier. In: BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova

“Boal e o Guarnieri” expulsado “homossexuais” do teatro.⁸¹² São aspectos da cultura política dos comunistas que poderiam ser “a favor do divórcio e dos direitos femininos, mas questionavam excessos eróticos e comportamentos desviantes, inclusive pelo medo de que sua repercussão social aumentasse os preconceitos anticomunistas.”⁸¹³

Desse modo, o corpo dionisíaco estaria em contraste com o corpo militante. O único que se mostra capaz, em *Sexo do Crepúsculo* (1966), de unir o dionisíaco e o materialismo histórico é Jorge-Profeta. Mas, até chegar a esse ponto, há um longo percurso em todos os livros anteriores. Vimos que o tema da vitória sobre alienação e o despertar para a militância não era estranho aos artistas nos anos sessenta. No período pós-golpe a questão se agravava com o problema da adesão a luta armada.

É esse dilema que podemos encontrar em *Quarup* (1967) de Antônio Callado, escrito entre março de 1965 e setembro de 1966. Este romance nos conta a história do Padre Nando que, como parte de uma “deseducação”⁸¹⁴, enfrenta várias peripécias. O que incluía viver entre os índios nas regiões recônditas do centro geográfico do Brasil, abandonar o clero e cultivar uma academia do amor em Pernambuco. Por fim, Nando se convence de que deve lutar com armas ao lado do povo e em nome da Revolução. Já *Pessach: A Travessia* (1967), de Carlos Heitor Cony, narra a vida de Paulo Simões - literato, decadente e pequeno-burguês - que, em meio às suas ninharias existenciais

Fronteira, 1994.p.375 e CORRÊIA, José Celso Martinez. Passando a limpo [1980]. In: COHN, Sérgio. LOPES, Karina. (orgs.). **Zé Celso Martinez Corrêa: encontros.** (Entrevistas). Rio de Janeiro: Azougue, 2008.p.103.

⁸¹² PIVA, Roberto. Roberto Piva e a tragédia dos tempos. Entrevistado por Ana Maria Cicaccio. **Estado de São Paulo**, 22 de Janeiro, 1984.

⁸¹³ SÁ MOTTA, Rodrigo Patto. A cultura política comunista: alguns apontamentos. In: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; ____ (orgs.). **Comunistas Brasileiros: cultura política e produção cultural.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.p.26. A esse respeito C. Willer nos dá um interessante testemunho: “(...) 1967, festa de alunos da Psicologia da USP na casa de Sérgio Buarque de Holanda na Rua Buri, bairro Pacaembu, uma das irmãs do Chico era minha aluna. Em um canto da sala, junto à escada, estavam Jorge Mautner antes de viajar, ainda ligado ao PC, e o típico quadro do Partidão, de bigode e vestia terno - debatiam, a questão era se mulheres poderiam ou não ter vida sexual antes de se casar, Mautner argumentando que sim, que podiam, o cara do Partidão sustentando que não. Isso, em pleno raiar da contracultura brasileira, às vésperas da Tropicália (abominada por militantes) e manifestações afins.” WILLER, Claudio. **Dias ácidos, Noites lisérgicas.** Crônicas. São Paulo: Córrego, 2019.p.140.

⁸¹⁴ CALLADO, Antônio. **Quarup.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.p.495.

particulares, recebe encomendas para escrever textos como uma “Biografia Precoce de um Bidê Compreensivo”⁸¹⁵. Ele, depois de envolver-se com a resistência armada contra a ditadura militar, deixa as letras e passa à condição de guerrilheiro que luta pela libertação nacional.⁸¹⁶

Nos dois romances encontramos a necessidade de resistência do intelectual que figura como “reserva ética, política e moral da nação”. São expressões literárias da “falha trágica que deveria ser redimida: a impossibilidade de permanecer na machadiana ‘torre de marfim’”.⁸¹⁷ A abertura da escritura do *Kaos* para o campo da esquerda não se constitui em conversão sem reservas a militância ou a luta armada e o completo abandono da vida “pequeno-burguesa”. No entanto, não se trata nem de recusar o apelo revolucionário tampouco abandonar a religião romântica, mas de uma dialética entre rebelião e revolução. Com isso, três fragmentos de *Deus da Chuva e da Morte* (1962) são esclarecedores a esse respeito.

Eles na Verdade são Tristes, tendo como narrador um jovem artista, tenta captar a incompatibilidade entre o artista romântico e o regime comunista. Ele passeia por um mundo em que não se reconhece, onde caminhões do povo seguem pela rua e o ócio é condenado. Embora os camaradas comissários saibam que os poetas, vagabundos e *beatniks* sejam melhores que os burgueses decadentes, eles ainda são condenados por serem improdutivos e pertencerem ao que chamam de antigo regime.

O narrador chega a dizer que odeia a revolução. Inconformado, brada em uma festa de trabalhadores, moças do povo e funcionários do aparelho burocrático:

– “Não! Não! Vocês não me possuirão! Eu sei que a verdade está com vocês! Sei? Sei? Será que eu sei? (...) Camaradas eu não sou da revolução pois creio em outra, eu (...) creio em Jesus e na ressurreição, creio na felicidade e no bem, creio no sexo e na chuva e no heroísmo

⁸¹⁵ CONY, Carlos Heitor. **Pessach: A Travessia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.p.91.

⁸¹⁶ BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960-70)**. São Paulo: Brasiliense, 1981.p.15-37.

⁸¹⁷ NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil: A vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)**. Ensaio histórico. São Paulo: Intermeios, 2017.p.107. Ver também, nesse mesmo livro, as diferenças entre os dois romances citados nas p.105-115.

dos angustiados e em política grito por Gandhi, sim, Índia! (...) E aponte para uma moça do povo e ela sorriu para mim e me abraçou e disse: - “Coitado! Deve ter sofrido muito!”⁸¹⁸

Diante de um batalhão de meninas do Departamento Feminino da Juventude os beatniks são tachados de vagabundos e sonhadores.

Já em *Historinha de Amor* um poeta vagabundo, não adaptado à revolução, dirige-se para a mata onde, tendo alucinações, vê uma mulher transmutar-se em bandeira vermelha. Ele decide suicidar-se: “jogou-se da ponte, caiu que nem uma ave, um corpo branco e quente, uma coisa que sumiu dentro da água correndo caudalosa. (...) Ele morreu afogado. Mas acho que ressuscitou. Ou será que não? Não sei, aboliram Deus. Quem? Por aí.”⁸¹⁹

Os conflitos entre as figuras do rebelde e do revolucionário também se resolvem em suicídio em *Crisis (1ª Parte)*. A narrativa em terceira pessoa se estabelece através da história de três jovens: um casal de irmãos gêmeos e um jovem de dezenove anos. Os dois irmãos, rapaz e moça, residem em uma casa moderna com vida confortável, nobre e ociosa. Cercados de cuidados eles podem se entregar a uma vida estetizada e erótica. Nesse mundo jovem infantil não há lei paterna. É um mundo pós-edipiano e lendário onde os interditos estão suspensos. O que confirma a visada de Mautner sobre a juventude: “Por isso minha admiração por James Jean. Ele era infantil. Os adolescentes descritos por Jean Paul Sartre, Cocteau, André Gide são maus e sádicos, eu e James Dean somos diferentes de todos eles porque somos infantis.”⁸²⁰

Temos então a relação amorosa entre a jovem e o moço de dezenove anos. Havendo ainda dois outros desejos em trânsito: um incesto entre os irmãos e a atração homoerótica transitando entre o irmão e o jovem de dezenove anos. No entanto, contra esse mundo que se mantém por meio da servidão surge o perigo da revolução comunista. O narrador, de voz imprecisa, fica entre os dois mundos políticos e estéticos.

⁸¹⁸ MAUTNER, Jorge. Deus da Chuva e da Morte [1962]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.227.

⁸¹⁹ Ibidem.p.250.

⁸²⁰ Ibidem.p.65-66.

De um lado, o dionisíaco que aparece claramente sob tons fascistas. De outro, temos a bandeira comunista vermelha da igualdade:

Mas Wagner toca e a chuva cai e o Rock: É o grito de Elvis, do Dionísio, do sexo, de tudo aquilo que representa minha cultura! E a bandeira vermelha vai acabar com ela! (...) Qual será o fascínio da bandeira vermelha que eu não consigo explicar? (...) Mas ela é minha inimiga! Eu vou morrer ouvindo Wagner e Rock e vendo a chuva cair. E quando a bandeira vermelha vencer vou meter um tiro na cabeça ou então tomar soporíferos. Não sei. Mas sei que será ouvindo Rock: eu coloco a vitrola no automático e morro ouvindo Rock. Acabou-se o último ser humano. Viva o pão da igualdade!⁸²¹

A morte é o destino dos personagens, pois receberão a notícia de que a revolução venceu. Por fim, decidem cometer suicídio tomando soporíferos envenenados ou cortando os pulsos. Na cena seguinte descem de um caminhão os camaradas do povo. Um deles, com lenço no pescoço, arrebenta com um pontapé os vidros da casa e abre fogo com sua metralhadora contra a vitrola.

Em Mautner perante “um corpo destinado ao trabalho, o artista emerge com um corpo que é puro gasto.”⁸²² Ele nos afirma: “O mundo tem obrigação de sustentar os artistas, Deus percebe isto e por isto faz.”⁸²³ Entretanto, a apresentação das incompatibilidades é apenas a preparação para a construção de uma montagem ainda mais conflituosa que busca a colagem das duas figuras.

Como podemos ver na sua coluna do *Jornal Última Hora* de fevereiro de 1964:

Uma réstia de heroísmo? Juventude? Carne jovem tão jovem nos caminhos sem bem ou mal? O que é? O que o move é a ânsia pelo perigo. O desejo sado-masoquista de bater e ser torturado pela polícia. No fundo um monstro-herói. Quer sangue e escuridão. Mas no fundo deseja amor e carinho. Uma espécie de embriagado. (...) Em suas blue-jeans azuis ao vento, cabelo despenteado, gestos

⁸²¹ Ibidem.p.99.

⁸²² CAMARÁ, Mario. **Corpos Pagãos**: usos e Figurações do Corpo na cultura brasileira. (1960-1980). Belo Horizonte: UFMG, 2014.p.74.

⁸²³ MAUTNER, Jorge. *Kaos* [1963]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.510.

eternamente sexuais, brutalidade condensada e um lirismo piegas por baixo desta fogueira de ódio. Um herói dos tempos modernos. E não se iludam: o playboy não desaparecerá! Mesmo lá na URSS, novas hordas de juventude desenfreada ameaçam o austero PC. Evtuchenko⁸²⁴ é o mais lírico deles. E os “beatniks” nos USA? A Europa mergulhada nos “angry” e “blousons”? É está revolução em marcha. A revolução da juventude nos caminhos da tragédia. Porque, num futuro não muito longínquo, virá a era do Kaos.⁸²⁵

Mautner busca o *grand jeté* da “rebeldia para a revolução.” O jovem “desajustado” “que se rebela contra o status quo”, numa “luta sem meta ou objetivo”, “pode nascer para a revolução, que é a luta com consciência.” Em seguida “pode alcançar a terceira grandiosa etapa de ser marxista do Kaos. Isto é: revolucionário com uma supraconsciência poética e sensitiva da vida e da revolução.”⁸²⁶

No fragmento que abre *Vigarista Jorge* (1965) isso fica claro quando narra a fusão dos personagens James Dean e Jorge-Profeta como uma desmontagem do rebelde e do revolucionário para os remontar. Essa contração resulta no corpo revolucionário dionisíaco. Em um primeiro momento surge a vacilação: “E será que eu devia estar escrevendo romance social? Realismo social? OU sou mais importante assim? Escrevendo UMA OBRA CONTRADITÓRIA E TRÁGICA E NOVA COISA COM SOPRO MÍSTICO E DE ESQUERDA?”⁸²⁷ Depois os opostos se transfiguram:

O morto James Dean que era a projeção de Jorge o moço da motocicleta e que morrera ressuscitara finalmente! Sim! Ele ressuscitara pois já não era morto nem mórbido. E então se deu o maravilhoso! James Dean, ou Jorge morto, ou moço da motocicleta levantou-se da motocicleta e se encaminhou até onde estava Jorge e

⁸²⁴ A referência ao escritor russo Eugene Evtuchenko retorna em Idem. *Vigarista Jorge* [1965]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.88.

⁸²⁵ Idem. Bilhetes do Kaos, sobre sexo, futebol e sangue. *Jornal Última Hora*, sexta-feira, 7 de fevereiro de 1964. In: COHN, Sérgio; DE FIORE, Juliano. (orgs.). **Jorge Mautner**. (Trajetória do Kaos). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.

⁸²⁶ Idem. Bilhetes do Kaos, sobre sexo, futebol e sangue. esquerda com flores. *Jornal Última Hora*, quarta-feira, 18 de março de 1964. In: COHN, Sérgio; DE FIORE, Juliano. (orgs.). **Jorge Mautner**. (Trajetória do Kaos). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.

⁸²⁷ Idem. *Vigarista Jorge* [1965]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 2). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.31.

tudo estava brilhante! E entrou dentro de Jorge e Jorge sorria sorria vendo o futuro! Tudo era brilhante e verde com seus continentes verdes e os mares azuis e roxos e violetas e com suas nuvens e com seus campos doirados de trigo que nem cabelos loiros de crianças plantadas na terra. E na África os povos livres dançando. E no mundo todo. E na Europa a vida. E na América e no mundo a alegria, o samba.⁸²⁸

De fato, essa compressão de forças não se sustenta no Kaos de modo harmonioso. Ao contrário, todas as obras mostram que qualquer tentativa de síntese não alcança termo final: a tentação de introduzir o desejo na Revolução se mostra irresolúvel. O confronto entre as figuras do rebelde e do revolucionário se dá na forma de aproximações e incompatibilidades.

Aqui nos encontramos finalmente próximo da ideia de Mautner de que o Kaos é tanto absorção de Marx - pois é uma “religião nova” “DE UM MUNDO LIBERTO DO CAPITAL” - quanto aproximação entre rebelião e revolução “popular” como “irracionalismo novo sobrevivendo dentro da estrutura racional do Marxismo”: “eis a mitologia do kaos.”⁸²⁹ Diante disso, Mautner apresentava-se como *outsider*: “entre os escritores comunistas acho que sou o mais estranho”.⁸³⁰

5.2.3 - A força mítico-revolucionária dos povos

O combate de Mautner se efetivava contra a imagem do militante que carrega culpa, ressentimento e má consciência. Recusa do sujeito revolucionário sem corpo, sexualidade, inconsciente e desejo. Entretanto, se nessa perspectiva o corpo improdutivo do artista não deve ser eclipsado, os povos tampouco devem ser reduzidos ao imaginário revolucionário do povo sofrido cepecista. Ao contrário do curta-metragem *Escola de Samba Alegria de Viver* (1962), de Cacá Diegues e Carlos

⁸²⁸ Ibidem.p.32-33.

⁸²⁹ Ibidem.p.34.

⁸³⁰ MAUTNER, Jorge. Deus da Chuva e da Morte [1962]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.304.

Estevam, não há na perspectiva de Mautner qualquer oposição entre festa, luta, prazer e sedição.

Ele rejeita o imaginário de sofrimento dos povos oriundo do *Violão de Rua*, pois, mesmo vendo tristeza nos excluídos, ele encontra, igualmente, a alegria musical do samba ou do rock. O que não significa que adote o que seria - na visão dele - a compreensão dos intelectuais de direita:

Eis o samba! Eis a grandeza, eis o drama passional, tão simples que os intelectuais de direita não sabem ver, fecham os olhos, dizem que eu sou idiota entendendo estas músicas, quem não sabe ver a beleza das pequenas coisas sempre será um coitado. Nunca poderá entender a beleza das coisas chamadas de grande. Afinal o que é Grande e pequeno? Arte inferior e superior? Qual a diferença? Então arte popular é inferior porque não possui o grau terrível de sofisticação que tem a arte tida como superior? Ah! Quantos enganos debaixo desse céu azul!⁸³¹

A visão de Mautner dos povos rivalizaria com a recusa das direitas de vê-los como inferiores. Mas, também com a insistência das esquerdas de neles encontrarem apenas os pobres padecentes. Mautner - sendo, sob esse ponto de vista, próximo de Glauber Rocha - vê no povo “uma força do passado” onde o mito participa “da energia revolucionária própria dos miseráveis, dos excluídos do jogo político corrente.”⁸³²

Nos povos encontraríamos as resistências ao capital, as sobrevivências arcaicas e sua beleza intrínseca.⁸³³ Nesse sentido, no fragmento de título *Maisa 1* do livro do *Kaos* (1963), há uma passagem ensaística que poderia receber o título *Sobre a Música e a Cultura Brasileira ou o Apolínio e Dionisíaco da Brasilidade*. No texto ele aciona o mítico para compreender a cultura brasileira. Interessa a Mautner as forças revolucionárias que podem advir dos extratos arcaicos do Brasil. Assim, nosso escritor critica os supostos “pedantes” que elogiam a bossa nova e condenam o samba que para ele é a tragédia suburbana de Nelson Gonçalves, Lupicínio Rodrigues, Adelino Moreira,

⁸³¹ Ibidem.p.300.

⁸³² DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vaga-lumes**. Belo Horizonte: UFMG, 2014.p.34.

⁸³³ Idem. **Pueblos expuestos, pueblos figurantes**. Buenos Aires: Manatíal, 2014.p.199 e ss.

Herivelto Martins, David Nasser, Silvio Caldas, Ângela Maria, Caubi Peixoto, etc.

Nessa discussão encontramos a apropriação do Nietzsche de *O Nascimento da Tragédia a partir do Espírito da Música* (1872). O filósofo, no seu primeiro livro, identificava o “renascimento” do mito trágico na arte alemã, mais especificamente no drama musical de Richard Wagner.⁸³⁴ Para o alemão a origem do trágico deveria ser buscado entre os gregos. Assim, a tragédia teria seu nascimento com a complexa conciliação entre o apolíneo (princípio da beleza e da individuação) e do dionisíaco (princípio da desmedida e da desintegração do eu). Assim, “a tragédia pode ser definida como um coro dionisíaco que se descarrega em um mundo apolíneo de imagens.”⁸³⁵

Essas ideias foram rearranjadas - isto é, recortadas e realocadas - para identificar uma presumida potência revolucionária dos povos no Brasil. Ele defende que “a bossa-nova seria Apolínia e estes sambas populares são a parte Dionisíaca da cultura brasileira.” Desse modo, o dionisíaco seria o reflexo do “o espírito brasileiro”: o “patético [*phatos*]” seria uma “característica” que teria sobrevivido “na bossa-nova” como “um elemento dionisíaco que sobreviveu no apolíneo”.⁸³⁶ Para Mautner essa visada sobre cultura brasileira destoaria dos pressupostos ideológicos comunistas de seu tempo que rendem homenagem apenas a bossa nova e abominam o samba vulgar. Ele recusa “o idealismo sectário das letras participantes, reveladoras de um cristianismo otimista de um futuro florido” como “Anti-Dionísio”. Para Mautner o “romantismo” da bossa-nova “não machuca.”⁸³⁷

⁸³⁴ NIETZSCHE, F. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. São Paulo Companhia das Letras, 2007.p.21-22. Afirma Calasso: “Naquele período agitado, Nietzsche estava convencido (...) de que, assim como ocorrera com a tragédia na Grécia antiga, o mito estaria, agora, renascendo ‘do espírito da música’. E, por ‘música’, entendia-se a de Richard Wagner. (...) A música teria sido o líquido amniótico necessário para que se desenvolvesse um obscuro processo, graças ao qual nós teríamos conseguido, de novo, ‘sentir *miticamente*’.” **A Literatura e os Deuses**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.p.50-51.

⁸³⁵ MACHADO, Roberto. Arte, Ciência, Filosofia. In: _____. (org.). **Nietzsche e a polêmica sobre O Nascimento da Tragédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.p.09.

⁸³⁶ MAUTNER, Jorge. *Kaos* [1963]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.430.

⁸³⁷ MAUTNER, Jorge. Bilhetes do Kaos, sobre sexo, futebol e sangue. esquerda com flores. *Jornal Última Hora*, Sábado, 28 de março de 1964. In: COHN, Sérgio; DE FIORE, Juliano. (orgs.). **Jorge Mautner**. (Trajetória do Kaos). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.

Por isso, o literato do Kaos se interessava pelo povo heterogêneo possuidor de voz musical afetiva, corpo e desejo. Não estamos aqui sob o ideal da cultura popular revolucionária cepecista. Portanto, o caminho não seria fazer música para conscientizar as massas, mas reconhecer a “alma do povo” e suas tragédias suburbanas. Trata-se de encontrar neles os aspectos míticos, pois aí se concentrariam as forças revolucionárias dos povos. Aqui as massas aparecem como dotados de potência sublevadora, as mesmas que se poderia encontrar nas músicas populares; a mesma energia que animaria a vulgaridade patética poderia ser descoberta nas resistências. Paixões populares e revolução não estariam distantes.

Jorge Mautner - variando entre o tom crítico e o *kitsch* e simulando-se o iracundo - nos diz:

E o que mais me irrita e exaspera e faz ficar louco de raiva e ódio [...] É quando ouço um destes bossa-nova ir no rádio e falar que: - “Temos que limpar a música popular brasileira, temos que dar (...) [mais] cultura para ao povo... e nós os da bossa-nova lutamos por isto...” Senhores! (...) Isto é cretinice! Este pretense “limpar” é a maior burrice (...) Vocês não sabem seus imbecis e ultra-sofisticadinhos cantores e compositores (e existe ainda entre eles a audácia de alguns de se dizerem comunistas, revolucionários do povo, só se forem de salão) que isto seria matar a fonte, secar o maná, pois o povo, a vulgaridade é a matéria-prima sobre a qual todos nós estamos calçados? (...) Se vocês conseguissem como querem “limpar” a música popular brasileira vocês morreriam, a vossa própria música sucumbiria, pois o Apolínio só não existe, ele é filho do Dionisíaco. Vocês não percebem que este “limpar” é o suicídio? Imbecis, sofisticados, enlouquecidos pela adoração do ego, um milímetro vos separa do fascismo, da egolatria, pois a sofisticação é a atração pelo falso, pelo fictício, formal, é anti-povo, o anti-vulgar (...) não se ponham a bulir no que é sagrado, no que é divino, na alma do povo, nas correntes profundas da história que vocês se azaram, pois vocês nunca viram o Dionisíaco se rebelar? Vocês seriam esmagados, triturados, esmigalhados, e surgiria o caos. Começo a entender porque alguns comunistas adoram a sofisticação e são contra Nelson Gonçalves e o Dionisíaco. O Dionisíaco é a explosão, é Pugatchef⁸³⁸,

⁸³⁸ Rebelião camponesa russa do século XVIII contra a monarquia czarista.

é Odessa⁸³⁹, é Sebastopol⁸⁴⁰, é os camaradas comissários do povo do começo, e da resistência, é a República Espanhola⁸⁴¹ e seus heróis imortais, é Patrice Lumumba⁸⁴², é Francisco Julião⁸⁴³, é Maiakóvski, é o navio Potemkin, é Golgol, é Dostoievski, é o samba do Nelson Gonçalves! E o Apolínio é o Franco, é tanta coisa feia e má e boba... Mais exemplos de Dionisíaco? Eis: Fidel Castro, Mao-Tsé-Tung, Elvis Presley, (com desvios e pequenas mudanças características de sua civilização) é Little Richard, é Aracy de Almeida e o Noel Rosa (com grandes cargas de ironia e mágoa) é o Walt Whitman, e tanta coisa boa e forte verdadeira! (...) A bossa-nova pode existir, ela é o Apolínio da cultura e da alma brasileira, ela é Olimpo, mas Dionísio tem que viver pois se ele morrer (o que é impossível pois isto seria a morte do povo de onde vem tudo) morreria também o Olimpo e todos os deuses bonitinhos e superficiais. (...) Leiam imbecis: “Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik” [*O Nascimento da Tragédia a partir do Espírito da Música*] Friedrich Nietzsche. (...) Quem se afasta da vulgaridade da revelação das massas, quem perde o espírito messiânico e vai para uma torre de marfim está acabado! Por isto meninos bossa-nova muito cuidado! E não falem bobagens!⁸⁴⁴

Segundo Mautner não era possível fazer política privado-se das trágicas emoções mobilizadoras.⁸⁴⁵ O que está em jogo nessa montagem de diferentes levantes são, no fragmento em questão, as forças ctônicas revolucionárias que irromperiam na História - das rebeliões russas à espanhola.

Assim, o *renascimento* nietzschiano se veria transfigurado em *revolução* mítica dos povos. Mautner desejava arrancar o jovem revolucionário do enquadramento na castidade ao inserir na sua constituição a rebeldia dionisíaca. No entanto, no canteiro de obras do Kaos há também a operação que intenta fazer aparecer os povos com suas forças desejanter além de toda representação dos operários ou camponeses escravizados

⁸³⁹ Alusão ao episódio, que antecede a Revolução de 1917, da revolta no Encouraçado de Potemkin na cidade de Odessa.

⁸⁴⁰ Referência a resistência da cidade russa durante a guerra contra ingleses e franceses (1854-1855).

⁸⁴¹ Governo constitucional derrubado pelo franquismo na Guerra Civil Espanhola.

⁸⁴² Líder anticolonial congolês alinhado ao anti-imperialismo.

⁸⁴³ Líder popular das Ligas Camponesas de Pernambuco.

⁸⁴⁴ MAUTNER, Jorge. Kaos [1963]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.426-427.

⁸⁴⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que Emoção!** Que Emoção? São Paulo: Ed. 34, 2016.p.38.

e humildes dos cepecistas. Portanto, trabalho duplo de liberação trágica do militante e dos povos sublevados.

Entretanto, a ênfase na busca dos extratos profundos da psicologia dos povos nem sempre pode, no Kaos, ser de todo dissociada de possíveis contatos com o pensamento tradicional brasileiro antimoderno - mencionado a propósito do CPC da UNE. Nem sempre a materialidade da vida subalterna dos povos são mencionadas – a ênfase recaindo no conjeturado “espírito” popular. Com isso, no próximo capítulo veremos que essa não é a única complicação possível no entrelaçamento, empreendido por Mautner, entre mito, história e política. Em torno dessa questão é necessário aprofundar as relações do Kaos com suas distintas temporalidades.

6 MITOLOGIAS POLÍTICAS E TEMPORALIDADES

6.1 Mito-Política

6.1.1 *A ideologia como religião*

Jorge Mautner, com sua prática escritural, procura delinear o jorro dos acontecimentos, diagnosticar seu próprio tempo. Por ocasião da publicação de *Deus da Chuva e da Morte* (1962) ele nos diz:

Obra escrita no momento mais crucial, quando o Brasil tem de resolver - esquerda ou direita. Só. É nisto que se resumem todos os problemas. Estávamos afastados deles por causa de uma política artificial. Mas, por motivos de progresso e marcha histórica, fomos empurrados para o meio da batalha. E assim acontecerá com todo o mundo. A posição é necessária. Meu livro foi escrito no momento crucial. Trágico. Com minha obra, contribuo para a revolução brasileira. Eu, filho da cultura europeia, sou brasileiro (meu pai é judeu niilista; minha mãe, eslava e cheia de fé; meu padrasto é alemão e violinista...) ⁸⁴⁶

Nas últimas páginas do livro *Kaos* (1963) vemos o quanto essas afirmações encontraram espaço em sua literatura. O fragmento *Renúncia* mostra como a crise política dos últimos dias do governo de Jânio Quadros tirou as esperanças que ele depositava no presidente. Mautner vislumbrava nele o líder político carismático que iria conciliar a igualdade socialista e liberdade individual *beat*⁸⁴⁷: justamente o presidente que havia, em 1961, condecorado Che Guevara - um dos líderes da Revolução Cubana (1959). Jânio possuía toda a indecibilidade política que Mautner poderia admirar, pois

⁸⁴⁶ NEVES, João Ferreira das. Encontro com Jorge Mautner. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.04, 15 de Dezembro de 1962.

⁸⁴⁷ MAUTNER, Jorge. *Kaos* [1963]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.629 e ss. Opinião revista em: MAUTNER, Jorge. Bilhetes do Kaos, sobre sexo, futebol e sangue. esquerda com flores. *Jornal Última Hora*, Sexta-feira, 13 de março de 1964. In: COHN, Sérgio; DE FIORE, Juliano. (orgs.). **Jorge Mautner**. (Trajetória do Kaos). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.

Para as classes médias, ele era o homem que combateria sem trégua a corrupção. Para outros, muitos, era o *outsider*, não comprometido com partidos políticos e com “tudo que está aí.” Aos liberais, criticava o Estado. Aos esquerdistas, elogiava o general Gamal Abdel Nasser, no Egito, e Fidel Castro, em Cuba. Bajulava os ricos e cortejava os pobres, candidatando-se a ser expressão do “tostão” contra o “milhão”. Habilidade, fora capaz de articular a seu favor um leque amplo e contraditório de forças: oligarcas liberais, classes médias, contingentes de camadas populares.⁸⁴⁸

Ele se sentiu atraído por essa ambiguidade que cercava o presidente. No mesmo fragmento o escritor manifesta, diante da renúncia de Jânio, o desejo de lutar na campanha da legalidade que defendia - em meio aos “embates entre o trabalhismo gaúcho e a linha dura das Forças Armadas, conjugada ao lacerdismo carioca” - que João Goulart assumisse a presidência.⁸⁴⁹

O golpe civil-militar de 1964 e o que veio na esteira dos eventos não deixaram também de ser abordados. *Vigarista Jorge* (1965) - livro em que Mautner se mostra mais próximo, em sua escrita, da esquerda - encerra com dois textos, *Ernesto* e *Cadáveres*, que são uma tentativa de absorção do impacto da instauração do estado de exceção.

No primeiro fragmento o título e o nome do protagonista já ecoam a opção pela luta. Ele faz referência a “Ernesto” que, como sabemos, é o prenome de “Che” Guevara. A busca do personagem é, sobretudo, por vencer a paralisia e a covardia diante da nova configuração ditatorial: “Mas depois me acovardei, porque a luta tinha que ser brava.” Ernesto reflete então:

Queríamos acabar com a miséria do povo. E vimos que para isto era preciso mudar muita coisa. Quando começamos a provocar essas mudanças, os poderosos mandaram os tanques contra nós, e a polícia abateu os estudantes. O povo, como uma criança, foi uma vez mais a

⁸⁴⁸ REIS, Daniel Aarão. **Ditadura e democracia no Brasil: do Golpe de 64 a Constituição de 1988**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p.25.

⁸⁴⁹ FERREIRA, Jorge. A legalidade traída: os dias sombrios de agosto e setembro de 1961. In: _____. **O imaginário trabalhista: getulismo, PTB e a cultura política popular. 1945-1964**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p.284.

vítima. E assistiu a tudo como um animal espantado. E nós fomos violentamente esmagados. Eram dias de Abril.⁸⁵⁰

Sabemos que a produção romanesca engajada da época do pós-golpe estava atenta ao apelo a luta armada.⁸⁵¹ Mautner aborda também, em *Ernesto*, o chamado para resistência. Ele cita o poeta russo Vladimir Maiakovski: “PARA A RUA, TAMBORES E POETAS”. Assim, em vista do conflito que parecia inevitável seria necessário uma postura beligerante para “quebrar os óculos cor de rosa”. Se “as flores e o amor” se revelaram inúteis e os “poderosos mostraram a força”, a saída seria lutar junto as massas invencíveis.⁸⁵²

Em *Os Cadáveres* a situação se apresenta tão intolerável que não permite outra posição que não fosse o confronto:

Tudo neste mundo moderno é escandaloso. Brutal, conflitado, violento. Por isto homem teu destino é lutar. Lute homem, porque a LUTA É TEU HINO. Sacode este torpor milenar que emperra teus músculos. Sacode e joga fora tudo que te faz chorar ao invés de agir. O dia novo não é o dia perfeito porque a perfeição não existe, no entanto será o dia em que o preço do pão não subirá escandalosamente, nem o sangue dos torturados manchará o chão da cela, e no lugar da cela haverá escolas. É preciso mudar as estruturas. Uma nova guerra se esboça ao longe (ou muito por perto). Trevas, violência, opressão, ódio. Ditaduras em nome da liberdade. O terror ainda é a pedra fundamental do nosso século. Ainda existem classes sociais. Existem explorados e exploradores. Existe a fome, na era da tecnologia. Um novo fascismo se esboça por aí. Muito mais refiné e sofisticado que o antigo (mais disfarçado também). Desta vez, ele possui um vasto exército atômico. Na verdade, nós vivemos em tempos escuros. No entanto a luta prossegue, é a condição humana este torpor. A vida é gratuita, o único valor é a luta. Luta sem óculos cor de rosa. Sacode homem este torpor milenar que emperra teus músculos, o mundo de hoje é ação, você é responsável pelos mortos

⁸⁵⁰ MAUTNER, Jorge. Vigarista Jorge [1965]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.91-92.

⁸⁵¹ FRANCO, Renato. **Itinerário Político do Romance Pós-64: A Festa**. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.p.160.p.27-69.

⁸⁵² MAUTNER, Jorge. Vigarista Jorge [1965]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.95.

de Hiroshima, pelos mortos dos campos de concentração, de Buchenwald, você é responsável pelo primeiro de Abril e pelo que poderá acontecer. Você, homem, aprendeu a pensar, criou. Profeta, se você continuar a chorar somente você merece uma cuspada na cara. Vamos, sacode este pó e joga fora este fatalismo. Se nós fomos traídos mil vezes, quem disse que o caminho é fácil? Vamos, homem, a luta é teu destino. Joga fora este pó. Operários socialistas massacrados pela polícia. Grupos fascistas atacando bairros operários. Trabalhadores implorando aumento de salário. Fábricas fabricando engenhos da morte. Raios da morte, bombas nucleares. O mundo em crise, o mundo em modificação, o mundo em transe, está nas mãos do homem escolher o caminho.⁸⁵³

O “Golpe da Direita” - junto a toda crise política da Guerra Fria - abre caminho, em *Vigarista Jorge* (1965), para guerrilha levada a cabo por revolucionários com metralhadoras em punho.⁸⁵⁴ De resto, essa tematização da luta armada contra a interrupção da democracia - como quase tudo nessa escrita - não possui uma única apreciação. Em *Sexo do Crepúsculo* (1966) os “revolucionários da revolução imediata” são alvo de críticas do Jorge-Profeta que diz: “A modificação vem lenta. Para que essa pressa assassina? A vida é para ser vivida.”⁸⁵⁵

É a partir do tenso ambiente político brasileiro dos anos 1960 que devemos compreender o problema da babel política de Mautner. Para ele essa atmosfera histórica contraditória deveria ganhar relevo através de múltiplas vozes ideológicas. Como “uma bússola de mil polos” “ele canta o fascismo, canta o comunismo, o nazismo, e é o bufão de si mesmo”: ele salta da “esquerda para a direita, da direita para o centro, de cima para baixo e assim por diante, pois ele sofre o fascínio de todos estes elementos, e todos eles quer exprimir.”⁸⁵⁶

Através da algaravia política ele pôde dar espessura ao Kaos. Por isso, Mautner apresenta diversos movimentos contraditórios:

⁸⁵³ MAUTNER, Jorge. *Vigarista Jorge* [1965]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.98.

⁸⁵⁴ *Ibidem*.p.19.

⁸⁵⁵ MAUTNER, Jorge. **Sexo do Crepúsculo** [1966]. São Paulo: Global, 1983.p.126.

⁸⁵⁶ DE FIORE, Ottaviano. Aproximação de Jorge Mautner. In: COHN, Sérgio; DE FIORE, Juliano. (orgs.). **Jorge Mautner**. (Trajetória do Kaos). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.

Será que vem a revolução? Comunista? Eu camarada comissário do povo? Nazista? Nada? Escritor com sucesso? Ah! Ah! Ah! O niilismo intrínseco e auto-sadismo e a tragédia borbulhando no coração. É um aglomerado de tormentos. (...) Eu daria tudo para ser general de revolução e metralhar todo mundo!⁸⁵⁷

As negações e afirmações ideológicas não se fazem sem controvérsias no ambiente intelectual brasileiro. Para parte da esquerda carioca Mautner era “praticamente” um fascista. Vinícius de Moraes, por exemplo, teria dito: “esse rapaz aí é um fascista”.⁸⁵⁸ Acusação repetida pelo então ministro do trabalho do “Governo Jango” Almíno Afonso.⁸⁵⁹ Um problema que deve ser considerado também a partir de seu contato com *establishment* da direita paulista.

Devemos ainda ter em vista o que significaram essas críticas para um jovem intelectual judeu cuja principal preocupação era, seguindo as exortações de seu pai, tornar-se um vigilante ante os perigos da volta dos fascismos. Essas acusações podem ser melhor situadas a partir da abordagem mautneriana da política. Na sua obra os vários matizes políticos são tomados para além da racionalidade. No *Kaos* a ideologia é vista como uma “religião”, ou seja, haveria segundo sua literatura uma politização do mito e uma mitologização da política. As ideologias são uma espécie de *um fim supremo*⁸⁶⁰ que continuam a suscitar, na modernidade, emoções violentas, fanatismos, misticismos de aspecto religioso. Isso porque “a secularização não se contrapõe a religião: ela invade-lhe o campo.”⁸⁶¹

⁸⁵⁷ MAUTNER, Jorge. Deus da Chuva e da Morte [1962]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.67.

⁸⁵⁸ DE FIORE, Ottaviano. Aproximação de Jorge Mautner. In: COHN, Sérgio; DE FIORE, Juliano. (orgs.). **Jorge Mautner**. (Trajetória do Kaos). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.

⁸⁵⁹ MAUTNER, Jorge. Panfletos da Nova Era [1980]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 2). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.214.

⁸⁶⁰ CAILLOIS, Roger. **O Homem e o Sagrado**. Lisboa: Edições 70, 1988.p.129. Sobre os usos políticos do mito no século XX ver: GINZBURG, Carlo. Mito: distância e mentira. In: **Olhos de Madeira**: Nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.p.73-84.

⁸⁶¹ Idem. **Medo, Reverência, Terror**: Quatro ensaios de iconografia política. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.p.30. Ver também: ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**: a essência das religiões. São

Os polimorfos mitos políticos em Mautner, mesmo possuindo várias significações, podem ser pensados a partir de duas “constelações mitológicas”⁸⁶²: o messianismo da idade de ouro e o mito do herói salvador. O primeiro associado - mas, não sempre - ao marxismo. O segundo remetendo mais comumente aos fascismos. Embora muitas revoluções⁸⁶³ sejam narradas nessa mitologia, os extremos dos espectros políticos do século XX - os projetos modernos fascista e comunista - são as duas máscaras ideológicas basilares. Uma das epígrafes que abre *Sexo do Crepúsculo* (1966) reproduz uma frase de Adolf Hitler: “*Ou é o escudo dos germanos, ou a escuridão do bolchevismo asiático.*”⁸⁶⁴ No entanto, é preciso acrescentar que essas mitologias políticas solicitam igualmente uma temporalidade. Com isso, para cumprir o escopo deste capítulo - qual seja, compreender em que consiste as principais nuances do Kaos - devemos pensar conjuntamente mito, política e temporalidade.

6.1.2 *Montagens temporais*

Para discutir esse tripé devemos retomar a recepção inicial dessa escrita e destacar, entre os leitores de primeira hora, Dora Ferreira da Silva. A única que segundo Mautner teria captado sua arte de modo “ontológico”⁸⁶⁵ e cujos elogios geravam nele a sensação de adoração e temor.⁸⁶⁶ A poetisa e tradutora havia apreciado os manuscritos

Paulo: Martins Fontes, 2010.p.167-168.

⁸⁶² GIRARDET, Raoul. **Mitos e Mitologias Políticas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.p.15-19.

⁸⁶³ Em nosso inventário identificamos as seguintes variantes: a) Revolução romântica, inspirada no radicalismo jacobino da Revolução Francesa, dissidente do P.C. e assassina. Matam e sequestram pela ideal revolucionário e pelo povo; b) A Revolução Comunista, igualitária, antipagã, antiabsurda, libertária e que irá acelerar o progresso pela técnica através da lógica determinista e dialética da História; c) A Revolução pacifista, desarmada, pela igualdade, fraternidade, justiça, felicidade cujos modelos são Jesus de Nazaré e Gandhi. Mas, há os estados intermediários entre um e outro modelo político: 1) A queda do comunismo e a ascensão de Napoleão-Hitler; 2) A anarquia; 3) O retorno da democracia capitalista de inspiração norte-americana; 4) Possível socialismo da paz cristã que se solidarizada com os pobres, inspirado em L. Tolstoi.

⁸⁶⁴ MAUTNER, Jorge. **Sexo do Crepúsculo** [1966]. São Paulo: Global, 1983.p.09.

⁸⁶⁵ Idem. Fragmentos de Sabonete [1973]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 2). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.201.

⁸⁶⁶ Idem. Panfletos da Nova Era [1980]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 2). Rio de Janeiro: Azougue,

de seus livros em preparação. Junto com o texto crítico foram publicados fragmentos com título *O Deus da Chuva e da Morte* (1960)⁸⁶⁷ na revista *Diálogo* - bem antes, portanto de sua aparição para um público amplo. Citamos na íntegra o texto:

Jorge Henrique Mautner, dezenove anos. Êle mesmo, um de seus personagens, do qual acaso seria possível suprimir o nome, mas não o tempo todo em que sua vida milita, quase sempre entre uma e outra sortida de motocicleta de zumbido violento, cavalo mecânico nas ruas da Cidade Nova. Nêsse mundo que abre as fauces para um futuro “barbaramente” novo, os personagens se desenham em traços orgânicos, feitos de musculatura e suor, esbatidos num cenário natural de fôlhas e umidade. A cidade é apenas a passagem vertiginosa para um campo sempre próximo, sob um céu pródigo de chuvas, para que numa paisagem borrada de água e atavismo alguém comungue com a terra antiquíssima. Mautner nunca segue o pensamento em linha reta. Tudo nêle é tortuoso como uma corrida de motocicleta contornando obstáculos. Êle é um experimentador de situações, um militante de todos os partidos, ora S. Jorge, ora o dragão. E como **oroboros**, busca morder a cauda das origens, numa nostalgia nem sempre confessada de integração. A ação dramática de suas histórias é uma vida partida em pedaços que alguém tenta recompor, intrometidamente. E não consegue, para exultação e sofrimento do autor. Os fragmentos, aqui publicados, de livros de Gorge Henrique Mautner, darão uma idéia do talento dêsse jovem que para além da linguagem herdada e dos propósitos definidos de uma cultura enfrenta o cáos de um novo por dizer.⁸⁶⁸

O elogio ao jovem escritor antecipava a estratégia de produção de paratextos que buscaram dar para Mautner a notoriedade de profeta de toda uma geração. A nota que antecipava os fragmentos de *O Deus da Chuva e da Morte* (1960) foram também publicados anonimamente para sustentar uma apreciação supostamente isenta.

Essas assertivas nos dão a entender que Mautner era visto como experimentador de todos os partidos oscilando entre as figuras do Dragão e São Jorge. O que poderia

2002.p.213.

⁸⁶⁷ Idem. *O Deus da Chuva e da Morte*. **Revista Diálogo**, nº 13, Dezembro, 1960.p.87-92. Fragmentos retomados depois em **Deus da Chuva e da Morte** (1962).

⁸⁶⁸ FERREIRA DA SILVA, Dora. *O Deus da Chuva e da Morte*. **Revista Diálogo**, nº 13, Dezembro, 1960.p.87.

significar, naquele momento, que ele seria um prisma que refratava a diversidade ideológica - até as extremas - sem seguir exclusivamente uma delas. Sabemos que posteriormente Mautner opta, não sem problemas, pela orientação comunista. No entanto, é preciso destacar um problema notado por Dora Ferreira da Silva: a tensão entre o arcaico e o moderno. Com base nisso, podemos afirmar que há um duplo regime de relação com a “terra antiquíssima” e que discutiremos a seguir amparados no conceito benjaminiano de imagem dialética.

Por um lado, Mautner quer atar nostalgicamente o mundo à “cauda as origens”: ele é como oroboros. Esse é o símbolo sagrado plurissecular - a serpente que morde a própria cauda - que representa o tempo circular, mas também morte e renascimento. Esse elemento simbólico aparece nessa escrita - mas, como alegoria - ora cifrado, ora explícito como a chuva.⁸⁶⁹ Vemos a busca do eterno retorno do antanho que, em contraposição à modernidade, objetiva recompor os fragmentos dispersos e retomar a unidade perdida.

Por outro lado, é possível divisar que é a sobrevivência do arcaico que se mostra imprescindível: são os “efeitos anacrônicos de uma época sobre outra.”⁸⁷⁰ O mito não estaria em oposição ao presente e a um “futuro barbaramente novo”. Trata-se, em certos momentos, de apreender o passado sobrevivendo na modernidade: é o passado reminiscente (“Outrora latente”⁸⁷¹) encontrando o presente (Agora) em uma fulguração

⁸⁶⁹ CIRLOT, Juan-Eduardo. **Diccionario de Símbolos**. Barcelona: Editorial Labor, 1992.p.344-345. Há um personagem do fragmento O Moço da Motocicleta, de **Deus da Chuva e da Morte**, professor de teatro, cujo nome é Boros. Logo, uma referência ao complexo simbólico *oroboro* (ou *ouroboros*) onde *οὐρά* (oura) significa “cauda” e *βόρος* (boros) significa “devora”. Ver: MAUTNER, Jorge. Deus da Chuva e da Morte [1962]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.32-49.

⁸⁷⁰ Sendo, nesse caso, “a definição mínima” deste conceito de Aby Warburg segundo DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo: História da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.p.109. Recorremos aqui, como mais à frente, a aproximação que Didi-Huberman estabelece entre o conceito warburgiano de sobrevivência e o benjaminiano de imagem dialética sem, contudo, pressupor, de maneira alguma, uma identidade. Ver ainda: Idem. **A Imagem Sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

⁸⁷¹ Idem. **Diante do Tempo: História da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. p.107.

intermitente.⁸⁷²

Essa “existência simultânea da modernidade e do mito” - onde “razão ‘moderna’” e “irracionalismo ‘arcaico’” são conjuntamente criticados - são as imagens dialéticas produzidas pela escrita de Mautner.⁸⁷³ Como nos ensina Walter Benjamin:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: é a imagem dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética - não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta - Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem.⁸⁷⁴

Assim, temos a recusa tanto da repetição quanto do “tempo homogêneo e vazio” do progresso.⁸⁷⁵ Na perspectiva da volta às origens, restaria o risco adivinhado por Mautner de abrir-se a uma política da restauração. Nessa visada, o eterno retorno se revela como “domínio do *sempre igual*”. É a ideia da *repetição* “que resiste ao poder da negação”, sendo assim “caraterística essencial do mundo mítico.”⁸⁷⁶ Diante disso, temos um “tempo mítico” que “aprisiona, apresenta um passado cuja característica é não poder passar, insistindo, repetindo-se infinitamente no tempo.” Essa temporalidade está fundada na ideia de “destino”.⁸⁷⁷

Os dois modos de lidar com o outrora - repetição e imagem dialética - coexistem ainda com outra temporalidade e, outra política. No Kaos há também a problematização da superação do passado em nome do futuro: nela o tempo avança desvencilhando-se

⁸⁷² Idem. **Sobrevivência dos Vaga-lumes**. Belo Horizonte: UFMG, 2014. p.60.

⁸⁷³ Idem. **O que Vemos, O que nos Olha**. São Paulo: Ed. 34, 2010.p.113-114 e 178-179.

⁸⁷⁴ BENJAMIN, Walter. Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso. In: **Passagens**. São Paulo/Belo Horizonte: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.p.504.

⁸⁷⁵ BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito de História. In: **Obras escolhidas**. Magia e Técnica, Arte e Política. (v. I). São Paulo: Brasiliense, 1994.p.229.

⁸⁷⁶ CASTRO, Claudia. **A Alquimia da Crítica: Benjamin e as Afinidades Eletivas** de Goethe. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.p.122.

⁸⁷⁷ Ibidem.p.114.

da tradição. Nessa mitologia o progresso inevitável tem no marxismo sua referência. É a partir de múltiplas narrativas que vemos então emergir um triplo regime de historicidade: da nostalgia, da imagem dialética e da futuridade. Assim, elas nada mais são que *montagens temporais e políticas*. No entanto, esses tempos heterogêneos não estão dispostos no “canteiro de obras” de modo claro e distinto. Ao contrário, temos linhas e nós que estão imbricados. Por isso, para entendê-los iremos abordar esse novo político-temporal.

6.1.3 *Romantismo, Nietzsche e o nazismo*

Salve-me Brecht! Não adianta: Wagner é mais forte.

Jorge Mautner⁸⁷⁸

Com efeito, em Mautner a abordagem da política do tempo do retorno exige a retomada do romantismo.⁸⁷⁹ No torvelinho ideológico-romântico apresentado mostramos as nuances políticas que ele pode assumir. Contudo, na escrita mautneriana a aproximação entre romantismos e fascismos é interpretada de forma imediata. Chegando, muitas vezes, a indistinção. Desse modo, ele trava uma batalha direta com os elementos autoritários presentes no romantismo. Ao contrário dos cepecistas ou dos surrealistas e beat-surrealistas ele identificava a dimensão conservadora do pensamento romântico.

Por outro lado, as históricas ligações entre marxismos e o romantismos não são para Mautner um dado, mas muito mais um rastro perseguido. O que vemos é o embate entre os tempos do mito e do progresso. Nessa escrita identificamos na volta às origens as marcas visíveis “de alguns heróis dos infernos”.⁸⁸⁰ Enquanto o pensamento

⁸⁷⁸ MAUTNER, Jorge. *Kaos* [1963]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.654.

⁸⁷⁹ Sobre políticas do tempo ver: ANTELO, Raúl. **Tempos de Babel**: anacronismo e destruição. São Paulo: Lumme Editor, 2007.

⁸⁸⁰ MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. Walter Benjamin: “Montagem Literária”, Crítica à ideia de

marxista é tomado como representante das Luzes e do messianismo cristão. Um viés que encarna as oposições entre Natureza e História, Destino e Liberdade.

Aqui estamos diante da interminável discussão histórica - Mautner a conhecia profundamente - que pensava os totalitarismos de direita como apoiados culturalmente no romantismo e em Nietzsche.⁸⁸¹ Para essas interpretações “o nacional-socialismo é o Romantismo político” que prefere os “*poderes originais* do solo” a “autodeterminação” esclarecida.⁸⁸² A “vida irracionalmente liberada” pelo romantismo “teria vencido a razão humanista e com isso preparado diretamente o irracionalismo nazista.” O romantismo seria para o nazismo uma espécie de “antecedente histórico mental” ou “postura espiritual” que criou condições de possibilidade de emergência do Terceiro Reich.⁸⁸³

Obviamente, é possível reconhecer que o nazismo celebra o retorno aos “passados”.⁸⁸⁴ No entanto, sabemos que não há identidade irrefutável entre a ideologia nazista, o romantismo e Nietzsche. Eles não são redutíveis uns aos outros. Contudo, Mautner parece preso ao retrato do romantismo e do nietzschianismo como ligados

Progresso, História e Tempo Messiânico. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; MACHADO JR., Rubens; VEDDA, Miguel. (orgs.). **Walter Benjamin**: Experiência histórica e imagens dialéticas. São Paulo: Editora UNESP, 2015.p.138.

⁸⁸¹ Sobre a relação entre Nietzsche, romantismo e nazismo ver: VATTIMO, Gianni. **Introdução a Nietzsche**. Lisboa: Editorial Presença, 1990.p.104-107 e SAFRANSKI, Rüdiger. **Nietzsche**: biografia de uma tragédia. São Paulo: Geração Editorial, 2011.p.306-311.

⁸⁸² SAFRANSKI, Rüdiger. **Romantismo**: uma questão alemã. 2ª Edição. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.p.315. Dessa tradição interpretativa R. Safranski discute: Paul Tillich, Victor Klemperer, Georg Lúkács, Helmuth Plessner, Fritz Strich, Isaiah Berlin e Eric Voegelin.

⁸⁸³ Idem. **Romantismo**: uma questão alemã. 2ª Edição. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.p.316 e 322 e 323.

⁸⁸⁴ Tática que se manifestava nas referências a “pré-história do homem bárbaro, instintivo e violento; a Antiguidade greco-romana em seu aspecto guerreiro, elitista, escravagista; a Idade Média - na pintura nazista, Hitler aparece às vezes como um cavaleiro medieval -; a *Volksgemeinschaft* rural e os tempos míticos das origens.” LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e Melancolia**: o romantismo na contracorrente da modernidade. São Paulo: Boitempo, 2015.p.96. Muito embora não seja a única compreensão temporal que anima as interpretações do fascismo. Ver: Ibidem.p.97 e ss. A esse respeito ver ainda a discussão sobre “modernidade civilizatória”, “modernidade estética” e nazismo em: OTTE, Georg. A preciosidade dos farrapos: a transvalorização dos valores em Walter Benjamin. In: SOUZA, Eneida; MIRANDA, Wander Melo (orgs). **Crítica e Coleção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

umbilicalmente aos fascismos. Exatamente por isso no *Kaos o Mal*, uma forma pujante e metafísica dele, se mostra idêntico aos totalitarismos de direita e as ideologias românticas.

Assim, quando o personagem Jorge encontra a figura romântica de Mefisto, ocorre uma veemente recusa das potências infernais: “Satanás sumirás. Naturalmente, desaparecerás, sabes disso e daí teu desespero. Bem, não perderei tempo falando com um nazista, com um torturador de crianças, com um totalitarista”.⁸⁸⁵ Esse significado dos fascismos se contrapõe ao messianismo crístico. Jesus alegoriza o comunismo.

A exemplo do discurso do deus Dionísio em *Deus da Chuva e da Morte* (1962):

só que eu não sou que nem o meu primo que morreu crucificado pelos homens, ah! Isto não! Eu sou antigo, arcaico, natural. Meu primo quis ir contra a natureza, quis que a igualdade existisse, eu pergunto: o que é a igualdade? Ela não existe. Na natureza tudo é a lei do mais forte. Ele quis riscar a lei do mais forte, inventou o hino dos esfarrapados. Ah! E se azarou. Azarou é modo de dizer porque ele bem que gostou do que aconteceu com ele. Ele fez a sua tragédia indo contra a natureza. Eu faço a minha indo a favor. Muito mais natural, muito mais ativa a minha filosofia. Primo mesquinho que eu tive! Inveja o dinheiro e a força dos fortes e ricos. Coitados! Será que eu tenho raiva dele?”⁸⁸⁶

Jesus seria a fraternidade comunista: “justiça milenar de Jesus ressuscitado agora em bandeira vermelha e foice e martelo que são a cruz. E as Ligas camponesas me atraem.”⁸⁸⁷ Em outro momento ele diz explicitamente: “o comunismo apesar de tudo ainda na minha consciência e na minha inconsciência ainda é a salvação do pobre, dos miseráveis, dos esfarrapados, dos infelizes, enfim, é Jesus Cristo ressuscitado aqui na terra de novo.”⁸⁸⁸

⁸⁸⁵ MAUTNER, Jorge. *Kaos* [1963]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.472-473.

⁸⁸⁶ Idem. *Deus da Chuva e da Morte* [1962]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.263.

⁸⁸⁷ Ibidem.p.432.

⁸⁸⁸ Ibidem.p.320.

Nesse sentido, Mautner atenta para fato de que Marx “enriqueceu” o mito da idade de ouro presente na “ideologia judaico-cristã”: “por um lado o papel profético e a função soteriológica que atribuiu ao proletariado; por outro, a luta final entre o Bem e o Mal” ou entre “Cristo e o Anticristo”.⁸⁸⁹ Ora, estamos aqui diante também de políticas do tempo: as alegorias cristãs e pagãs são, respectivamente, o progresso e o eterno retorno; o comunismo e o romantismo-fascista.

Esse choque de duas temporalidades é visível no fragmento *O Dia Terrível* do segundo volume da trilogia. Ele nos dá a ler um Jesus insistindo na adesão de Jorge-Profeta ao cristianismo. É narrado o encontro do herói com uma mulher e, em seguida, a entrega dos dois ao sexo. Jesus se aproxima dos amantes. Jorge-Profeta logo começa a chorar sentindo enorme culpa. Ao Nazareno ele diz: “Meu Rabi! Perdoa, mas não posso te seguir! Minha missão era anunciar-te!”⁸⁹⁰ Jesus então lhe responde:

- “Primo, Judas, Wagner, eu sei que você me ama. Você me traiu para ver a tragédia, a loucura, o caos, a estranha profecia se realizar, você queria acelerar as coisas. Agora nesta Nova Idade Média nós nos encontramos em dueto estranho. Espero a todo instante que você me crave um punhal pelas costas, é necessário primo, é necessário, a profecia tem que se cumprir e é para isto que vim para a terra, o vento, o caos, minha mãe, ó minha mãe! Vamos primo, não me faça chorar muito! ... Mate-me que tudo agora é estranho! Ninguém nos vê! Mate-me no silêncio! Só teu coração e o meu saberão disto! Você se torturará pela eternidade! Mate-me primo!”⁸⁹¹

Jorge-Profeta então decide matar o Rabi a golpes de punhal. Ele volta para a sua amante novamente, mas depois retorna para desferir mais ataques ao Cristo. Repetindo várias vezes os mesmos gestos em movimento circular, de ida e vinda entre o sexo e o assassinato de Jesus, em modo perpétuo: “por toda eternidade, amém.”⁸⁹² Ele o faz até

⁸⁸⁹ ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 2010.p.168. Sobre os aspectos escatológicos e milenaristas do comunismo soviético e do nazismo ver: Idem. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2013.p.65.

⁸⁹⁰ MAUTNER, Jorge. *Kaos* [1963]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.502.

⁸⁹¹ Ibidem.p.502-503.

⁸⁹² Ibidem.p.503.

estraçalhar o corpo de Cristo - como Osíris ou Dionísio para depois ser restituído. Desse modo, ele fica entre o corpo do Nazareno arregimentado para o *Bem* e o corpo de sua amante entregue a transgressão, ou entre marxismo e o paganismo.

Voltaremos adiante aos problemas suscitados pelo marxismo e o comunismo. Por enquanto, devemos ainda entender que a tríade romantismo, nietzschianismo e fascismos nos levam ao tema da heroificação. Ele pode ser pensado em duas faces: suas manifestações *cesárias* (Júlio César, Hitler, Mussolini, Napoleão, Alexandre Magno, Lourenço o Magnífico, etc.) e *juvenis*. Com efeito, sobre o primeiro tipo, vemos que Mautner sentiu-se seduzido por figuras totalitárias: ele “leu o Hitler, ouviu o Hitler e imitou o Hitler.”⁸⁹³ Problema que não deixa de evocar, de alguma maneira, a mística do Chefe de W. D. Lee.

Mautner entende que diante do surgimento de um “Napoleão” a revolução comunista se mostraria impossível. O “*Divinus, superbus, vitalicius*”⁸⁹⁴ representa o “recomeço” do “romantismo” e da guerra que ele traz junto ao seu “fascínio” e “loucura”: é um “deus”, “herói louco” e “mistério da humanidade e da História”.⁸⁹⁵ Essa figura comandaria as massas articulando “conscientemente” o inconsciente. Ele alteraria a “corrente da História” segundo seu desejo.⁸⁹⁶ O *imperator* disseminaria a vontade de servir acionando as “correntes mais profundas e escuras da História”.⁸⁹⁷ É esse o mote fundamental de *A Parte mais importante de minha obra - Napoleão-Caos*⁸⁹⁸ e *Grécia e o Guarujá*⁸⁹⁹ dos dois primeiros volumes da trilogia.

⁸⁹³ DE FIORE, Ottaviano. Aproximação de Jorge Mautner. In: COHN, Sérgio; DE FIORE, Juliano. (orgs.). **Jorge Mautner**. (Trajetória do Kaos). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.

⁸⁹⁴ MAUTNER, Jorge. Urge Drakon [2002]. In: **Kaos Total**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.p.183. Citamos aqui a letra de música que retoma a problemática do “Grande Guia”. Nela o próprio Mautner é nomeado como líder supremo, porém com seu poder superlativo desativado pela ironia e pela lição que fecha os versos da letra: “Ou o mundo se brasilifica ou virará nazista.”

⁸⁹⁵ Idem. Deus da Chuva e da Morte [1962]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.317.

⁸⁹⁶ Idem. Kaos [1963]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.378.

⁸⁹⁷ Ibidem.p.516.

⁸⁹⁸ MAUTNER, Jorge. Deus da Chuva e da Morte [1962]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.318 e ss.

⁸⁹⁹ Idem. Kaos [1963]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.378 e ss.

Esse “Homem providencial”, “Chefe”, “Guia”, “Salvador” exprime “uma visão coerente e completa do destino coletivo”: em “torno dele cristalizam-se poderosos impulsos de emoção, de espera, de esperança e de adesão.”⁹⁰⁰ Mautner projeta a encarnação dessa potência cesária não apenas no tipo “*Magnificus, supremus, augustus*”⁹⁰¹ da direita, mas também nos líderes da América Latina: Jânio Quadros, Luís Carlos Prestes e Fidel Castro. Ele via em seu próprio presente o prenúncio da “nova era” na política do “Fidel Castro herói” ou de “Jânio Quadros o presidente místico”: “dois messias” dos destinos da América Latina e do Mundo.⁹⁰² Entretanto, essa sedução mística diante do *Diktator* são postas e, ao mesmo tempo, desativadas humoradamente nos fragmentos do Kaos.

O segundo herói corre o mesmo risco de “queda” nos fascismos. Isso acontece, em parte da sua obra, através da violência mítica que acompanharia a potência juvenil. Logo veremos que essa não é a única relação entre juventude e reminiscência mítica. Esse ponto de vista mito-fascista fica evidenciado no fragmento *A Vida*. Na narrativa vemos Jorge-Profeta ser espancado ao expressar fraqueza. A agressora é uma moça que

era chefe de uma turma de jovens que eram loucos e que eram contra a piedade e o Cristianismo e a máquina e estes jovens gostavam da chuva e do vento e do sexo e eram livres e pagãos que nem o vento e a chuva e o sexo! Eles sentiam atração mística pelo sangue e viviam na tragédia e o seu deus era o Kaos. A saudação deles eram um estranho movimento de braço (...) que o ator falecido e adorado por eles James Dean fizera no seu último filme, *Giant*⁹⁰³, quando ele faz aquele seu discurso, no início (...) para imitar o vôo rasante de seu avião”⁹⁰⁴

Eles gritavam lemas como “Viva o Vento!” ou “Viva a chuva!” na sua adoração

⁹⁰⁰ GIRARDET, Raoul. **Mitos e Mitologias Políticas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.p.70.

⁹⁰¹ MAUTNER, Jorge. *Urge Drakon* [2002]. In: **Kaos Total**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.p.183.

⁹⁰² Idem. *Kaos* [1963]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.480-481.

⁹⁰³ Filme norte-americano de 1956 produzido pela Warner Bros., cujo elenco contava com Elizabeth Taylor, Rock Hudson e James Dean. No Brasil teve como título *Assim Caminha a Humanidade*. Ver: BIVAR, Antônio. **James Dean**: o moço da capa. São Paulo: Brasiliense, 1983.p.110.

⁹⁰⁴ MAUTNER, Jorge. *Kaos* [1963]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.644.

a James Dean. O grupo “era um conglomerado de criaturas fascinadas pelo paganismo, prisioneiros de rituais do sangue e da morte”.⁹⁰⁵ O “desprezo e o ódio misturados a um amor tardio e estranho” “produziam certas alucinações.”⁹⁰⁶ A linha divisória entre ação niilista e atitude fascizante é tênue.

Jorge-Profeta tenta convencê-los do valor de Jesus como símbolo do proletariado e dos humildes, mas não foi compreendido. Contudo, a sua própria posição subjetiva era problemática, pois o apelo do trágico em sua vida seria incomensurável. Na condição de seguidor de Nietzsche ele “ouvia dentro de si a voz de milhões e milhões de forças etônicas, dionisíacas, profundas, irracionais, trágicas.”⁹⁰⁷ Inicialmente

Jorge queria fundar uma nova religião IRRACIONAL DA LIBERDADE E DO KAOS mas a voz do sangue sempre emergia sorridente e Jorge gritando horrorizado e fascinado se retirava. Jorge tinha horror do nazismo mas reconhecia que Hitler havia canalizado certas forças irracionais aproveitáveis e certas. Jorge namorava o revisionismo polonês e neste caos de intelectualidade a sua poesia era primitiva e louca e ele tinha pavor de sua enorme força nunca esgotada e cada vez mais forte e forte de modo que se ele pudesse encheria todos os livros do mundo com suas palavras e alucinações.⁹⁰⁸

Os jovens, não tendo percebido os perigos da atitude niilista, substituem o herói James Dean por Adolph Hitler. Essa adesão ao nazismo não é gratuita. É muitíssimo conhecida a mitificação guerreira da juventude alemã sob o Terceiro Reich.⁹⁰⁹ Assim, como “os *fascisti* de Mussolini, os nazistas subiram ao poder evocando uma abstração de juventude como um agente ativo de mudança e realmente mobilizando os jovens por

⁹⁰⁵ Ibidem.p.645.

⁹⁰⁶ Ibidem.p.645.

⁹⁰⁷ MAUTNER, Jorge. Kaos [1963]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.644.

⁹⁰⁸ Ibidem.p.645.

⁹⁰⁹ GINZBURG, Carlo. Mitos Germânicos e Nazismo: Sobre um velho livro de Georges Dumézil. In: **Mitos, Emblemas e Sinais: Morfologia e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.p.181-206.

meio da mística do conflito, ação e pertencimento.”⁹¹⁰

Desse modo, o grupo deixa a antiga saudação e passa a usar “Heil Hitler!”. Enquanto “os jovens da turma tinham no sangue a semente da destruição”, Jorge-Profeta alimentava a semente da vida.⁹¹¹ Para se afastar não apenas do nazismo, mas igualmente do bolchevismo, Jorge-Profeta distingue os simbolismos:

A cruz deles é a suástica. Há uma deturpação da cruz de Cristo que é a foice e o martelo. Sim, nem a suástica nem a foice e o martelo nem a cruz de Cristo; mas sim o signo da ave alada do urubu do Kaos da vida! Ah meus estandartes! Estandartes que darão cada vez mais liberdade ao indivíduo cada vez mais e mais.⁹¹²

O relato encerra de modo mágico. Com apenas alguns impropérios dirigidos aos neonazistas eles somem. Crianças do *Märchen* surgem dançando uma melodia popular grega fazendo, por encanto, reinar a paz. Esse fragmento mostra não apenas o conhecimento de Mautner da juventude hitlerista, mas também os problemas que envolvem a captura da juventude nos dispositivos fascistas. Mautner indaga: “o culto do herói também não é um pouco fascista?”⁹¹³

De fato, o sentimento de proximidade com os fascismos não é infrequente no Kaos. Aqui estão em jogo dois movimentos. Primeiro, o sentimento de que ele carregaria consigo parte da cultura alemã mesmo em seus aspectos mais terríveis. Essa intuição foi descrita do seguinte modo:

[Sofri] quando soube que eles [o exército vermelho] invadiram a Alemanha e esmagaram o irracionalismo nazista o qual, eu queira ou não, representa a tomada de poder de pessoas de meu eu: o caos. Os intelectuais monstros do Partido Nazista eram desesperados, eu.⁹¹⁴

⁹¹⁰ SAVAGE, Jon. **A Criação da Juventude**: como o conceito de teenager revolucionou o século XX. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.p.279.

⁹¹¹ MAUTNER, Jorge. Kaos [1963]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.646.

⁹¹² Idem. Kaos [1963]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.645.

⁹¹³ Idem. Deus da Chuva e da Morte [1962]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.433.

⁹¹⁴ Ibidem.p.70.

Ele nos fala linhas a frente: “Eis a grandeza do Partido Nazista, grandeza que mete medo. Às vezes acho o Partido Nazista nojento e outras a sua nojentice me parece justificada.”⁹¹⁵ Mautner, mantém a convicção de que aquilo que os totalitarismos de direita colocaram na cena pública não devia ser desestimado. Se “muitos gênios da humanidade são conservadores” “e até fascistas” é “porque eles recolhem todo o legado de ensinamentos antigos, e como árvore grande” “viv[em] no mistério”.⁹¹⁶

Assim, podemos compreender suas assertivas não apenas sobre as dificuldades de “associar a revolta à revolução”⁹¹⁷, mas também a noção de “povo” como detentor de forças políticas místicas. É uma mesma questão, apenas vista agora sobre outro ângulo - este muito mais dilatado -: como é possível “mobilizar para a revolução as energias da embriaguez”?⁹¹⁸

É possível vislumbrar que Mautner coloca o problema - também enfrentado pelos surrealistas franceses - de manter-se entre o sonho do mito e a razão revolucionária. O literato chegou a dizer: “Estou com André Breton em sua posição para com o marxismo. Revolução para que o homem se liberte em sua totalidade.”⁹¹⁹ De fato, ele tentava unir - o que nem os surrealistas, nem os beat-surrealistas desejaram fazê-lo - o “mudar a vida” de Rimbaud e o “transformar a sociedade de Marx”.

Mautner valorava o “IRRACIONAL DESPREZADO PELOS MARXISTAS”⁹²⁰, pois se trataria do “USO [de] TODOS OS DEMÔNIOS PARA CONSTRUIR UM MUNDO DO BEM”.⁹²¹ Podemos imaginar - no campo do

⁹¹⁵ Ibidem.p.285.

⁹¹⁶ Idem. Bilhetes do Kaos, sobre sexo, futebol e sangue. esquerda com flores. Jornal Última Hora, quarta-feira, 18 de março de 1964. In: COHN, Sérgio; DE FIORE, Juliano. (orgs.). **Jorge Mautner**. (Trajetória do Kaos). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.

⁹¹⁷ BENJAMIN, Walter. Surrealismo. In: **Obras escolhidas**. Magia e Técnica, Arte e Política. (v. I). São Paulo: Brasiliense, 1994.p.32.

⁹¹⁸ Ibidem.p.32.

⁹¹⁹ MAUTNER, Jorge. Bilhetes do Kaos, sobre sexo, futebol e sangue. esquerda com flores. Jornal Última Hora, quinta-feira, 26 de março de 1964. In: COHN, Sérgio; DE FIORE, Juliano. (orgs.). **Jorge Mautner**. (Trajetória do Kaos). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.

⁹²⁰ MAUTNER, Jorge. Kaos [1963]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.646.

⁹²¹ Ibidem.p.582.

engajamento brasileiro - como afirmações imersas em flagrantes equívocos, como as que se seguem, foram interpretadas: “ADMIRO TAMBÉM COM RESSALVAS BENITO MUSSOLINE”⁹²²; “Mussolini foi um grande homem, errou ao entrar na guerra, Hitler foi a besta inesquecível”;⁹²³ “NÓS USAMOS TAMBÉM AS FORÇAS QUE HITLER USOU, SÓ QUE NÓS AS USAMOS PARA O BEM. O IRRACIONALISMO É BOM, É A VERDADE.”⁹²⁴

De resto, o povo mítico, o líder místico e os rebeldes-revolucionários permanecem em constante flutuação ambígua nessa cosmovisão política. As mudanças históricas são figuradas literariamente a partir desses tipos movidos por uma *arché*. Entre o começo e o fim dessa produção romanesca, há uma crescente confiança de que as forças que habitam o interior obscuro do deus da chuva e da morte - alegoria mautneriana da transformação - possam ser transfiguradas em energias revolucionárias.

Com efeito, Mautner parece saber dos riscos que corria ao construir essa dialética (do) impossível como “esforços de encontrar uma ideologia própria dentro do marxismo (na parte da condição humana e da arte)”.⁹²⁵ Ele chega a afirmar que escreve “de modo reacionário”⁹²⁶ ou que “está com medo (...) pois não quer ser o mitólogo de um novo Nacional Socialismo”.⁹²⁷ Com isso, Mautner desejava guardar em sua escrita uma distância da intelectualidade direitista que ele conhecia intimamente. O que não consegue de todo. Uma visada crítica sobre os fascismos nasce quando ele abandona a política do tempo nostálgico em favor da produção de imagens dialéticas.

6.1.5 *Jovens, deusas e vampiros*

⁹²² Ibidem.p.513.

⁹²³ Ibidem.p.641.

⁹²⁴ Ibidem.p.562.

⁹²⁵ MAUTNER, Jorge. Bilhetes do Kaos, sobre sexo, futebol e sangue. esquerda com flores. Jornal Última Hora, Sábado, 21 de março de 1964. In: COHN, Sérgio; DE FIORE, Juliano. (orgs.). **Jorge Mautner**. (Trajetória do Kaos). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.

⁹²⁶ Idem. Deus da Chuva e da Morte [1962]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.294.

⁹²⁷ Idem. Kaos [1963]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.384.

A distinção entre a nostalgia e as imagens dialéticas pode, no canteiro de obras do Kaos, se apresentar de modo tênue ou até mesmo desaparecer na indistinção. Logo, não se trata de uma marcação uniforme. Quando Mautner, por exemplo, descreve suas impressões sobre o filme *À bout de souffle* (1960) - no Brasil *Os Acossados* do diretor Jean-Luc Godard, pertencente ao “movimento” de vanguarda *nouvelle vague* - vemos que a heroicização do jovem passa da saudade infinita da origem aos anacronismos:

Em todo lugar a morte do herói. Vi hoje um filme magnifico, genial que é: “A bout de souffle”, é o máximo, quero só por causa desse filme ir para a Europa! O herói morre em toda a parte! É PRECISO REERGUER o herói! É preciso ressuscitar o herói! MAS PARA ISTO É PRECISO QUE O HERÓI ANTIGO MORRA E NASÇA O NOVO! É por isto que digo: o sangue é necessário. E o futuro do mundo vai ser lindo! O ator do filme “A bout de souffle” é bárbaro e a atriz também. O ator lembra um James Dean modificado, mas amargurado, cínico e lírico. Enfim, James Dean europeu.⁹²⁸

Eis então um elemento para pensar as sobrevivências em Mautner: o *teenager*. Pois é nesse espaço alegórico que surge a impossibilidade da ressurreição. Como no fragmento *I* de *Deus da Chuva e da Morte* (1962) em que há uma passagem onde um velho encontra o corpo de um adolescente morto. Tomando-o em seus braços ele passa a cantarolar uma canção de rock. Comovido, o sábio tenta ressuscitá-lo apelando para a natureza. Entretanto, o rito fracassa. O ancião pressente que tudo que faz ritualmente tem aspecto artificial.⁹²⁹

Em outro fragmento do mesmo livro, *Duas Bonecas*, ao som de *One Night* de Elvis Presley, há o anúncio da impossibilidade da ressurreição do herói jovem: “eu sei que a ressurreição não existe. O que está morto está morto. (...) Ele morreu para nunca mais voltar. One night with you / is waht I’m now prayi’n for.”⁹³⁰ Mais adiante, ainda ao som de outra canção de Elvis, desta vez *A Foll Such as I*, ele deslinda a imagem

⁹²⁸ MAUTNER, Jorge. Kaos [1963]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.528.

⁹²⁹ Idem. Deus da Chuva e da Morte [1962]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.22.

⁹³⁰ Ibidem.p.52.

dialética:

E eu grito e vou pecando contra o presente querendo viver o passado. Mas assim, revivendo o que foi (e todas as coisas me obrigam a isso) eu fabrico algo novo: eu misturo a realidade inegável e sagrada do momento presente com aquilo que foi e assim nascerá uma coisa nova.⁹³¹

Nos momentos em que essa constatação não recua ele não se contenta com o regresso a origem. Mautner empreende a “dissolução da ‘mitologia’ no espaço da história.”⁹³² O herói moderno, impedido de ressuscitar, pode resistir a moral utilitária e ao controle do mundo adulto. “James Byron Dean” pode muito bem “provocar o êxtase irracional nas pessoas”, mas seu “ressurgimento” como “herói nos tempos modernos” só pode acontecer “numa acepção nova.”⁹³³

Nesse mesmo sentido, sua música - “Rock, sobrevivência de Dionísio! Rock: ditirambo, romantismo, desesperado!”⁹³⁴ - e sua “motocicleta, (...) o cavalo moderno”, são “a sobrevivência mítica transformada”.⁹³⁵ Desse modo, o corpo inoperoso não é um fragmento do passado restaurado, mas a luta anacrônica contra a opressão do futuro totalitário e a conservação reacionária do passado. É o *ultrapassado* em choque com o presente reminescente, formando uma constelação: “imagem de uma novidade radical que reinventa o originário”.⁹³⁶ A “experiência dialética” “dissipa a aparência do sempre-igual - e mesmo da repetição - na história.”⁹³⁷

Devemos citar mais dois significativos paradigmas dessa temporalidade. Primeiramente, a deusa que acompanha Jorge em muitas peripécias: a famosa cantora Maysa Figueira Monjardim. Sedutora figura da cultura de massa entre os anos

⁹³¹ Ibidem.p.52-53.

⁹³² BENJAMIN, Walter. Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso. In: **Passagens**. São Paulo/Belo Horizonte: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.p.500.

⁹³³ MAUTNER, Jorge. *Kaos* [1963]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.549.

⁹³⁴ Idem. *Deus da Chuva e da Morte* [1962]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.18.

⁹³⁵ Idem. *Kaos* [1963]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.583.

⁹³⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que Vemos, O que nos Olha**. São Paulo: Ed. 34, 2010.p.127 e ss.

⁹³⁷ BENJAMIN, Walter. Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso. In: **Passagens**. São Paulo/Belo Horizonte: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.p.515.

cinquenta e setenta - protagonizando inúmeros episódios de escândalos amorosos, com pessoas também conhecidas da época, estampando por isso várias capas de revistas e jornais - ela se tornou importante personagem dessa literatura. Maísa surge como deusa trágica:

Eu sabia, era ela. A grande mulher. E a minha desistência foi ficando triste. Ela encostada naquele muro estava bêbada. Mas a bebedeira dela é divina. Ela bebe uísque e o uísque se casou com ela e os dois são o par mais aristocrático, mais verdadeiro desta cidade, desta terra! (...) A linda, a divina, agora só divina. Mas o que mais me agoniou foi a certeza da morte dela. E isto é divino. É sublime. (...) Maisa os deuses são teus irmãos e a tua tristeza é a mistura da agonia do ser humano do mundo inteiro e a loucura da mudança de cores que tem o nosso céu: a chuva e o sol repentinos, nosso povo incompleto ainda não formado, imperfeito e por isto grande! (...) Você é o abismo da tristeza que mata. Eu escrevo nas tardes de sol pensando na chuva. Desconhecido. (...) A deusa da coragem porque tem a suprema coragem de ser desistente. (...) 6 de novembro de 1959.⁹³⁸

Ela é uma Medéia moderna: “Maisa é uma tragédia à parte! Ela é o Dionisíaco também, ela é a grande sacerdotisa, ela é bacante”.⁹³⁹ Uma música desse mesmo período apresenta Maysa como “Deusa Moderna”⁹⁴⁰ possuidora de um olhar de fera, tristeza, primavera de “quem só bebe uísque”.⁹⁴¹

Contudo, essa portadora do mito feminino selvagem difere daquelas mulheres que encontramos em W. Duke Lee e no grupo de *A Phala*. Maysa, como aposta psico-histórica na conquista do momento revolucionário, é confrontada com as injustiças sociais e a luta de classes. Se ela resiste a essa entrada na frente de combate pelos povos, ela não deixa de sonhar “com uma fazenda de açúcar transformada em fazenda coletiva Fidel Castriana.”⁹⁴² O ideal feminino dos surrealismos paulistas desce, no Kaos, até a

⁹³⁸ MAUTNER, Jorge. Deus da Chuva e da Morte [1962]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.139-141.

⁹³⁹ Idem. Kaos [1963]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.433.

⁹⁴⁰ Ibidem.p.424.

⁹⁴¹ Idem. Olhar Bestial. In: **Kaos Total**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.p.183.

⁹⁴² Idem. Deus da Chuva e da Morte [1962]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 1). Rio de Janeiro: Azougue,

materialidade da história, mas sem perder sua força mítica. Mais seria, para o literato, “um colossal acúmulo de forças irracionais para o bem da revolução”.⁹⁴³

O vampirismo possui também um papel importante nessa mitologia. Mais ainda se pensarmos “que os primeiros anos de 1970 foram os anos de vampiros no Brasil.” Nesse período a figura do *Nosferatu* “não seria - unicamente - a imagem do isolamento, senão a de uma devir marginal que atua por contágio.”⁹⁴⁴ Momento em que Mautner escreve para o *Pasquim* uma série de artigos discutindo o tema. Ele agrega contracultura e conhecimento sobre o vampirismo. Aqueles que leram esses textos, desconhecendo a anterioridade do tipo vampírico na sua escrita, perderam de vista como esse elemento alegórico fazia parte do Kaos desde o início da década de 1960.

Nesse aspecto, é muito interessante como alguns níveis alegóricos são comuns aos dois momentos. Mas, nos romances, o vampiresco formava uma montagem com outros elementos que estão ausentes na produção dos anos 1970. No ciclo ensaístico do *Pasquim* nos é apresentado o vampiro em deslocamento temporal:

O Vampiro ou Conde Drácula é uma clara emanção de ritual pagão abolido pela Igreja. O Vampiro é Vênus-Afrodite destituída, e sincretizada com Narciso e com os mortos do Hades (lugar para onde se vai quando se morre na mitologia grega pagã) que sempre desejam beber sangue humano para sentirem-se vivos durante alguns segundos. (...) A decadência da cultura pagã-grega sincretiza estes deuses e mitos e assim transformados num vampiro, chega-se à repressão oficial do mundo medieval que divide o mundo arbitrariamente em bem e mal. A divisão paranoide e monoteísta obriga as pessoas a se assumirem radicalmente em termos de absoluto, é o reinado do alto idealismo.⁹⁴⁵

2002.p.202.

⁹⁴³ Ibidem.p.437.

⁹⁴⁴ CAMARÁ, Mario. Torquato Neto: o corpo vampiro ou *horrescus referens*. In: BRANCO, Edwar Castelo; CARDOSO, Vinícius Alves (orgs.). **Torquato Neto: um poliedro de fasces infinitas**. Teresina: EDUFPI, 2016.p.108-121 e Idem. **Corpos Pagãos: usos e Figurações do Corpo na cultura brasileira**. (1960-1980). Belo Horizonte: UFMG, 2014.p.122 e ss.

⁹⁴⁵ MAUTNER, Jorge. Vampiro!, *Pasquim*, nº 123 (9 a 15/11/1971). In: RASEC, César. **Jorge Mautner em Movimento**. Salvador: Do autor, 2004.p.222.

O vampiro teria surgido no folclore eslavo - na forma como o ocidente o representará - sendo uma figura que ganharia cada vez mais espaço na cultura europeia ocidental “entre o final do século XVII e meados do século XVIII”.⁹⁴⁶ No entanto, não é essa a compreensão histórica que Mautner propõe.

O vampiro é descrito nos ensaios como sobrevivência cultural anacrônica. O que o leva a exploração das múltiplas camadas alegóricas do vampiresco. São redes de associações em uma poética onde o lírico e o “antropológico” se entrelaçam:

O Vampirismo é o narcisismo, a luxúria, a beleza do desconhecido, a hipnose, a obsessão, a danação, a maldição, o Escorpião, o homossexualismo proibido, amor mórbido, possessividade, o apoderar-se da alma do outro, consumir a consciência do outro, sugar, chupar, a grande Mãe Aranha, horror transmitido de épocas em que o matriarcado dominava o homem numa tirania selvagem e com rituais em que homens jovens eram sacrificados para perpetuar como exemplo simbólico para toda a psique da tribo, o domínio total das mulheres. O fascínio do vampiro ou vampira pela Lua remonta a estes tempos míticos em que a Lua era adorada como grande mãe pelas mulheres que mandavam neste mundo. Creta, Atlântida, e as Amazonas. O Vampirismo é a ânsia do amor maldito. (...) É o horror daquilo que não cessa nem com a morte. Porque a loucura continua até mesmo depois da morte do louco. Ela fica pairando nas consciências e no céu turvo da cidade como constante ameaça de chuva de estrelas, caos fantasia.⁹⁴⁷

O vampiro “penetra no fundo do inconsciente onde mora o ser.”⁹⁴⁸ Por isso, o ele é a vestimenta do “antigo Dionísio”. Ele é também - “como nos gloriosos tempos do Éden, antes do bem e do mal, quando todas as forças do Universo brilhavam por igual intensidade, livremente como brincadeira de criança” - o anjo Lúcifer: “a estrela

⁹⁴⁶ ARGEL, Martha; NETO, Humberto Moura. Introdução. In: _____. (orgs.) **O Vampiro antes de Drácula**. Bram Stoker. Edgar Allan Poe. Alexandre Dumas. H. G. Wells. São Paulo: Alleph, 2008.p.15.

⁹⁴⁷ MAUTNER, Jorge. Vampiro!, Pasquim, nº 123 (9 a 15/11/1971). In: RASEC, César. **Jorge Mautner em Movimento**. Salvador: Do autor, 2004.p.222.

⁹⁴⁸ Idem. Vampiro2!, Pasquim, nº 124 (16 a 22/11/1971). In: RASEC, César. **Jorge Mautner em Movimento**. Salvador: Do autor, 2004.p.225.

da manhã.”⁹⁴⁹

A força vampiresca é a insubmissão luciferina do *Non Serviam*: “O vampiro é uma espécie de rebelde permanente e sensualista”.⁹⁵⁰ Segundo Mautner, a cultura artística marginal e as minorias seriam as representantes do vampirismo. É a perspectiva da rebelião que Mautner celebrava na letra da canção dos anos sessenta e que tinha como título *Vampiro*. Nela temos um jovem vampiro *pop*, de óculos escuros, inconformado e ardente de desejo por uma moça. Mas, nem por isso, esse corpo deixa de trazer à tona a sexualidade vampírica ambivalente ao sugar o sangue de “meninos e meninas”.⁹⁵¹

Com efeito, - por um movimento que o leitor já deve ter divisado - o vampiresco como “horror e maravilha” alegoriza também a “forma política” que causa o “mal: Hitler.”⁹⁵² São as forças obscuras - as mesmas introduzidas pelos os românticos alemães na literatura⁹⁵³ - que abrem, na visão do escritor do Kaos, as portas para os fascismos. Contra essa contaminação sabemos que Mautner o confronta com o messianismo crístico. Uma luta que foi assim descrita:

A cruz no coração dos vampiros é eficiente ainda porque o sinal de Jesus é ainda por todo o Universo o símbolo mais forte do Bem e da luz como fonte criadora. Portanto, Jesus tem sido astronauta e Deus, viajante único do Espaço e do Cosmos, desde o início dos tempos estava aqui e se opôs em luta titânica de concentração espiritual (auxiliado pelos gurus da Índia e gente sagrada em toda parte, da terra, de outras galáxias) contra as forças de desintegração, do

⁹⁴⁹ Idem. Vampiro3!, Pasquim, nº 125 (23 a 29/11/1971). In: RASEC, César. **Jorge Mautner em Movimento**. Salvador: Do autor, 2004.p.227.

⁹⁵⁰ Ibid.

⁹⁵¹ Idem. Vampiro [1958-1960]. In: COHN, Sérgio. DE FIORE, Juliano. (Orgs.). **Jorge Mautner**. (Trajetória do Kaos). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.

⁹⁵² Idem. Vampiro!, Pasquim, nº 123 (9 a 15/11/1971). In: RASEC, César. **Jorge Mautner em Movimento**. Salvador: Do autor, 2004.p.222.

⁹⁵³ ARGEL, Martha; NETO, Humberto Moura. Introdução. In: _____. (orgs.) **O Vampiro antes de Drácula**. Bram Stoker. Edgar Allan Poe. Alexandre Dumas. H. G. Wells. São Paulo: Alleph, 2008.p.21. Mautner revela de modo direto o conhecimento do assunto: “(...) os românticos sentiam fascínio pelo drácula”. MAUTNER, Jorge. Deus da Chuva e da Morte [1962]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.72.

despedaçamento, da morte, da loucura. Mas estas forças tinham que existir para que o seu glorioso e dourado oposto pudesse existir. No final dos tempos, Jesus e o vampiro vão se encontrar numa imagem só, integrados no Cosmo divino, aonde brotará o tempo todo um maná permanente de amor e mel, por toda eternidade de estrelas e cometas.⁹⁵⁴

Seria a dialética de “Dionísio contra o Crucificado”.⁹⁵⁵ Oposição que revelaria, uma “identidade profunda”, pois “o deus Dionísio Zagreu, dos mistérios órficos gregos, era conhecido também por outro nome, depois usado para Cristo: *Soter*, ‘Salvador’.”⁹⁵⁶ Mas, essa síntese - embora seja prometida nos ensaios - não se efetua na obra literária dos anos sessenta.

No fragmento *Chuva da Nova Idade Média*, do segundo volume da trilogia, essa dialética fica evidenciada. Em dado momento Jorge-Profeta é mordido por uma vampira, tornando-se também sugador de sangue, e sai em busca de ajuda junto à comunidade de trabalhadores. Mas, o “povo” não o socorre. Isso ocorre em razão de sua entrada no mundo vampírico. Não demora para que ele descubra que, ao matar o demônio, conseguirá se livrar da maldição. O que não efetiva de imediato, pois acaba se entregando ao sexo com sua algoz. Em outro momento, surge uma procissão, que leva o corpo de Cristo, formada pelo mesmo povo que recusara ajuda a Jorge-Profeta. Todos estão orando para que volte a se juntar aos pobres e deixar o vampirismo e passe a lhes ensinar sobre a nova era. Assim, ele fica entre a procissão do povo e uma orgia vampiresca.

O literato do Kaos alegoriza o espaço do entre-lugar: racional e irracional, utopia comunista e romantismo, revolução e rebelião, messianismo e vampirismo. Ele nos diz:

E Cristo meu primo estava envolto em pano vermelho. E enquanto

⁹⁵⁴ MAUTNER, Jorge. Vampiro2!, Pasquim, nº 124 (16 a 22/11/1971). In: RASEC, César. **Jorge Mautner em Movimento**. Salvador: Do autor, 2004.p.224-225.

⁹⁵⁵ NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce Homo**: como alguém se tornar o que é. São Paulo Companhia das Letras, 2008.p.109.

⁹⁵⁶ SOUZA, Paulo Cesar de. Posfácio. In: NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce Homo**: como alguém se tornar o que é. São Paulo Companhia das Letras, 2008.p.109.

isso a orgia continuava lá dentro do castelo e eu e minha vampira olhávamos para a procissão com uma imensa saudade que eu sentia. Aliás todos os vampiros sentem. Todos têm coração. Todos são seres humanos. E depois não resistimos e nos beijamos na boca enquanto de um lado a orgia infernal existia louca e má e do outro a procissão parada rezando rezas bonitinhas e com Cristo envolto em pano vermelho e no meio destas duas coisas eu e minha vampira nos beijando na boca sentindo amor e saudade. Ah! nova era! E nós nos amamos lá no meio, entre Jesus e a orgia, entre rezas e gritos de sexo e outras coisas terríveis.⁹⁵⁷

Mesmo depois de finalmente matar a vampira ele fala sob hesitação:

Sou socialista mas de tipo evoluidíssimo! Sou nada! Sou nada! (...) Ah! Meu desejo nietzschiano de integração! (...) Sou anarquista independente e por causa de minhas ligações fortes e dionisíacas com o povo acho que sou de esquerda. Mas sou muito mais, pois sou a COISA NOVA! (...) Tenho em mim também muita coisa de aristocrata e solitário louco e isolado.⁹⁵⁸

A alegoria vampírica revela o quanto a busca vacilante por alcançar o limiar entre sonho mítico e razão revolucionária, como constelação do despertar, é visto por Mautner como problema político sem solução possível. Suas montagens temporais são instáveis.

Em apenas alguns momentos Mautner produz “uma imagem dialética” que apela para o “Outrora” aceitando “o choque de uma memória” que recusava-se “a se submeter ou ‘retornar’ ao passado”. Nem sempre essa escrita consegue sustentar a crítica “a modernidade (o esquecimento da aura)” e ao “arcaísmo (a nostalgia da aura)”.⁹⁵⁹ Ora, outra temporalidade assombrava a obra mautneriana: aquela que vinha da razão dualista do ISEB, do Cepal e do PCB.

6.1.6 A marcha da História

⁹⁵⁷ MAUTNER, Jorge. *Kaos* [1963]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.476.

⁹⁵⁸ *Ibid.*

⁹⁵⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que Vemos, O que nos Olha**. São Paulo: Ed. 34, 2010.p.275.

Em muitos fragmentos dessa literatura a forma de pensar o comunismo é acompanhada de severa avaliação a partir do stalinismo. A revolução aparece como força política que coloca tudo “nos eixos” e faz a “justiça Universal” triunfar banindo os “deuses negros”.⁹⁶⁰ O comunismo, como resultado de um progresso, se inauguraria desferindo um golpe mortal na burguesia: é a inevitabilidade histórica. Ponto de particular tensão com os tempos do retorno nostálgico e o anacrônico das imagens dialéticas, pois se trata de apagar os laços com o arcaico porque atrasado.

Segundo a escritura do Kaos a revolução, que chegara a Moscou e Cuba, iria encontrar abrigo na América Latina e, especificamente, no Brasil. O futuro é apresentado como desenvolvimento das potências industriais, da máquina, da técnica, etc. A personagem Ia Ia, do fragmento *Guerra*, nos fala:

A marcha do tempo é inegável, caminho para técnica, para a tecnocracia, surgirá algo novo, um novo tipo de ser humano, até lá cumpre trabalhar, acelerar a vinda disto aí, e se nós somos o fim de uma filosofia decadente e cristã, vamos trabalhar, trabalhar e nas horas de folga chorar um pouquinho, não faz mal, tudo vai dar na mesma.⁹⁶¹

Mautner, em muitas passagens, coloca o tempo acelerado em termos de uma verdade inquestionável. Nesse sentido, podemos ler os “prolegômenos” ao fragmento *Bandeira Negra e Rosa Vermelha*:

(...) [O] socialismo radical, ou bolchevismo, ou comunismo é a verdade, o bem, a justiça embora particularmente me seja talvez desagradável, para mim, como individuo, como criatura egoísta, enfim, burguês. (...) Eu talvez nunca deixarei de ser um escritor, poeta vagabundo beatnik, mas tenho consciência ainda bastante lúcida e justa para ver de que lado está a razão. Quem sabe, quando todos tiverem a barriga cheia, não houver mais fome, não houver exploração do trabalho, quando houver a justiça, possam haver

⁹⁶⁰ MAUTNER, Jorge. Deus da Chuva e da Morte [1962]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 1). Rio de Janeiro: Azogue, 2002.p.250.

⁹⁶¹ Ibidem.p.219.

beatniks sem que isso seja um mal, um crime, pois é crime por enquanto ser beatnik, enquanto há injustiça, fome, etc. etc. Basta ler jornais comunistas para saber o que querem dizer os etc. Tudo isto é muito conhecido, mas como diz Sartre, não é suficiente que se saibam estas coisas, é preciso dizê-las sempre e sempre. (...) Quero agradecer ainda Celso Paulini⁹⁶², que é um poeta que um dia em que eu era ainda fortemente reacionário me deu uma bronca e disse: “- A esquerda vem aí, nada poderá detê-la.”⁹⁶³

Em outro momento, um dos personagens da mitologia do Kaos, Vitor Branbinski, confirma as ideias expressas neste “preâmbulo”: ““lá no P.C. diziam que uma revolução não se faz ela é a causa natural da evolução histórica e econômica de um povo.”⁹⁶⁴ Contudo, isso não significa resolução, pois Mautner se perguntava: “E A HISTÓRIA É ANÁRQUICA OU DETERMINADA?”⁹⁶⁵

Essa dialética nos leva aos ataques de que o marxismo é alvo nessa escrita. São várias as apropriações que deram a Mautner as munições para realizar, a seu modo, essas críticas: Albert Camus, Heinrich Heine, Martin Heidegger, etc. Dessas citações babélicas nos ocuparemos da torção interpretativa operada sobre o filósofo russo Nicolas Berdiaev (1874-1948). Ele é uma referência presente nas obras dos anos sessenta - menções sempre elogiosas. Com isso, podemos afirmar que se trata, ao lado de Nietzsche, do escritor mais profusamente citado - direta e indiretamente - na mitologia do Kaos.

O livro - que marcou de modo decisivo as reflexões de Mautner sobre o marxismo e a modernidade - foi *A Nova Idade Média* (1924). Trata-se de uma obra escrita logo após a Revolução Russa e a Primeira Guerra Mundial, sendo violentamente antimarxista. É desse livro que Mautner retira os designativos Nova Era e Nova Idade Média. Segundo Berdiaev o Renascimento europeu detonou um processo de esgotamento do mundo medieval regido por Deus e colocou no centro do palco cósmico

⁹⁶² Foi um poeta e dramaturgo da *geração 60*. Ver BIVAR, Antonio. Eu sou quem ama. Celso Luiz Paulini. In: COHN, Sérgio. (org.). **Azougue 10 anos**. São Paulo: Azougue, 2000. p.65-69.

⁹⁶³ MAUTNER, Jorge. Deus da Chuva e da Morte [1962]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.192.

⁹⁶⁴ Ibidem.p.289.

⁹⁶⁵ Idem. Kaos [1963]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.606.

o novo homem com suas forças inventivas. O que desencadeou o aviltamento da condição humana diante de um mundo sem sentido transcendente.

O humanismo seria o responsável por todo sofrimento do homem moderno: a “Revolução Francesa, o positivismo e o socialismo do decimo nono século”, o capitalismo como “religião de Mammon”, o fim da cultura cristã, a emancipação da mulher, a tecnologia de extermínio, o fim da tradição, etc. “são as consequência” do Renascimento.⁹⁶⁶ Para o russo, o colapso do humanismo, através de catástrofes, levaria a “um obscuro começo de Idade Média” que seria nada mais que uma “nova barbárie civilizada”: “um novo ascetismo religioso antes mesmo de romper a aurora de um novo e inimaginável Renascimento”.⁹⁶⁷ Berdiaev visava a retomada da ideia cristã do homem e sua respectiva ordem cósmica. Após experimentar a liberdade o ser humano aceitaria novamente Deus, sendo a orientação inevitável inscrita no movimento da renascença.

Tudo se decidiria - inclusive a política - no campo religioso: ao dia moderno se seguiria a noite de mistérios da nova idade média. A derrocada da modernidade viria do confronto entre individualismo e socialismo, ou seja, da oposição entre Nietzsche e Marx - que não passam para Berdiaev de duas grandes ilusões filosóficas. No “individualismo super-humano” do autor de *Zaratustra* “perece a imagem do homem”; da “mesma forma perece o homem no super-humano coletivista de Marx.”⁹⁶⁸ O que leva aos embates, em Mautner, entre esses dois autores como incompatibilidade entre liberdade e igualdade.

Nesse livro antimoderno - onde vanguardas artísticas são denunciadas por sua adoração do futuro - há uma crítica a democracia e a todo tipo de igualitarismo vistos como sofismas. Julgamento que é seguido do elogio das hierarquias sociais sagradas. A denúncia dos “socialismos” é o ponto alto dessa argumentação, já que o “patético da igualdade é um patético da inveja; é a inveja ao ser de outrem e a impossibilidade de

⁹⁶⁶ BERDIAEFF, Nicoláu. **A Nova Idade Média**. Reflexões sobre o Destino da Rússia e da Europa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.p.33. Adotamos no corpo do texto a grafia do nome do autor utilizada por Mautner.

⁹⁶⁷ Ibidem.p.37-38.

⁹⁶⁸ Ibidem.p.45.

afirmar o ser em si mesmo. A paixão da igualdade é uma paixão pelo nada.”⁹⁶⁹ Conforme Berdiaev, o comunismo é uma “religião” de caráter messiânico que desejava reinserir no século XX, em novas bases, a hierarquia sagrada. O Estado Comunista “teocrático” queria impor seus dogmas disciplinadores e mecânicos. Em razão disso, ele é uma forma política “satanocrática” que promete o paraíso terreno.⁹⁷⁰

Para o russo o poder só pode ser exercido em nome de Deus e por forças ditatoriais consagradas. Não espanta que, neste livro, Mussolini seja visto como inovador entre os líderes de Estado europeu: “ele soube curvar o ideal nacional a si próprio, abrindo rota à energia, os instintos violentos e guerreiros da juventude.”⁹⁷¹ O filósofo russo pensava ser possível a reconstrução do reino cristão teocrático.⁹⁷² Mautner desejou ser o profeta dessa nova era, mas de um modo desviante. Ele propôs contraditoriamente uma religião profana, pagã e cristã: “o espiritualismo de Berdiaev precisa da força concreta do sexo: eu.”⁹⁷³

Ora, as tramas e torções apropriadoras dessa biblioteca de babel mautneriana cruzam obras díspares para criticar o comunismo. A exemplo da leitura cruzada que faz de Berdiaev e do escritor húngaro-inglês Arthur Koestler, autor de *Zero e o Infinito* (1941). Esse romance deu a Mautner a proporção dos perigos da adesão a utopia comunista autocrítica. O livro se refere, de modo cifrado, ao expurgo stalinista dos opositoristas do governo totalitário. A narrativa trata das desventuras do antigo colaborador do regime comunista Nicolas Rubashov que, divergindo do Estado, acaba sendo preso e submetido a interrogatórios sob a acusação de levar a cabo ações contrarrevolucionárias. Na obra a ética humanista se vê esfacelada pelas forças coletivistas: o zero - a que é reduzido o indivíduo - é esmagado pelo infinito (Estado).⁹⁷⁴ Por isso, Mautner pôde afirmar: “Eu li o livro de Arthur Koestler e acho que o

⁹⁶⁹ Ibidem.p.68.

⁹⁷⁰ Ibidem.p.148.

⁹⁷¹ Ibidem.p.189.

⁹⁷² Ibidem.p.264-265.

⁹⁷³ MAUTNER, Jorge. Deus da Chuva e da Morte [1962]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.73.

⁹⁷⁴ KOESTLER, Arthur. **O Zero e o Infinito** [1941]. Barueri: Amarilys, 2013.

comunismo é a coisa mais abjeta do mundo, é a morte do indivíduo, é aquilo que Berdiaev diz em seu livro ‘Uma nueva Edad Media’.”⁹⁷⁵ Nos seus aspectos cruéis o comunismo seria “a lógica da morte do homem!”⁹⁷⁶

Com efeito, através do uso dos dois autores o deslizamento alegórico da escrita de Mautner arrasta a imagem mefistofélica e vampírica - que era apanágio do nazismo - para outra cena aludindo, agora, aos “comunistas” que são vistos como a “nova força de Satã”.⁹⁷⁷ Em outras palavras: comunismo e nazismo seriam a concretização do anti-humanismo. A revolução aceleraria “a vinda da máquina”⁹⁷⁸ submetendo o homem à técnica. Momento em que a utopia comunista se tornaria totalitária. O comunismo, fascinando e prometendo salvação para as classes subjugadas, se revelaria a destruição da humanidade: “grande máquina também é uma sereia, e a grande mãe é o Partido e a organização que é máquina é a grande mãe também. Teia da aranha! Aranha vampira gigante e má!”⁹⁷⁹

Diante dessa algaravia política é possível interpretar a proximidade política que Mautner sentia do bispo norte-americano Fulton J. Sheen. O clérigo ficara conhecido durante a Guerra Fria como um dos principais representante do anticomunismo católico nos EUA através de sua conhecida atuação no rádio, TV e com publicações de livros.⁹⁸⁰ Acerca dele Mautner nos diz: “Que me deem força os deuses para levar a batalha à Vitória! Tenho vários amigos, posso chamar de amigo também um certo Fulton J. Sheen. Embora eu seja do sexo e dos vegetais e da liberdade incomensurável!”⁹⁸¹ De fato, há aí um desvio - uma rotura - da cruzada anticomunista do padre conservador.

⁹⁷⁵ MAUTNER, Jorge. Deus da Chuva e da Morte [1962]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.71.

⁹⁷⁶ Ibidem.p.71.

⁹⁷⁷ Ibidem.p.71.

⁹⁷⁸ Ibidem.p.249.

⁹⁷⁹ Idem. Kaos [1963]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.635.

⁹⁸⁰ RODEGHERO, Carla Simone. Religião e patriotismo: o anticomunismo católico nos Estados Unidos e no Brasil nos anos da Guerra Fria. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 22, nº 44, p. 463-488, 2002.p.475.

⁹⁸¹ MAUTNER, Jorge. Deus da Chuva e da Morte [1962]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.323.

Contudo, por esse sentimento de proximidade, o literato do Kaos deixa entrever uma problemática ligação.

Com efeito, o espaço que os antimarxistas possuem nessa literatura se explica em função do mesmo desejo de apropriação *näif* que o Mautner empreendeu em relação a certos aspectos da política fascista. Esse tratamento crítico desejava depurar o marxismo do stalinismo e o romantismo do nazismo. Temos um mesmo movimento de tentativa de crítica dos totalitarismos em seus extremos à direita e à esquerda. Revelando suas feições mais temíveis Mautner pensava estar forjando uma nova política.

No trecho XXII do já citado fragmento *A Parte mais importante de minha obra - Napoleão-Caos*, em dado momento da narrativa, Jorge-Profeta admira, em uma montanha, uma orgia ao lado de Jesus. Mas, esse Cristo que está ao seu lado se revela um Jesus-Vampiro que “sorria um sorriso cheio de sangue” abençoando o rito orgástico. Já em outra cena, o reencontrando, Jorge-Profeta tem uma epifania reveladora dos aspectos que estamos discutindo.

Citamos essa longa passagem a título de arremate dos problemas abordados até aqui:

Ah! Ah! Ah! (...) Apareceu a coisa terrível, uma coisa pavorosa, envolto em sua manta pálida apareceu com os lábios e os dentes sangrando o Drácula-Jesus! (...) Sorrindo, sorrindo disse para o Jorge: - “Como vai? Atormentado hem?” (...) Sangrava e seu aspecto era terrível, horrendo. Jorge estava gelado e começou a rezar. Jesus sorria o seu sorriso de louco hediondo e drácula pavoroso. Jorge de repente deu um berro: - “Já sei quem é você! JÁ PERCEBI TUDO E JÁ RESOLVI TUDO!” E Jesus parou de sorrir e olhou apreensivo com a boca vermelha para o Jorge, espantado, com medo: - “O que é? O que é?” Perguntou Jesus-vampiro sem sorrir. E Jorge gritava exaltado e inebriado: - “(...) Você é o Drácula-Jesus porque você é o comunismo. É Vou explicar melhor! Ouça! Ouça! O drácula, o vampiro, é a maldade o egoísmo, é o romantismo, é o nazismo assassino e germânico que é romântico e louco e por isto é o conde drácula. O nazismo é a maldade do egoísmo elevado a potência mil! O drácula é o irracional e louco e bestial, é a vontade de poder, é o anti-humano, o sugador, o anti-Jesus. Jesus é o anti-drácula, é a

bondade, é tudo aquilo que não é egoísta, é a felicidade, é a não-tragédia. Enfim, Jesus Cristo é o comunismo utópico, é o COMUNISMO IMAGINADO, o COMUNISMO PURO, e por isto é que na época da revolução comunista eu via Jesus vestido de branco e em toda a sua pureza. Mas o COMUNISMO TORNOU-SE ANTI-HUMANO e por isto Jesus ficou com a cara do drácula. ENTÃO O COMUNISMO FICOU TÃO MAU QUE NEM O NAZISMO (...) A PUREZA DO COMUNISMO UTÓPICO FICOU JESUS-DRÁCULA, POIS DRÁCULA ERA A MALDADE NAZISTA E ENTÃO OS DOIS SE JUNTARAM. Então: A EXTREMA-DIREITA É A MESMA COISA QUE O COMUNISMO PORQUE OS DOIS SÃO ANTI-HUMANOS (...). Meu pai, meu pai que fuma charuto já disse um dia: Os socialistas e todos os indivíduos da esquerda se unirão aqui no Brasil numa frente popular mas os comunistas farão causa comum com os indivíduos da extrema-direita pois os dois (...) são radicalistas maus e são o fim do ser humano. Os dois são a mesma coisa e são a morte do ser humano. (..) A intensão PRIMORDIAL DO COMUNISMO COMO UTOPIA ERA A BONDAD E A FELICIDADE DO SER HUMANO: JESUS CRISTO: MAS NA PRÁTICA DEPOIS (...) REVELOU-SE A ANTÍTESE DA BONDAD E DA FELICIDADE: REVELOU-SE COMO ANTI-JESUS CRISTO QUE PARADOXALMENTE HAVIA INSPIRADO O COMUNISMO. E ENTÃO O COMUNISMO NA PRÁTICA VIROU ANTI-HUMANO, VIROU CONDE DRÁCULA (...) OS DOIS SÃO O ANTI-HUMANO. POR ISTO EU COMBATO OS DOIS! (...) E você que está na minha frente! Suma-se! Suma-se! Desapareça figura horrível! Desapareça produto híbrido, desapareça, monstro! (...) E ao ouvir isso o drácula-Jesus sumiu (...) e em seu lugar apareceram muitas crianças cantando e cantando músicas lindas suaves. Crianças vestidas de branco e que cantavam lindos e puros. Jesus renascia assim! Puro, na pureza das crianças! Depois Jorge viu ao lado das crianças um senhor de charuto, era seu pai, o seu pai, pai de Jorge com um sorriso bondoso, e viu sua mãe com longos cabelos negros, e viu seu padrasto com o violino na mão e sorriso feliz de músico e poeta (...) E foi aí que Jorge entendeu! Jorge chorou de alegria ao entender, ao pôr fim ao martírio que o perseguia: TODOS ALI ERAM SOCIALISTAS. E todos eram seres humanos, individualistas, bons, normais, seres humanos enfim. (...) E o Aguilar olhou para mim e disse: - “JORGE, A VERDADE É O SOCIALISMO MÍSTICO, O SOCIALISMO QUE PARTIA DA PESSOA, O SOCIALISMO QUE MODIFICA PRIMEIRO O SER, QUE PARTE DO SER COMO NATURALIDADE, SEM OBRIGAÇÃO DE NENHUMA ESPÉCIE, É O SOCIALISMO DO GRANDE TOLSTOI, O SOCIALISMO DA PUREZA, DA

NATURALIDADE, DA NÃO FORÇA, DA NÃO-LUTA, DA NÃO-ESCRAVIZAÇÃO DO SER HUMANO, É O SOCIALISMO DAS CRIANÇAS! DAS PESSOAS PURAS E QUE QUEREM REALMENTE A FELICIDADE!” E Jorge gritou em resposta (A voz de Jorge parecia rouca e fazia eco) – “Sim! Sim! Aguilar! Você tem razão! Troquei Nietzsche por TOLSTOI! Vivat! Estou feliz! Quero beijar as crianças e minha mãe e meu pai e meu padrasto (...) e sua irmãzinha Jane e abraçou seu amigo AGUILAR e depois todos sumiram e Jorge ficou sozinho lá naquela casa de mármore, naquela sala vendo ao longe os corredores de mármore. Jorge chorou. Jorge chorava que nem uma criança. Chuva. Chuva lá fora. Chuva. Chuva. Chuva. Jorge que sou eu, chorava, eu chorava. (...) *Henrique George Mautner 31 de dezembro de 1960*⁹⁸²

O Jesus vampirizado é então a imagem instável dos extremos políticos stalinista e nazista. Com efeito, essa liberação do imaginário totalitário só pode ser apresentada como forma informe. As trocas bruscas entre a primeira e a terceira pessoa, os aspectos repetitivos do texto, as palavras em letras garrafais e a “semi-autobiografia” nos mostram como Mautner angustiava-se diante da tarefa intelectual que se impôs. Portanto, colocar em jogo o campo dialético de seu tempo através de um despedaçamento escritural se mostrava um empreendimento que assumia aspectos de um pesadelo sufocante. O socialismo de Leon Tolstói não se mostra no texto como solução inquestionável, mas fuga inesperada diante da problemática suscitada. Por isso, Jorge-Profeta acaba em solidão e lágrimas.

6.2 Kaos e filosofia antropofágica

6.2.1 *Entre o mito e a História*

O Kaos, na condição de literatura, se mostra móvel, sendo simultaneamente paródia de religião, projeto político coletivo e/ou individual. É uma perspectiva cuja característica é seu inacabamento. É um limiar entre polaridades que podemos identificar até aqui: racional/irracional, apolíneo/dionisíaco, marxismo/romantismo,

⁹⁸² *Ibidem*, p.342-344.

Marx/Nietzsche, esquerda/direita, História/Destino, Ocidente/Oriente, Brecht/ Wagner, Jesus/Dionísio (Drácula ou Satã), cristianismo/paganismo, igualdade/liberdade, povo/cesarismo, coletivo/individual, revolução/revolta, corpo militante/corpo improdutivo, humanismo/anti-humanismo, stalinismo/nazismo, morte de Deus/retorno dos deuses, cosmos/caos, construção/destruição, romance/relatos míticos ou *Märchen*, interdito/transgressão, futuro/passado, Brasil/Europa, ciência/arte e *logos/mythos*.

Essas polaridades não são, como vimos, uma particularidade de Mautner. Todas estavam sendo articuladas de diversas maneiras na moderna cultura artística brasileira entre as décadas de cinquenta e sessenta: concretistas, neoconcretistas, praxistas, surrealistas, beat-surrealistas, cinemanovistas, cepecistas. Nosso escritor não é o seu propositor, mas um dos seus intérpretes. Se ele pretendeu ser o profeta de toda uma geração de jovens, o seu movimento termina sendo de um só homem em diálogo - muitas vezes mudo - com os sujeitos de seu tempo. Ele “é Cristo e Satã!”, ou melhor, o “centro de equilíbrio e receptor das duas [forças] opostas.”⁹⁸³ De fato, sua adesão ao PCB nos dá a medida de como ele pôde ter acalentado a possibilidade de que pudesse contribuir para uma “revolução cósmica e social.”⁹⁸⁴ Para nosso “marxista místico”⁹⁸⁵ a “NOVA ERA” se mostraria como “Liberdade louca e igualdade econômica!”⁹⁸⁶

Mautner, diante da impossibilidade prática do Kaos, pensava encontrar, no Brasil e no mundo, os sinais das mudanças. A revolução não seria gerada com golpes de violência, mas concretizada pacificamente. Em entrevista de 1964 ele diz:

No futuro (que já começou em muitos lugares, núcleos isolados, grupos,) o homem materialista terá uma religiosidade mística, de um misticismo imanente, sem deuses, (...) O homem viverá no plano mítico (mito quer dizer: poesia desindividualizada), será sim-não, do bem-mal, das contradições em movimento constante, (...) dentro de um mundo sexualista-pagão. Será um ser altamente conflituado (...)

⁹⁸³ MAUTNER, Jorge. Kaos [1963]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.484-488.

⁹⁸⁴ Idem. **Sexo do Crepúsculo** [1966]. São Paulo: Global, 1983.p.119.

⁹⁸⁵ Idem. Vigarista Jorge [1965]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 2). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.39-40.

⁹⁸⁶ Idem. Kaos [1963]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.546.

desse caminhar de síntese para síntese, numa constante destruição de síntese para a construção das outras (...) Posição agônica, não idealista, dialética, materialista, conflituada, sempre em movimento. Kaos com K.⁹⁸⁷

O “comunista místico”⁹⁸⁸ vê sua cosmovisão, com sua história de precursores, já encarnada em Fidel Castro, Miguel Arraes e Máisa.⁹⁸⁹ No segundo volume da trilogia o “Terceiro mundo” é identificado como espaço que já havia começado a revolução do Kaos: África, América Latina e Ásia. Com destaque para o Brasil, pois o país “vai ser o portador da Coisa Nova! Daqui nascerá o socialismo mais avançado do mundo!”⁹⁹⁰

Porém, em outros momentos a proposta de efetivação política do Kaos dá lugar a especulação filosófica sobre o futuro. A história se encarregaria de abrir caminho para sua cosmovisão através do progresso técnico. Tratava-se de se preparar para a chegada do admirável mundo automatizado. Mário Schenberg apresentou essa ideia, em 1965, no prefácio de *Vigarista Jorge*:

Inúmeros fatos indicam que nos aproximamos de um momento crucial da evolução da humanidade, daquele fim de pré-história previsto por Marx, em que a existência do homem deixará de ser determinada basicamente pela necessidade de obter os meios materiais de subsistência. Desaparecerão as classes sociais e a diferenciação do trabalho manual e do trabalho intelectual. O progresso tecnológico permitirá a satisfação plena das necessidades de todos com um mínimo de trabalho. Modificar-se-á fundamentalmente a relação entre o homem e trabalho e, assim, a própria essência do homem, em consequência da transformação da relação do homem com a natureza através do trabalho e dos homens entre si na vida social. E a guerra atômica? O progresso científico vai chegando ao ponto em que o homem poderá transformar a sua própria natureza biológica e se aperfeiçoar, não apenas cultural e

⁹⁸⁷ COELHO, Nelson. Diálogos com o Kaos. Revista Senhor, em Janeiro de 1964. In: COHN, Sérgio. (org.). **Jorge Mautner: Encontros.** [Entrevistas]. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.p.24-25.

⁹⁸⁸ MAUTNER, Jorge. Kaos [1963]. In: **Mitologia do Kaos.** (v. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.551.

⁹⁸⁹ COELHO, Nelson. Diálogos com o Kaos. Revista Senhor, em Janeiro de 1964. In: COHN, Sérgio. (org.). **Jorge Mautner: Encontros.** [Entrevistas]. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.p.22.

⁹⁹⁰ MAUTNER, Jorge. Narciso em Tarde Cinza [1965]. In: **Mitologia do Kaos.** (vol. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.688.

espiritualmente, mas até zologicamente. Aproxima-se de sua efetivação prática o ideal do super-homem. A menos que a insanidade atual leve nossa espécie ao extermínio termo-nuclear.⁹⁹¹

Diagnóstico que o físico vê delineado na obra de Mautner como profecia “do homem liberado das necessidades materiais pela técnica.”⁹⁹² Essa mesma questão era também discutida por V. F. da Silva.

Em 1960 V. F. da Silva afirma que “os países mais avançados do Ocidente se preparam para superar o ônus do trabalho através da automação e da cibernética”. Essa ideia é expressa a propósito da formulação de uma severa crítica a Jean-Paul Sartre que, dissemos antes, visitava o Brasil nesse mesmo ano. Para ele o intelectual de esquerda francês era portador do dogma “oriundo dos ambientes fabris do século XIX.”⁹⁹³

Em outro artigo, *Ócio versus Trabalho*, escrito três anos antes, V. F. da Silva delimitava melhor essas ideias identificando “uma evolução técnico-científica” que possibilitaria “a dissociação entre o homem e o trabalhador, passando esse segundo papel a ser exercido por robôs, aparelhos cibernéticos ou outros automatismos operativos.” Haveria “a substituição do braço humano e mesmo o controle mental das manipulações técnicas por aparelhos cibernéticos e cérebros eletrônicos.” O sujeito “expulsaria de si” o *homo faber* tornando-se “consumidor puro.” Seria o fim das ideologias do trabalho como o marxismo e o liberalismo. Como a atividade intelectual do controle técnico ficaria a cargo de poucos, “milhões e milhões seriam delegados ao ócio forçado e à obrigação do trabalho se substituiria a obrigação ao ócio.” Nessas condições se inverteria a proposição de Marx, pois uma minoria estaria reservada ao trabalho enquanto uma multidão se entregaria a ociosidade. Tudo “sairá pronto e acabado das grandes usinas automaticamente dirigidas e controladas”, inclusive os produtos de fruição improdutiva como o cinema. Eles seriam fabricados com o objetivo

⁹⁹¹ SCHEMBERG, Mário. Reflexões sobre Jorge Mautner. In: COHN, Sérgio. (org.). **Mário Schemberg: encontros.** (Entrevistas). Rio de Janeiro: Azougue, 2011.p.15.

⁹⁹² Ibid.p.16.

⁹⁹³ FERREIRA DA SILVA, Vicente. Sartre: um equívoco filosófico. [1960] In: **Transcendia do Mundo.** Obras Completas. (Vol. 3). São Paulo: É Realizações, 2010.p.492.

de controle das “concepções de mundo” ofertadas para o “aposentado *ab ovo*”.⁹⁹⁴

Idêntico prognóstico, mas posições ideológicas distintas. Onde o comunista Mário Schenberg vê nada mais que uma previsão de Karl Marx, o heideggeriano V. F. da Silva identificava o que, para ele, era inacessível ao marxismo. Em *Vigarista Jorge* (1965) o personagem Jorge-Profeta discute com um vampiro sobre o mundo porvir em termos correlatos àqueles das argumentações dos dois autores:

A relação do homem com o trabalho sumiu. Agora existe a relação homem tédio. O tédio é a filosofia do sexo. Só que nos países subdesenvolvidos ainda não imersos totalmente na técnica o arquétipo romântico do messias e outros mitos de irmandade provenientes e originados pelos conflitos arcaicos de homem e trabalho ainda não sumiram de vez. Porém na Suécia, USA e logo na URSS o tédio como religião e o sexo já existem em estado galopante de desenvolvimento. Tédio e chuva. Eis o slogan!⁹⁹⁵

O confronto se desenrolaria no campo cultural e não através da luta classes. O que exigiria - em uma espécie de reinterpretação do *Programa Sistemático* romântico - a criação de uma mitologia apropriada para o mundo ocioso tomado pelo tédio:

a grande alma coletiva da máquina fará todo mundo entrar no Grande Amor. O amor coletivo, todas as pessoas serão bonitas, terão a carne linda, deliciosa. Poucas horas de trabalho automático. Haverá só trabalho criativo. Todos serão criadores. (...) Dionísio participará de novo e com mais força e verdade da carne humana. A técnica! A maravilhosa! E haverá então a igualdade absoluta. (...) Jesus Cristo existirá fortemente nesta Nova Era (...) E já se ouvem os primeiros passos desta coisa linda e maravilhosa! Às vezes o pessimismo vem e me faz duvidar (...) Porém logo depois, e cada vez mais embriagante, vem a certeza do amor, da alegria, do sexo. (...) A técnica nos libertará totalmente! E fará o homem mergulhar em novas dimensões. E existirá a religião do sexo, a religião irracional do amor coletivo total! A nós artistas cabe esperar esta era. Acelerar na medida

⁹⁹⁴ Idem. *Ócio versus Trabalho* [1957]. In: **Dialética das Consciências**. Obras Completas. (Vol. 2). São Paulo: É Realizações, 2009.p.369-372.

⁹⁹⁵ MAUTNER, Jorge. *Vigarista Jorge* [1965]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 2). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.60-61. Uma versão ligeiramente modificada do argumento pode ser encontrada em: Idem. *Deus da Chuva e da Morte* [1962]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.255.

de nossas forças a vinda disto aí. E o resto é com os técnicos, agricultores, biólogos, etc. Este enorme exército da paz e do amor do futuro! E a nós artistas cabe dar sentido mítico a isto aí que vem. (...) Cabe a nós transformar tédio insuportável em tédio suportável. (...) O ser humano viverá num vácuo de tédio, de cerimônias religiosas sexuais, e as artes especializadas morrerão. (...) Todas as artes se conjugarão numa só. Numa enorme e coletiva que será a arte geral da nova religião que vem.⁹⁹⁶

O Kaos seria a contribuição para a nova configuração histórica. Na sua coluna *Bilhetes do Kaos*, de 18 de março de 1964, essa utopia técnico-mítica está formulada junto com a ideia de que o “disco voador é a abertura para o desconhecido. Carl Jung. É a felicidade. A última esperança. Fora a reforma agrária.”⁹⁹⁷ Ele afirmava:

O MUNDO caminha para a planificação social. Os homens do povo, o proletariado e o campesinato deixam de ser o que são para se transformar, também, em uma nova “espécie” de classe média. E os antigos oligarcas e aristocratas descem de degrau e também se transformam numa nova espécie de classe média. E OS CIENTISTAS? E os artistas? Ah! Estes, num futuro remoto, comandarão tudo. Serão (o que já são) os mandarins, com toda a plenitude e força que a técnica colocará em suas mãos. No fim, só os artistas mandarão. É que Humanidade andarás sedenta de fantasias, sonhos, miragens, mitos (que não são mentiras nem alucinações, mas a representação poética da vida do homem), de um novo sentido religioso. E aí os artistas serão os novos sacerdotes. Apertando os botões das grandes máquinas, o mundo inteiro viverá na grande tragédia que todos escreverão. Porque todos serão artistas.⁹⁹⁸

Esse raciocínio permitia a legitimação cultural da arte em sua própria condição improdutiva. Os rebeldes, mitólogos, *beatniks*, malditos, etc. teriam grande importância

⁹⁹⁶ Idem. Vigarista Jorge [1965]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 2). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.37.

⁹⁹⁷ Idem. Bilhetes do Kaos, sobre sexo, futebol e sangue. Jornal Última Hora, quarta-feira, 17 de Março de 1964. In: COHN, Sérgio; DE FIORE, Juliano. (orgs.). **Jorge Mautner**. (Trajetória do Kaos). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.

⁹⁹⁸ Idem. Bilhetes do Kaos, sobre sexo, futebol e sangue. Jornal Última Hora, quarta-feira, 17 de Março de 1964. In: COHN, Sérgio; DE FIORE, Juliano. (orgs.). **Jorge Mautner**. (Trajetória do Kaos). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.

na disputa pela construção da nova “Paidéia Mundial” exatamente por serem os inúteis produtores de mitos.

Nesse sentido, podemos entender um tema persistente desde *Deus da Chuva da Morte* (1962) até ele se tornar o título do seu último livro publicado antes do exílio: o artista como vigarista.⁹⁹⁹ Ele é a enunciação irônica sobre as críticas de impostor que supostamente recebia dos círculos intelectuais das esquerdas e, ao mesmo tempo, a ideia de que o artista produz artifícios de uma nova religião.

Com efeito, ninguém menos que Oswald de Andrade também havia proposto o mesmo diagnóstico: “E hoje, quando pela técnica e pelo progresso social e político, atingimos a era em que, no dizer de Aristóteles, ‘os fusos trabalham sozinhos’, o homem deixa a sua condição de escravo e penetra de novo no limiar da Idade do Ócio.”¹⁰⁰⁰

A proposição está contida na tese escrita por ocasião de sua candidatura - por fim, malograda - para concorrer à cátedra de Filosofia na USP em 1950: *A Crise da Filosofia Messiânica*.¹⁰⁰¹ O texto faz parte do período da produção ensaística que, de 1944 até o seu falecimento em 1954, deslocam - mas, não apagam - “as preocupações com o moderno/arcaico, nacional/estrangeiro, alta cultura/cultura popular, prementes no” *Manifesto Antropófago*, para os “binômios natureza/cultura, indivíduo/coletivo, metafísica/imanência, religião/razão e senhor/escravo, revisitados na tradição ocidental.”¹⁰⁰²

A filosofia não significou a adoção da “latitude do discurso reflexivo-crítico” com uma “delimitação cuidadosa de problemas e pressupostos”. Oswald de Andrade

⁹⁹⁹ “Ele, trabalhador. Eu, poeta? Vagabundo? Vigarista? Tudo isto junto mas com uma grande boa vontade de compreender todos os trabalhadores do mundo.” In: MAUTNER, Jorge. *Deus da Chuva e da Morte* [1962]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.189.

¹⁰⁰⁰ ANDRADE, Oswald de. *A Crise da Filosofia Messiânica* (1950). In: _____. **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias**. (Obras Completas Vol. VI). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.p.83.

¹⁰⁰¹ O modernista, formado em direito, se vê impedido diante da exigência de formação específica na área de filosofia. Ver: FONSECA, Maria Augusta. **Oswald de Andrade**: biografia. São Paulo: Globo, 2007.p.302.

¹⁰⁰² COSTA, Tiago Leite. **O perfeito cozinheiro das teorias desse mundo**: A antropofagia ensaística de Oswald de Andrade. Rio de Janeiro: Garamond, 2014.p.21.

subverte esse campo ao fazer proliferar “a cadeia de imagens que ligam a intuição poética densa à conceituação filosófica esquematizada, aquém de qualquer sistema e um pouco além da pura criação artística.”¹⁰⁰³

Essa mudança de percurso ocorreu no período em que ele frequentava o Colégio Livre de Estudos Superiores criado e dirigido por V. F. da Silva.¹⁰⁰⁴ O que mostra que a proximidade entre as ideias do antropófago e do anfitrião da casa da Rua José Clemente não é fortuita. Tratava-se de uma amizade onde “primeiro viu no segundo o suporte da sua antropofagia filosófica, teoricamente falha; enquanto Vicente procurava em Oswald as bases telúricas de que necessitava para a sua filosofia.”¹⁰⁰⁵

A participação do antropófago no debate filosófico de seu tempo expressava a vontade de “afirmar-se perante a nova geração de intelectuais paulistas da década de 40”.¹⁰⁰⁶ Ele buscava assim dar densidade às ideias contidas no *Manifesto* de 1928. Em *A Crise da Filosofia Messiânica* é visível a busca pela absorção do marxismo e da experiência antropofágica dos anos vinte em uma única “concepção de mundo”.¹⁰⁰⁷

Em que consiste então essa tese? No conflito dialético entre dois “hemisférios culturais que dividiram a história em Matriarcado e Patriarcado. Aquele é o mundo do homem primitivo. Este o do civilizado. Aquele produziu uma cultura antropofágica, este uma cultura messiânica.” A compreensão dessas totalidades sócio-históricas, em embate simbólico-material, é o esteio da filosofia antropofágica. A historicamente precedente formação cultural matriarcal - para Oswald, verdadeira *weltanschauung* “primitiva” - vê a vida como devoração onde o rito antropófago, operação metafísica, tem por função transformar os tabus em totens, ou seja, os valores negativos em favoráveis. Essa concepção de mundo estava “assentada sobre uma tríplice base: o filho

¹⁰⁰³ NUNES, Benedito. Antropofagia ao Alcance de Todos. In: ANDRADE, Oswald de. **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias**. (Obras Completas Vol. VI). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.p.lii-lii.

¹⁰⁰⁴ Idem. **Oswald Canibal**. São Paulo: Perspectiva, 1979.p.39.

¹⁰⁰⁵ VARGAS, Milton. O Jovem Vicente Ferreira da Silva. In: FERREIRA DA SILVA, Vicente. **Lógica Simbólica**. Obras Completas. (Vol. 1). São Paulo: É Realizações, 2009.p.17.

¹⁰⁰⁶ NUNES, Benedito. **Oswald Canibal**. São Paulo: Perspectiva, 1979. p.54.

¹⁰⁰⁷ Ibidem. p.53.

de direito materno, a propriedade comum do solo, o Estado sem classes, ou seja, a ausência de Estado.” O mundo antropofágico, lúdico e ociosamente criativo, se apresentaria contrário tanto ao sacerdócio - ócio consagrado aos deuses e nietzscheaneamente diagnosticado como a fonte da moral dos escravos - quanto ao negócio burguês que seria a negação do ócio.¹⁰⁰⁸

A traumática ruptura se instalaria “quando o homem deixou de devorar o homem para fazê-lo seu escravo.” Com a “servidão derivou a divisão do trabalho e a organização da sociedade em classes. Criou-se a técnica e a hierarquia social. E a história do homem, passou a ser, como disse Marx, a história da luta de classes.” Nasce então os fenômenos patriarcais e suas formas jurídicas: “o filho de direito paterno, a propriedade privada do solo e do Estado de classes”.¹⁰⁰⁹ Com base nisso, temos uma concepção de mundo messiânica quando identificamos a busca da “recuperação da existência alienada” dependente de “um termo mediador” transcendente, impondo “uma sobrevivência de caráter sobrenatural (escatológico) ou coletivo (histórico).”¹⁰¹⁰

Assim, seriam filosofias messiânicas tanto os sistemas de pensamento dependentes da ideia do Deus transcendente quanto aquelas que adotam formas hipostasiadas, como o comunismo. Na sua história o messianismo teria experimentado uma série de crises, encontrando sua falência no capitalismo.¹⁰¹¹ Assim, a “função política libertadora da máquina” romperia obstáculos culturais. Abrindo brechas por onde adviria as forças antropofágicas antes represadas¹⁰¹²:

¹⁰⁰⁸ Ibidem.p.77-81.

¹⁰⁰⁹ ANDRADE, Oswald de. A Crise da Filosofia Messiânica (1950). In: _____. **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias**. (Obras Completas Vol. VI). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.p.77-81. Aspectos gerais dessa tese já podiam ser encontrados em Idem. Meu Testamento (1944). In: _____. **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias**. (Obras Completas Vol. VI). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.p.23-29.

¹⁰¹⁰ NUNES, Benedito. **Oswald Canibal**. São Paulo: Perspectiva, 1979.p.62-63.

¹⁰¹¹ ANDRADE, Oswald de. Ainda o Matriarcado. In: _____. **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias**. (Obras Completas Vol. VI). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.p.207.

¹⁰¹² NUNES, Benedito. Antropofagia ao Alcance de Todos. In: ANDRADE, Oswald de. **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias**. (Obras Completas Vol. VI). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.p.li.

No mundo supertecnizado que se anuncia, quando caírem as barreiras finais do Patriarcado, o homem poderá cevar a sua preguiça inata, mãe da fantasia, da invenção e do amor. E restituir a si mesmo, no fim do seu longo estado de negatividade, na síntese, enfim, da técnica que é civilização e a vida natural que é cultura, o seu instinto lúdico. Sobre o Faber, o Viator e o Sapiens, prevalecerá então o Homo Ludens. A espera serena da devoração do planeta pelo imperativo do seu destino cósmico.¹⁰¹³

O resultado seria o fim do patriarcado e a emergência do “barbaro technizado de Keyserling” do *Manifesto Antropófago*.¹⁰¹⁴ Momento da “restauração” dialética da visão de mundo matriarcal: “tese - o homem natural; antítese - o homem civilizado; síntese - o homem natural tecnizado.”¹⁰¹⁵

É possível encontrar uma espécie de linha teleológica nos ensaios oswaldianos em conflito com um tempo em que passado e presente formam uma constelação. Para ele há uma “cronologia das ideias que se sobrepõe a uma cronologia das datas.”¹⁰¹⁶ Mesmo diante das singularidades do momento ensaístico de Oswald - e não são poucas - essa montagem temporal já vinha sendo construída na sua poética e nos seus manifestos que não foram simples porta-vozes de uma euforia futurista.¹⁰¹⁷

Ao contrário, a “imagem dialética oswaldiana” se manifesta como “complexa imaginação espacial do tempo e da história”. O próprio poema característico oswaldiano possui uma “estrutura quadritemporal: nele, o passado recente e o presente - tempos da escravidão e da economia cafeeira - são figurados sob uma ótica negativa,

¹⁰¹³ ANDRADE, Oswald de. A Crise da Filosofia Messiânica (1950). In: _____. **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias**. (Obras Completas Vol. VI). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.p.83.

¹⁰¹⁴ Idem. Manifesto Antropófago. In: **Revista de Antropofagia**. Revistas do Modernismo 1922-1929. Edição Fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasileira Guita e José Midlin, 2014.p.03.

¹⁰¹⁵ Idem. A Crise da Filosofia Messiânica (1950). In: _____. **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias**. (Obras Completas Vol. VI). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.p.79.

¹⁰¹⁶ Ibid.

¹⁰¹⁷ AZEVEDO, Beatriz. **Antropofagia**. Palimpsestos Selvagens. São Paulo: Cosac Naify, 2016.p.34 e DUARTE, Pedro. **A Palavra Modernista: Vanguarda e Manifesto**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.p.135-165.

enquanto o passado remoto e o futuro esperado aparecem positivamente.”¹⁰¹⁸ Isso resulta na “ação crítico-poética pela qual, por meio da alegria, se busca, a um só tempo, dialeticamente, a reconciliação com o passado e a separação em relação ao passado.”¹⁰¹⁹

O que nos leva as relações entre Mário Schenberg, V. F. da Silva e Oswald de Andrade.

M. Schenberg - que também travou contato com o antropófago¹⁰²⁰ - não buscava abrigo nos estratos culturais “primitivos” contra a racionalidade ocidental. Como físico e crítico de arte ele trabalhava com a compreensão dos encontros/desencontros entre o artístico e o científico, a religião e a ciência. Estando mais próximo assim de Oswald. Entretanto, V. F. da Silva se afasta dos dois. A filosofia vicentina mantém a suspeita da razão através da sua visada meta-histórica: a única conquista (no fundo uma *reconquista*) que restaria ao homem seria da Origem que abriria um novo ciclo epocal não-humano.¹⁰²¹

Diferentemente, em Oswald temos um horizonte utópico onde a história mais “avançada” encontrará sua “pré-história”.¹⁰²² A “Idade do Ócio é a Idade de Ouro transposta do passado mítico para o futuro utópico”, “mito e utopia se unem sob a mediação do Matriarcado, da antropofagia e da técnica”¹⁰²³: realização “na terra” do

¹⁰¹⁸ STERZI, Eduardo. Dialética da Devoração e Devoração da Dialética. In: RUFFINELLI, Jorge; ROCHA, João de Cezar de Castro (org.). **Antropofagia Hoje?** São Paulo: É Realizações, 2011.p.440-441.

¹⁰¹⁹ Ibidem.p.452.

¹⁰²⁰ SCHENBERG, Mário. **Diálogos com Mário Schenberg**. São Paulo: Nova Stella, 1985.p.54 e Idem. Teoria e crítica de arte [1980]. In: COHN, Sérgio. (org.). **Mário Schemberg**: encontros. (Entrevistas). Rio de Janeiro: Azougue, 2011.p.122-123.

¹⁰²¹ Divergimos, nesse ponto, de PETRONIO, Rodrigo. Entre o Antropofágico e o Aórgico: Meditação em torno de Oswald de Andrade e Vicente Ferreira da Silva. In: RUFFINELLI, Jorge; ROCHA, João de Cezar de Castro (org.). **Antropofagia Hoje?** São Paulo: É Realizações, 2011.

¹⁰²² Desde que se entenda que em Oswald a noção foi alvo de longa meditação. Para ele as utopias modernas (de Morus a Campanella) tiveram como condição de possibilidade histórica a descoberta, pelos europeus, do Novo Mundo e do homem natural sem culpa de origem, castigo ou necessidade de redenção. Desde então os motivos utópicos - como híbrido matriarcal de sonho, protesto e prenúncio de revolta - estariam por trás das Revoluções Francesa, Liberal (1848) e Russa. ANDRADE, Oswald de. A Marcha das Utopias (1953). In: _____. **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias**. (Obras Completas Vol. VI). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.p.147-200.

¹⁰²³ NUNES, Benedito. **Oswald Canibal**. São Paulo: Perspectiva, 1979.p.70.

“ócio prometido pela religiões do céu.”¹⁰²⁴ Assim, temos a conjunção de crítica e sonho que levou Mautner ao mesmo ponto em que o modernista se encontrava no final de sua vida. Os dois apostaram - sabemos hoje com uma boa dose de ingenuidade - na concretização de suas mitologias por meio do progresso da técnica que levaria o homem do fim da História para a terra prometida da Cocanha, onde o dionisiaco seria novamente liberado sob a forma de um igualitarismo.

Segundo Oswald (“Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro.”) e Mautner (“É do Brasil que nascerá a nova Coisa”), o Brasil com sua força telúrica e carnavalesca - antropofágica em termo - teria um papel cultural fundamental nos arranjos geopolíticos mundiais.¹⁰²⁵ Deste modo, o jovem escritor e o velho modernista se encontravam em uma mesma nebulosa de ideias. É significativo o fato de que essa conexão esteja em desacordo com outras apropriações do antropófago. Contra os concretistas já foi feita a acusação de que teriam pinçado um “Oswald de antes de 1929” ignorando o marxista que, em parte, rompeu com o modernismo, transformando assim o poeta *Pau-brasil* “em cavalo de batalha”.¹⁰²⁶

De fato, é sobre esse antropófago que, em grande medida, se sedimentam as leituras dos poetas paulistas. Se vermos sob o ângulo das últimas preocupações do modernista, Mautner revela ter mais em comum com ele do que com os seus leitores concretistas que buscavam nas suas obras dos anos vinte - não do período de 1944-54 - os achados renovadores do pensamento brasileiro.¹⁰²⁷ Não que Mautner tenha

¹⁰²⁴ ANDRADE, Oswald de. A Crise da Filosofia Messiânica (1950). In: _____. **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias**. (Obras Completas Vol. VI). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.p.127.

¹⁰²⁵ Idem. Manifesto Antropófago. In: **Revista de Antropofagia**. Revistas do Modernismo 1922-1929. Edição Fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasileira Guita e José Midlin, 2014.p.03 e NEVES, João Ferreira das. Encontro com Jorge Mautner. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.04, 15 de Dezembro de 1962.

¹⁰²⁶ GULLAR, Ferreira. **Autobiografia poética e outro textos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.p.39.

¹⁰²⁷ AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista**. São Paulo: Edusp, 2015.p.256-257. Ver ainda: CAMPOS, Haroldo de. *Miramar na mira* [1964]. In: ANDRADE, Oswald. **Memórias sentimentais de João Miramar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016 e Idem. *Uma poética da radicalidade* [1966]. In: ANDRADE, Oswald. **Poesias reunidas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

necessariamente mobilizado de modo consciente as ideias antropofágicas. É possível que o tenha lido, mas não há menção direta em sua produção literária da primeira metade dos anos sessenta.¹⁰²⁸

Aliás, isso só ocorreu, como vimos, anos depois. No entanto, encontramos alguns de seus problemas no mesmo lugar em que Oswald havia achado os seus próprios. O escritor do *Kaos* tentou sustentar uma cosmovisão próxima dessa ensaística. Entretanto, onde o modernista faz uso subversivo de Marx e Nietzsche,¹⁰²⁹ Mautner se exasperava com o que os autores alemães trariam consigo de stalinismo e nazismo. Na ensaística do modernista a dialética antropofágica delinea um “cenário panorâmico, apontando para ciclos dialéticos da ‘luta de classes’ entre matriarcado e o patriarcado ao longo da História” com uma respectiva demanda por justiça comunitária. Na genealogia antropofágica, através do “filtro nietzschiano, o primitivo ganha acepção trágica, refletido na resignação à devoração cósmica e no anseio de livre expressão lúdica e sexual.”¹⁰³⁰

Das muitas e enormes diferenças identificáveis entre eles há as situações históricas em se encontravam. Oswald escrevia seus ensaios em plena instabilidade política do fim do Estado Novo ao fim do segundo governo Vargas. Em Mautner a utopia mítica persistia nos seus livros mesmo após a instauração de um regime “marcado pela ideologia de segurança nacional, pelo patriotismo conservador e pelo civismo hierárquico e autoritário.”¹⁰³¹

A ideia de Mautner de transformação social evitava a violência popular que aparece em outros momentos de sua obra. A saída não lhe parecia legítima quando vinda da inversão da ordem burguesa. Desejo, portanto, de uma revolução não-revolucionária. Sendo essa uma atitude conciliatória que reencontraremos nos anos seguintes. Por fim,

¹⁰²⁸ Tendo travado contato com V. F. da Silva e com o antropólogo Flávio de Carvalho é pouco provável que não tenha chegado a ele, ao menos, algumas ressonâncias oswadianas.

¹⁰²⁹ NUNES, Benedito. **Oswald Canibal**. São Paulo: Perspectiva, 1979.p.65.

¹⁰³⁰ COSTA, Tiago Leite. **O perfeito cozinheiro das teorias desse mundo: A antropofagia ensaística de Oswald de Andrade**. Rio de Janeiro: Garamond, 2014.p.70-71.

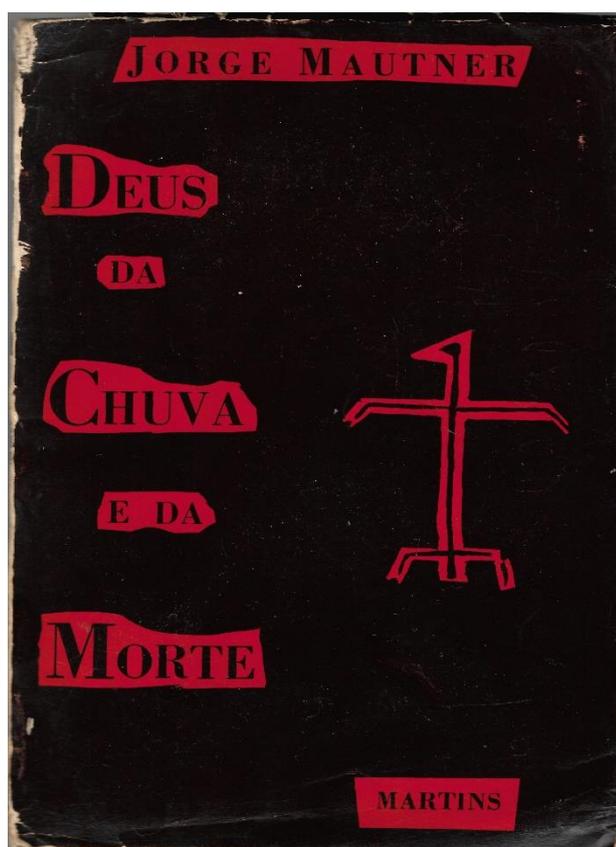
¹⁰³¹ NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil: A vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)**. Ensaio histórico. São Paulo: Intermeios, 2017.p.19.

não deixa de ser interessante notar que a conexão mais forte entre o modernista e Mautner se dá, a nosso ver, não onde este o buscou conscientemente já na década de setenta, mas justamente nos seus romances onde Oswald, por assim dizer, aparece sem aparecer.

6.2.2 Coda: fim das ideologias totalizantes?

No entanto, houve a tentativa de transposição do Kaos para ação - antes mesmo da adesão de Mautner ao P.C.B - com a fundação do Partido do Kaos (P.K).¹⁰³² O literato informa que criou a organização quando tinha dezesseis anos. As várias marcas históricas indicam que devemos situar sua emergência e atuação entre o final dos anos cinquenta e início de sessenta.

Figura 25 - Capa da 1ª edição de *Deus da Chuva e da Morte* (1962).



MAUTNER, Jorge. **Deus da Chuva e da Morte**. São Paulo: Martins, 1962.

¹⁰³² MAUTNER, Jorge. A Experiência Revisitada. In: COHN, Sérgio. (org.). **Jorge Mautner: Encontros**. [Entrevistas]. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.p.172.

Em que pese as imprecisas e poéticas narrativas dos episódios da atuação do partido, importa mais como o Kaos pôde ser compreendido por ele, ainda nos anos sessenta e mesmo depois, como envolto em ambiguidades. Os mesmos elementos indecidíveis que explicam a atração que o jovem gerou tanto em V. F. da Silva (conservador) como em M. Schenberg (esquerda). O P.K nasce com a ajuda dos amigos, do colégio *Dante Alighieri*, José Roberto Aguilar e Arthur de Mello Guimarães. As atividades partidárias incluíam leituras de História e filosofia, ouvir rock, jazz e samba, pichações e fazer paradas em estilo fascista. O que revela seu caráter ambivalente na medida em que estava a meio caminho do desejo de uma ordem totalitária e da anarquia plena.¹⁰³³

Por isso, Mautner nos conta que ele e os amigos foram presos por estranhos que, logo depois, ao chegarem em um imenso casarão, se revelaram judeus refugiados em São Paulo. Eles estavam intrigados com o lema e o símbolo do partido desenhado pelo literato. O mesmo que, supostamente, consta na capa da primeira edição de *Deus da Chuva e da Morte* (Figura 24). O rabino os indagou se o P.K era um partido neonazista: “Por que sangue e luz? Isto não se parece com o *slogan* nazista: ‘Terra e Sangue’? E esse negócio de ‘James Dean voltará!’? Não queria dizer: ‘Adolph Hitler voltará?’” Após esclarecimentos, eles teriam sido liberados.¹⁰³⁴

As ambivalências não permaneceram, para além da literatura, no campo específico de atuação do P.K. Em meio a instauração do estado de exceção os integrantes do Segundo Exército teriam aportado na casa de Mautner e o levado sob a alegação de que corria riscos diante das radicalizações políticas. Sobre a sucessão desses eventos ele nos dá o seguinte relato:

Um dia baixa em casa um jipe com um capitão do Exército: “Jorge, nós vamos para uma fazenda.” Minha mãe gritou: “meu filho vai ser

¹⁰³³ Idem. **Jorge Mautner**: Filho do Holocausto. Memórias (1941 a 1958). Rio de Janeiro: Agir, 2006. p.107.

¹⁰³⁴ Ibidem. p.108. Ver a outra versão em MAUTNER, Jorge. Kaos [1963]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.564-565.

torturado!” E ele falou: “Não, viemos proteger o seu filho porque o consideramos muito importante para a cultura brasileira e ele corre perigo do Comitê de Caça aos Comunistas, que nós não controlamos...” O exército era sabedor do meu amor ao Brasil, inclusive das minhas ligações com o pessoal do Vicente Ferreira da Silva. Porque, por exemplo, um dos ideólogos do Segundo Exército era o professor de história Edmundo de Souza Queiroz, que era da revista *Diálogo* do Vicente (...) Então eu já tinha sido descoberto, antes, pela chamada direita.¹⁰³⁵

Assim, a proximidade com os conservadores, anterior à sua militância, garantiu a dúbia “proteção” de “um ‘subversivo’” por “um dos ideólogos do exército”, Edmundo de Souza Queiroz, que segundo Mautner, “estava transformando a república”.¹⁰³⁶ O literato permaneceu três meses em Barretos sendo “solto” com a advertência de que não dirigisse qualquer crítica ao novo governo militar. Sabemos que o seu livro *Vigarista Jorge* (1965) não deixou de tratar da luta armada e de se posicionar política, erótica e transgressivamente. Levando-o então ao autoexílio. Mautner, saindo da *Terra Brasilis*, dá início ao fim do Kaos e ao começo do Kaos.

Então podemos, de modo epilogante, voltar ao Jorge Mautner abordado no início dessa tese. Entre as décadas de sessenta e a seguinte há um deslocamento do Kaos. Sua escrita se abriria, como vimos, para o ensaio sobre as culturas e as artes: “Morreu a poesia escrita, nasceu uma outra. Nasceu a fábula de ser herói novamente, a sede do sangue num mundo tecnológico, a necessidade de merda por cima da higiene.”¹⁰³⁷

Seu exílio nos EUA é um aspecto fundamental da reelaboração do ideário kaótico. A determinação de combinar Marx e Nietzsche se dará no contato com o mundo contracultural de Nova York. Na América do Norte ele trabalhará em várias atividades: lavador de pratos, datilógrafo, ajudante de garçom, massagista e tradutor. Participa, em

¹⁰³⁵ Idem. A Experiência Revisitada [2006]. In: COHN, Sérgio. (org.). **Jorge Mautner**: Encontros. [Entrevistas]. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.p.173.

¹⁰³⁶ Idem. Panfletos da Nova Era [1980]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 2). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.213.

¹⁰³⁷ Idem. Fragmentos de Sabonete [1973]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 2). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.163.

1967, do encontro de intelectuais em Caracas na Venezuela - o Simpósio Interamericano. Em seguida, trava contato com o escritor Robert Lowell tornando-se seu secretário. Período em que também se aproxima de Paul Goodman, importante nome da nova esquerda norte-americana.

Nos EUA Mautner passa pelas experiências dos movimentos sociais libertários (*black panthers*, movimento gay, luta contra a Guerra do Vietnã, etc.). Ele encontraria uma nova cultura fragmentada onde o “humanismo será tecnológico, eficiente, dirigido completamente para o presente.” Um mundo eletrônico cuja “nova moral será oscilante”. Passeando pela megaurbanidade simultânea ele reitera a união entre o moderno e o arcaísmo. No entanto, agora na forma de um Eros reencarnado no mundo tecnológico com produtos que seduzem os sujeitos entregues ao consumo: “Às vezes dá vontade de comer o sabonete. Acho que isto é uma espécie de amor, amor desenvolvido numa escala de consumo ultra-industrial. (...) O sabonete é um produto perfumado do reino dos sonhos dos marajás da Índia e dos loucos do deserto.” A Coca-Cola, “suco do paraíso”, “está sendo ultimamente a bebida preferida de todos os deuses do Olimpo e dos deuses de todos os vodus, da África, do Caribe e do Brasil.”¹⁰³⁸

Entretanto, nem tudo é sonho nesse novo tempo, pois o “Grande Mundo Tecnológico é”, também, “assustador e promove a grande modificação do sistema nervoso de todas as criaturas, quer elas queiram ou não.” Abre-se um horizonte de proximidade da “Terceira Guerra Mundial, nunca saímos da Segunda.” E onde os Estados estão “cada vez mais fortes” e “os indivíduos cada vez mais frágeis”. O imperativo ético que se descortina advém da tarefa de mudar “os padrões de existência” após “Treblinka, Dachau, Buchenwald, Hiroshima”. Por isso, “tanto a alegria como a dor anseiam a eternidade como o grito de uma águia enlouquecida pelos céus cósmicos.”¹⁰³⁹

Mautner, o autor de uma babel política, é, nesse momento, o vetor do fim das ideologias totalizantes: “Nem o consumismo da CIA, nem a camisa de força da

¹⁰³⁸ Ibidem.p.158-159.

¹⁰³⁹ Idem. Fragmentos de Sabonete [1973]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 2). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.228.

KGB”.¹⁰⁴⁰ Suas discussões girarão em torno do “mundo pós-revolução traída, Alphaville, Adous Huxley, admirável mundo novo, etc.”¹⁰⁴¹ A interlocução com Paul Goodman o aproximaram da *New Left*, das pautas do anarquismo pacifista, da ecologia e das lutas das minorias. Ao invés de buscar saídas da modernidade democrática, Mautner passa a valorizá-la e fazer dela um bem do qual não se pode abrir mão. “A democracia”, escreve ele em outubro de 1971 em Nova York, “é evidente por si mesma.”¹⁰⁴²

É um novo momento político-cultural que se abre nessa fase de exílio na América do Norte e, depois, no retorno ao seu país. Se o Kaos foi alvo de incompreensão naqueles primeiros anos da década de sessenta, o seu percurso histórico posterior foi mais generoso com suas ideias. Várias nuances do Kaos puderam ser aproximadas do novo imaginário político entre o fim de sessenta e o início de setenta.

Na cultura política comunista brasileira as teias da má consciência nas quais Mautner estava envolvido e que lhe marcaram - a condenação do corpo, da transgressão, da rebeldia e da cultura de massa - foi em muitas aspectos detonado alegremente pelos tropicalistas e pela contracultura mundial da qual ele se torna o propagador.

A revolução pelo corpo, Maio de 68, a experiência das drogas, as então difundidas ideias de Herbert Marcuse e todo clima de construção de uma esquerda romântica fariam com que suas concepções fossem recebidas - apesar das chamadas patrulhas ideológicas - com menos tensão. Toda a sua interpretação mítica da cultura brasileira, acessando a tropical-antropofagia, tem como ponto de partida a viravolta que representou seu período de exílio nos EUA.

É o que podemos ler no poema *Ecologia*:

hoje em dia
a ideologia

¹⁰⁴⁰ Idem. Panfletos da Nova Era [1980]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 2). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.228.

¹⁰⁴¹ Ibidem.p.236.

¹⁰⁴² Idem. Fragmentos de Sabonete [1973]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 2). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.160.

do terror
morreu de puro amor
e da morte dela nascem sem parar tão lindos frutos
novas ideologias todos os dias a cada três minutos
coisas muito joias
Sem as paranoias
e sem radicalismo
ou totalitarismo
....
ó coração
por que razão choras e choras
se a revolução brasileira é multi-racial-original
só nossa como o samba e a palhoça e este carnaval
ela é nossa
como a bossa
o luar de prata
e ela é bem mulata!
(...)¹⁰⁴³

A descida do cume das hiperideologias da década de 1960 e a entrada no novo mundo eletrônico tinha na utopia do Brasil, portador da cultura universal particular, um ponto de salvação no cenário de sonho e pesadelo que se apresentava para o literato do Kaos, que passava então a ser reconhecido como cantor “maldito” da MPB.

¹⁰⁴³ MAUTNER, Jorge. Panfletos da Nova Era [1980]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 2). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.p.300-301.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

(...) meu propósito não era conservar o novo e sim renovar o velho. Renovar o velho de modo que eu, neófito, me tornasse seu dono - eis a função das coleções amontoadas em minhas gavetas. Cada pedra que eu achava, cada flor colhida, cada borboleta capturada, já era para mim começo de uma coleção, e tudo o que, em geral, eu possuía, formava para mim uma única coleção. Uma “arrumação” teria aniquilado uma obra cheia de castanhas espinhentas - as estrelas da manhã -, de folhas de estanho – um tesouro de prata -, de cubinhos de construção - ataúdes -, de cactos - totens -, e de moedas de cobre - escudos. Era assim que cresciam e se mascaravam os haveres da infância, em gavetas, arcas e caixas.

Walter Benjamin, *Infância em Berlim*¹⁰⁴⁴

Grafa. Fotografia. Ficha. Recolhe. Quando volta à sua casa examina a colheita, sente-se seguro e compensado. Finalmente, vê desenhar-se à sua volta um mundo concreto, estável, cujos segmentos pode examinar cuidadosamente, comparar, colocando-os um ao lado do outro. (...) Está ali, bem protegido, o mundo de que necessita: dócil, ordenado, ao alcance da mão e do olhar. (...) Para que um dia, olhando a coleção, ele se reconhecesse, pudesse refazer o grande puzzle de sua vida, de sua época. O colecionador descansa na coleção. Mas a coleção é dinâmica, persuasiva, autoritária e lentamente começa a dominar o colecionador.

¹⁰⁴⁴ BENJAMIN, Walter. Armário. In: **Obras escolhidas**. Rua de Mão Única. (v. II). São Paulo: Brasiliense, 1987.p.18-19.

Uma seiva estranha, misteriosa, um vírus, alimenta o seu acromegalismo incurável. Os livros se multiplicam sem parar e empilham-se pelas mesas, pelo chão, exigindo cada vez mais estantes. É preciso abrigar as imagens no oratório, providenciar pastas para as gravuras. Onde acomodar a multidão de cartas que não param de chegar, as fichas de variados assuntos, as preciosas edições de luxo? Os quadros transbordam das paredes do estúdio para o hall, a escada, o porão. Cioso do seu tesouro, o colecionador teme os roubos e já não viaja tranquilo.

Gilda de Mello e Souza, *A ideia e o figurado*.¹⁰⁴⁵

Na composição dos arquivos da modernidade cultural brasileira a produção artística das décadas de cinquenta e sessenta são, não raras vezes, classificadas como pré-tropicalistas, tropicalistas e mesmo pós-tropicalistas. O “movimento tropicalista” expandiu-se “retrospectivamente até apropriar-se de produções que, originalmente, foram feitas fora de sua órbita.”¹⁰⁴⁶ A própria obra de Jorge Mautner foi arquivada dentro dessa partilha que demarca, por consequência, um dado repertório de leituras. Sua produção musical teve alguma visibilidade através das parcerias de prestígio (como aquela com Caetano Veloso que rendeu a eles o Grammy Latino) ou as regravações - a exemplo de sua canção *Maracatu Atômico* (1974) reinterpretada pela banda *Nação Zumbi* em 1996. Mas, a sua escrita permanece, no entanto, como sobra de um tempo, uma sobra de tempos.¹⁰⁴⁷

¹⁰⁴⁵ MELLO E SOUZA, Gilda de. O colecionador e a coleção. In: **A ideia e o figurado**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2005.p.43-44.

¹⁰⁴⁶ AGUILAR, Gonzalo. **Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase: arte brasileira de 1964-1980**. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2016.p.129-196.

¹⁰⁴⁷ MAUTNER, Jorge. VELOSO, Caetano. **Eu não peço desculpas**. São Paulo: Universal Music, 2002. 1 CD. Sua discografia segue obtendo novos lançamentos, o mais recente de 2019, e suas letras de música foram reunidas em livro em 2016. Enquanto sua prosa segue a dezessete anos sem reedição.

Para essas práticas arquivistas que tomam a Tropicália como centro convergente, as ruínas da obra romanesca de Mautner não interessam, pois trazem consigo apenas restos incômodos: elas são inclassificáveis dentro daquilo que se tornou a história do movimento tropicalista. A esse respeito, com algumas exceções, não apenas a literatura do Kaos não costuma fazer parte da história das artes do período, como também há a rasura dos surrealismos paulistanos.¹⁰⁴⁸

Por essa razão, tomando a divisa de que o “coleccionador ou o historiador” faz seus “inventários” com os cacos, construímos nosso atlas com os “detritos” mautnerianos e surrealistas.¹⁰⁴⁹ Não para reivindicar qualquer excepcionalidade para desvesti-los de seu caráter residual. Mas, para compor outras séries com obras e sujeitos que, frequentemente, são citados como relevantes dentro do campo das artes e assim extrair outros efeitos de compreensão.

Assim, os cepecistas, que costumam ser discutidos apenas como espécie de antagonistas históricos dos concretistas ou dos tropicalistas, puderam ser pensados aqui como participando de uma ampla tradução do romantismo - este revolucionário - ao lado de Mautner, dos surrealistas e dos beat-surrealistas. Na produção poética cepecista o passado não é interpretado como ultrapassado, mas ponto necessário de organização de um regime de historicidade. Desviando-se, assim, tanto do grande imaginário desenvolvimentista dos anos cinquenta, quanto da razão dualista que circulava no meio intelectual das esquerdas.

Entretanto, essas afinidades nos levaram também para as disparidades. Os

¹⁰⁴⁸ Entre as exceções podemos citar: CASTELO BRANCO, Fábio Leonardo. **Visionários de um Brasil Profundo**: brasilidades deslizantes em Jomard Muniz de Britto e seus contemporâneos. Tese (doutorado). Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, CE, 2015 e CAMARÁ, Mario. **Corpos Pagãos**: usos e Figurações do Corpo na cultura brasileira. (1960-1980). Belo Horizonte: UFMG, 2014. Dos clássicos sobre o período (como DE HOLANDA, Heloísa. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde (1960-70). São Paulo: Brasiliense, 1981) até as mais recentes publicações de fôlego (NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil**: A vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985). Ensaio histórico. São Paulo: Intermeios, 2017) segue-se com a rasura do Jorge Mautner escritor e dos surrealismos.

¹⁰⁴⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou o gaio saber inquieto**. O Olho da História III. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.p.177-181.

cepecistas pensavam uma revolução social que avançaria para o futuro “levando” consigo os valores culturais do Povo brasileiro - que nessa perspectiva romântica seria o guardião da essência da nação. Os surrealistas de *A Phala* projetavam uma comunidade mítica fourierana onde se constituiria a satisfação dos desejos através da recuperação da androginia. Claudio Willer pensava poder inserir a si mesmo e seus amigos na tradição dos artistas malditos da modernidade. Já Mautner pensava ser possível um novo mundo de igualdade social e realização mítico-sexual dos indivíduos.

Os artistas ligados ao CPC da UNE se viam como revolucionários em luta pela cultura popular, enquanto os surrealistas e beat-surrealistas vislumbravam suas atitudes como rebelionarias, transgressivas e inconformadas. O nosso literato do Kaos, já o sabemos, desejava combinar rebeldia e revolução, transformação espiritual e material. A esse respeito o pensamento revolucionário de esquerda no Brasil, em seus vários matizes, também poderia ser forçosamente alargado para incluir o Kaos.

A partir de nosso atlas é preciso acrescentar que a emergência histórica dos modernismos internacionalistas de São Paulo, neovanguardismos e surrealismos, mudam seu sentido unívoco quando pensados juntos: Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari, Waldemar Cordeiro, Wesley Duke Lee, Claudio Willer, Roberto Piva, Sérgio Lima e Jorge Mautner. Todos os artistas citados acima, por caminhos diversos, buscaram desde os anos cinquenta as novidades artísticas vindas da Europa e dos EUA. Eles possuíam ambições cosmopolitas, ainda que mantivessem parte de seus interesses na cultura brasileira. Requeriam o reconhecimento de intelectuais de outros países como “senha” para legitimação de suas atuações artísticas em São Paulo. Formaram ainda parte de seu repertório intelectual através dos museus, livrarias e bienais paulistanos.

Eles buscaram ainda reinterpretar, de uma maneira ou de outra, o legado cultural modernista de 22. Os concretistas sistematicamente selecionaram um Oswald de Andrade vanguardista, experimentalista, antiprovinciano e antropofágico. Entre os surrealistas, Roberto Piva apresentou poeticamente um Mário de Andrade sexualizado, homoerótico, antiburguês e delirante companheiro de exploração da noite de São

Paulo.¹⁰⁵⁰

Contudo, não temos aqui um confronto que se dá exclusivamente em termos de “racionalismo” e “irracionalismo”. No concretismo é possível, em alguns momentos, encontrar o corpo e a fragmentação do sujeito, como em *Poetamenos* (1955) de Augusto de Campos.¹⁰⁵¹ Nos surrealismos não é diferente, já que muitas das obras foram *pensadas* ao mesmo tempo que vazadas pelo inconsciente e sua linguagem paralógica - a exemplo do que discutimos sobre *Paranoia* (1963). Assim, as disputas intelectuais entre os dois modernismos paulistanos podem ser vistos por meio das suas correspondências e distanciamentos.

Com efeito, foi através de Jorge Mautner que apresentamos uma cartografia das produções estéticas entre 1950 e 1960. A obra dele abriu espaço para mobilização de objetos culturais heterogêneos - das obras cepecistas às filosofias da História vicentina e oswaldiana. Ela nos permitiu estabelecer uma leitura possível da modernidade artística brasileira período aqui pinçado. Nosso escritor é assim *atravessado* pelas polaridades que tentava inserir em seus romances fragmentários.

Nesse sentido, mais do que afirmar que sua literatura seria tropicalista antes do tropicalismo, hipertropicalista ou proto-tropicalista, é possível reconhecer que ela participa de sua própria época através de uma temporalização escritural. As confrontações ideológicas daquelas décadas foram vistas por Mautner como agitações religiosas que projetavam múltiplos tempos: retorno a pureza da tradição ou futuro concretizado com a marcha dialética da História.

¹⁰⁵⁰ CHAVES, Reginaldo Sousa. **Flanar pela Cidade-Sucata**: Roberto Piva e seu devir literário-experimental (1961-1979). Dissertação de Mestrado. UFPI. 2010.p.105-109 e CAMARÁ, Mario. **Corpos Pagãos**: usos e Figurações do Corpo na cultura brasileira. (1960-1980). Belo Horizonte: UFMG, 2014.p.81-88.

¹⁰⁵¹ CAMPUS, Augusto de. *Poetamenos* (1955). In: **Poesia**. (1949-1979). São Paulo: Ateliê Editorial, 2014. A leitura que Grupo *Noigandres* realizou de *Poetamenos* em termos prenunciadores do concretismo tendeu a abolir os problemas da angústia subjetiva moderna, da fragmentação do sujeito, da expressividade, da negatividade, etc. que são intrínsecos a experimentação poética da obra. E que retornaram após o período ortodoxo, mas sob outras perspectivas. Ver: AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira**: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista. São Paulo: Edusp, 2015.p.243 e 271-306.

Entre eles, entretempos, a imagem dialética como encontro crítico e constelar entre passado e presente. Nesse aspecto, a nosso, ver é Glauber Rocha quem mais se aproximou - junto também com as ambiguidades - de Jorge Mautner. Pois os dois - descontadas as diferenças das faturas artísticas - entrelaçaram mito, revolução e temporalidades antiteleológicas. Ambos, tem suas trajetórias marcadas por posições ideológicas problemáticas e que estão ligadas justamente as tentativas de prospectar e mobilizar politicamente as reservas afetivas do mito.

Toda essa política dos tempos conflitados em Mautner não deixa de estar em íntima conexão com sua formação intelectual, gestada como foi entre os círculos da direita e da esquerda. As ambivalências pululam na sua escrita e atuação política. Assim, a utopia mítica baseada no avanço da técnica, revolução não-revolucionária, mostra o quanto essa educação sentimental e ideológica se desdobrava em um “conservadorismo progressista”, quer dizer, em um passado futuro sem solução possível (ou desejável) no presente.

Entretanto, basta lermos parte de sua construção autobiográfica para ver que ele não esconde essas contradições - ter sido integrante do PCB e privado da companhia de Golbery do Couto e Silva, por exemplo. Senão as acentua vertiginosamente. O que se configura, apesar das aparências, como tentativa de autolegitimação intelectual. Mautner busca apresentar, antecipadamente, um si mesmo repleto de incoerências como forma de atenuá-las. Uma apropriação preventiva das contradições que se efetiva antes que se voltem contra ele mesmo. A ênfase no que seriam os aspectos totalitários de Nietzsche e Heidegger ou de Marx e Lênin, assim como a menção ao suposto nazismo de V. F. da Silva, nada mais é do que um meio de tornar-se autorizado para reivindicá-los sem os perigos que tais assimilações poderiam sugerir.¹⁰⁵²

¹⁰⁵² O que não passou despercebido a VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.p.435.

Jorge Mautner não é um escritor maldito. Se com isso se quiser expressar uma marginalidade sem reservas: econômica, política, cultural e social. Ao contrário, ele “era ligado ao *establishment* intelectual e literário paulistano.”¹⁰⁵³ Em 1962 Mautner surge na *Revista Fatos e Fotos* em uma grande fotografia sua onde aparece em um cemitério lendo Charles Baudelaire. Ele estava de óculos escuros, jaqueta de couro e pulseira onde estava inscrito: “autor dramático”.¹⁰⁵⁴ Assim, a construção de sua imagem pública de “poeta rebelde” foi tecida através de entrevistas a jornais e revistas de grande circulação, aparições na TV e nos paratextos - produzidos por figuras ligados as instituições letradas e políticas - que legitimavam suas produções escriturais.

E o fato de não ter obtido o mesmo sucesso no mercado das artes de espetáculo, tal como seus amigos Caetano Veloso e Gilberto Gil, também não o torna um “maldito” da MPB, como de resto ele reconhece. Essa imagem se presta mais como um rótulo classificatório de sua produção musical. E sua projeção como cantor, compositor, instrumentista e letrista nublou, em parte, sua trajetória anterior como escritor. Tendo isso em vista, procuramos deixar em nossa pesquisa pistas para renovadas leituras históricas de sua literatura e, igualmente, de suas outras produções artísticas como seu filme *O Demiurgo* (1970) e seu cancionário. Obviamente, não como mera reprodução do que encontramos nos romances, mas como jogo de ressonâncias.

¹⁰⁵³ DE FIORE, Ottaviano. Aproximação de Jorge Mautner. In: COHN, Sérgio; DE FIORE, Juliano. (orgs.). **Jorge Mautner**. (Trajetória do Kaos). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.

¹⁰⁵⁴ **Uma outra cidade** (São Paulo revisitada por Rodrigo de Haro, Antonio Fernando de Franceschi, Cláudio Willer, Jorge Mautner e Roberto Piva). 58 min. VHS. Direção: Ugo Giorgetti. Produção: SP Filmes de São Paulo/TV Cultura, 2000.

REFERÊNCIAS

1. Fontes

a) Jorge Mautner

Literatura

MAUTNER, Jorge. O Deus da Chuva e da Morte. **Revista Diálogo**, nº 13, Dezembro, 1960.

_____. **Deus da Chuva e da Morte**. São Paulo: Martins, 1962.

_____. Deus da Chuva e da Morte [1962]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.

_____. Kaos. [1963] In: **Mitologia do Kaos**. (v. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.

_____. Narciso em Tarde Cinza. [1965] In: **Mitologia do Kaos**. (v. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.

_____. **Narciso em Tarde Cinza**. São Paulo: Exposição do Livro, 1965.

_____. Vigarista Jorge. [1965] In: **Mitologia do Kaos**. (v. 2). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.

_____. **Sexo do Crepúsculo** [1966]. São Paulo: Global, 1983.

_____. **Kaos Total**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Autobiografia, Ensaios e Entrevistas

COHN, Sérgio. (org.). **Jorge Mautner: Encontros**. [Entrevistas]. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

MAUTNER, Jorge. Fragmentos de Sabonete [1973]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 2). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.

_____. Panfletos da Nova Era [1980]. In: **Mitologia do Kaos**. (vol. 2). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.

_____. Fundamentos do Kaos [1985]. In: **Mitologia do Kaos**. (v. 2). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.

_____. **Jorge Mautner: Filho do Holocausto. Memórias (1941 a 1958)**. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

_____. Jorge Mautner. In: CYNTRÃO, Sylvia Helena (org.). **A Forma da Festa. Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços**. Brasília: Editora da UnB, 2000.

_____. Entrevista Jorge Mautner, *Revista Playboy*, Nº 454, Março, 2013.

_____. **Jorge Mautner**. Memória Roda Viva. In: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/262/entrevistados/jorge_mautner_2000.htm Acesso em: 01/03/2016.

_____. MAIA, Dulce. Jorge Mautner e Dulce Maia. In: GUINSBURG, Gita K; GOLDFARB, José Luiz. (Org.). **Mário Schenberg: Entre-Vistas**. São Paulo: Perspectiva, 1984.

_____. Hino do Senhor do Bonfim. In: OLIVEIRA, Ana de. (org.). **Tropicália ou Panis et Circencis**. São Paulo: Iyá Omin, 2010.

NEVES, João Ferreira das. Encontro com Jorge Mautner. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.04, 15 de Dezembro de 1962.

VOCÊ gosta de Flertar? Como e por quê? **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.45, 21 de Setembro de 1962.

Discografia

MAUTNER, Jorge. **Para Iluminar a Cidade** [1972]. São Paulo. Universal Music, 2013. 1 CD.

_____. **Jorge Mautner Ao Vivo Para Detonar a Cidade**. [1972]. São Paulo: Discobertas, 2014. 2 CD.

_____. **Jorge Mautner** [1974]. São Paulo. Universal Music, 2013. 1 CD.

_____. **Mil e uma Noites em Bagdá** [1976]. São Paulo. Universal Music, 2013. 1 CD.

_____. **Bombas de Estrelas**. Jorge Mautner [1981]. São Paulo: Discobertas, 2015. 1 CD.

_____. **AntiMaldito**. Jorge Mautner [1985]. São Paulo: Discobertas, 2015. 1 CD.

_____; VELOSO, Caetano. **Eu não peço desculpas**. São Paulo: Universal Music, 2002. 1 CD.

_____; GIL, Gilberto. **O Poeta e o Esfomeado**. [1987]. São Paulo: Discobertas, 2015. 1 CD.

_____; JACOBINA, Nelson. **Árvore da Vida**. [1988]. São Paulo: Discobertas, 2015. 1 CD.

Fortuna Crítica e Menções na Imprensa

ALVES, Valéria Aparecida. “Viva a Liberdade”: Contracultura na Obra Literária de Jorge Mautner. **Revista Expedições, Morrinhos/GO**, v. 8, n. 2, mai./ago. 2017.

BONFIM, Paulo. Deus da Chuva e da Morte. [Texto de orelha] In: MAUTNER, Jorge. **Deus da Chuva e da Morte**. São Paulo: Martins, 1962.

BARBOSA, Rolmes. MARTINS. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.40, 22 de Setembro de 1962.

COHN, Sérgio; DE FIORE, Juliano. (orgs.). **Jorge Mautner**. (Trajetória do Kaos). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.

COELHO, Nelson. Deus da Chuva e da Morte. [Texto de orelha]. In: MAUTNER, Jorge. **Deus da Chuva e da Morte**. São Paulo: Martins, 1962.

DIAS, Mauro. O brilho da estrela anti-sistema de estrelas. **O Estado de São Paulo**, p.42, 16 de Abril de 2001.

ENTREGA de Prêmios “Jabuti”. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.08, 15 de Novembro de 1963.

FERREIRA DA SILVA, Dora. O Deus da Chuva e da Morte. **Revista Diálogo**, nº 13, Dezembro, 1960.

JORGE Mautner. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.14, 24 de Junho de 1965.

LANÇAMENTO. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.13, 22 de Abril de 1965.

“KAOS”, de Jorge Mautner. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 11, 18 de Agosto de 1963.

MILLIET, Sérgio. Dois Livros. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.15, 2 de Setembro de 1962.

_____. **Proteu ou as Artes das Transmutações: Leituras, audições e visões da obra de Jorge Mautner**. Rio de Janeiro: H. P. Comunicações Editora, 2004.

PEDROSO, Bráulio. Um jovem escritor com qualidades. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 38, 12 de Outubro de 1962.

_____. Scott Fitzgerald: sua geração e sua época. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.36, 19 de Outubro de 1962.

PROXÍMAS aberturas. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 16, 26 de Outubro de 1965.

RASEC, César. **Jorge Mautner em Movimento**. Salvador: Do autor, 2004.

RUIZ, Ricardo Navas. Nadaísmo na Colômbia. **Estado de São Paulo**. São Paulo, 26 de Outubro de 1963.

SOBOTA, Guilherme. Jorge Mautner faz 75 anos e lança novo livro com reunião de letras e poemas. **Estadão**, Cultura Estadão, 17 de Janeiro de 2016.

SÉRGIO, Renato. O Ex-beatnik adere à New Republic. Jorge Mautner o Samurai-pop ataca de novo. **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, nº 1740, 24 de Agosto de 1985.

CURI, Ludmilla. Jorge Mautner, o prototropicalista, é tema de documentário, **O Globo**, 28 de Setembro de 2012.
<http://oglobo.globo.com/cultura/jorgemautnerprototropicalistatemadedocumentario6231541> Acesso em: 20/12/2015.

MENEZES, Thales. “Sem Caetano Veloso acho que eu nem existiria”, diz Jorge Mautner. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, 27 de Junho de 2014.
<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/06/1476789semcaetanovelosoachoqueeunemexistiriadzorgemautnershtml> Acesso em: 15/12/2015.

PLASSE, Marcel. Jorge Mautner proclama: maldito, nunca mais. **O Estado de São**

Paulo, p.42, 16 de Abril de 2001.

Site

<http://www.panfletosdanovaera.com.br/>

b) Manifestos

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: **Revista de Antropofagia**. Revistas do Modernismo 1922-1929. Edição Fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasileira Guita e José Midlin, 2014.

ESTEVAM, Carlos. Anteprojeto do Manifesto do Centro de Cultura Popular, Redigido em março de 1962. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960-70)**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

CAMPOS, Augusto. HAROLDO, Campos PIGNATARI, Décio. plano piloto da poesia concreta [1958 e *post-scriptum* de 1961]. In: **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Ateliê, 2006.

CARVALHO, Flávio. Manifesto do III Salão de Maio. In: **RASM: Revista Anual do Salão de Maio**. São Paulo: [s. n.], 1939. 1 fasc. Anual, Digitalização disponibilizada pela Biblioteca Digital Brasileira-USP.

CHAMIE, Mário. Poema-Práxis (manifesto didático) [1962]. In: **Instauração práxis**. (v. 1). São Paulo: Quíron, 1974.

CORDEIRO, Waldemar. Ruptura. [Manifesto do Grupo Ruptura distribuído em sua exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1952]. In: BANDEIRA, João. (org.). **Arte Concreta Paulista: Documentos**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

COZZELLA, Damiano. DUPRAT, Rogério et al. Manifesto Música Nova. [1963]. In: BASUALDO, Carlos. (org.) **Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GULLAR, Ferreira. Manifesto Neoconcreto. In: **Catálogo da 1ª Exposição Neoconcreta**. Fac-Similar da edição 1959. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PIVA, Roberto. Catedral da desordem [1962]. In: **Obras Reunidas: um estrangeiro na legião**. (v.1) São Paulo: Globo, 2005.

WILLER, Claudio. Fronteiras e dimensões do grito. Manifesto 1964. In: **Dias circulares**. São Paulo: Massao Ohno, 1976.

c) Obras do período abordado:

BELL, Lindolf. **Convocação**. São Paulo: Brasil Editora, 1965.

_____. MATTOS, Luiz Carlos et al. **Catequese Poética**: Antologia. São Paulo: Palermo, 1968.

CALLADO, Antônio. **Quarup**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CAMPUS, Augusto de. **Poesia**. (1949-1979). São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

CAMPUS, Haroldo de. **Galáxias**. 2ª Ed. São Paulo: Ed. 34, 2004.

CARLOS, Felipe Moisés. FARIA, Álvares Alves de. (Org.). **Antologia Poética da Geração 60**. São Paulo: Nankin Editorial, 2000.

CONY, Carlos Heitor. **Pessach**: A Travessia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

PIGNATARI, Décio. **Poesia pois é poesia**. (1950-2000). São Paulo: Ateliê, 2004.

FARIA, Álvares Alves de. **Elegia de um deus só. Sermão do Viaduto**. São Paulo: Brasil Editora, 1965.

GULLAR, Ferreira. João Boa-Morte. Quem Matou Aparecida. Peleja de Zé Molesta com o Tio Sam. História de um Valente. In: _____. **Poesia Completa, Teatro e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

_____. Poema Sujo. In: _____. **Poesia Completa, Teatro e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa. (org.). **26 poetas hoje** [1976]. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

LIMA, Sérgio. **Retorno ao selvagem**. Lisboa: Fundação Cupertino de Miranda, 2007.

_____. **O Corpo Significa**. São Paulo: Edart, 1976.

_____. **A Festa Deitada**. São Paulo: Quíron, 1976.

_____. **Alta Licenciosidade**. Poética & Erótica (1956-1985). São Paulo: Edições do Autor, 1985.

- _____. **A Aventura Surrealista**. (Vol. 1 e 2). São Paulo: Vozes, 1995/2010.
- _____. **Collage**. Textos sobre a re-utilização dos resíduos (impressos) do registro fotográfico em nova superfície. São Paulo: Massao Ohno, 1984.
- OHNO, Massao. (org.). **Antologia dos novíssimos**. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1961.
- PAULA, José Agrippino de. **Lugar Público** [1965]. São Paulo: Papagaio, 2004.
- _____. **PanAmérica** [1966]. São Paulo: Papagaio, 2001.
- PIVA, Roberto. **Piazzas** [1964]. 2ª. ed. São Paulo: Kairós, 1980.
- _____. **Paranoia** [1963]. 2ª Edição. São Paulo: Instituto Moreira Sales e Jacarandá, 2000.
- _____. **Quizumba**. São Paulo: Global, 1983.
- _____. **Obras reunidas**. (v. 1, 2 e 3). São Paulo: Globo, 2005-2008.
- FÉLIX, Moacyr (org.). **Violão de Rua: poemas para liberdade**. Cadernos do Povo Brasileiro (Vol. I). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.
- _____. **Violão de Rua: poemas para liberdade**. Cadernos do Povo Brasileiro (Vol. II). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.
- _____. **Violão de Rua: poemas para liberdade**. Cadernos do Povo Brasileiro (Vol. III). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- SALOMÃO, Waly. **Me segura qu'eu vou dar um troço**. Fac-Similar da edição 1972. Rio de Janeiro: Aeroplano Biblioteca Nacional, 2003.

d) Textos publicados no período abordado

- ANDRADE, Oswald de. **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias**. (Obras Completas Vol. VI). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- BELLUZZO, Ana Maria (org.). **Waldemar Cordeiro, uma aventura da razão**. São Paulo: MAC/USP, 1985.
- BARROS, Regina Teixeira de (org.). **Antonio Maluf**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

BARROS, Lenora de. BANDEIRA, João. (orgs.). **Grupo Noigandres**. Arte Concreta Paulista. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BASUALDO, Carlos. (org.) **Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BANDEIRA, João. (org.). **Arte Concreta Paulista: Documentos**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

BELL, Lindolf. **Convocação**. São Paulo: Brasil Editora, 1965.

COSTA, Cacilda Teixeira da (org.). **Wesley Duke Lee**. São Paulo: Galeria Paulo Figueiredo, 1981.

CAMPOS, Haroldo; CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Ateliê, 2006.

_____. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **Oswald de Andrade: Trechos Escolhidos**. Rio de Janeiro: Agir, 1967.

_____. **A Arte no Horizonte do Provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. **A Reoperação do Texto**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. Miramar na mira [1964]. In: ANDRADE, Oswald. **Memórias sentimentais de João Miramar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. Uma poética da radicalidade [1966]. In: ANDRADE, Oswald. **Poesias reunidas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CAMPOS, Augusto de. **Poesia Antipoesia Antropofagia & Cia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. **À Margem da Margem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. **Verso, reverso, controverso**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CHAMIE, Mário. **Instauração práxis**. (v. 1). São Paulo: Quíron, 1974.

CINTRÃO, Rejane (org.). **Grupo Ruptura: revisitando a exposição inaugural**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

COSTA, Helouise (org.). **Waldemar Cordeiro: a ruptura como metáfora**. São Paulo:

Cosac Naify, 2002.

CORDEIRO, Analívia. (org.). **Waldemar Cordeiro: fantasia exata**. Tradução: John Norman; Marisa Shirasuna; Izabel Burbridge. São Paulo: Itaú Cultural, 2014.

DEBATE SOBRE MÔVIMENTO. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.10, 15 de Dezembro de 1966.

FARIA, Álvares Alves de. **Elegia de um deus só. Sermão do Viaduto**. São Paulo: Brasil Editora, 1965.

FERREIRA DA SILVA, Dora. Oroboro. **Revista Diálogo**, nº 13, Dezembro, 1960.

FERREIRA DA SILVA, Vicente. **Obras Completas**. (Vol. 1, 2 e 3). São Paulo: É Realizações, 2009-2010.

GRÜNEWALD, José Lino. O Panorama de Joyce [1971]. In: _____. **O Grau Zero do Escrever**. São Paulo/Rio de Janeiro: Perspectiva/Fundação Biblioteca Nacional, 2002.

_____. Rosa da Prosa [1967]. In: _____. **O Grau Zero do Escrever**. São Paulo/Rio de Janeiro: Perspectiva/Fundação Biblioteca Nacional, 2002.

GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em Questão** [1965], **Vanguarda e Subdesenvolvimento** [1969]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

LIMA, Sérgio. (org.). **A Phala**. Revista do movimento surrealista. São Paulo. nº 01, Ago./1967.

LINHARES, Temístocles. Fim do Romance? **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.03, 12 de Abril de 1958.

MACHADO, Lourival Gomes. Ainda não é Amanhã. **O Estado de São Paulo**, Suplemento Literário, São Paulo, p.12, 22 de Dezembro de 1956.

MILLIET, Sérgio. A propósito da Exposição concretista. **O Estado de São Paulo**, Suplemento Literário, São Paulo, p.12, 22 de Dezembro de 1956.

NATURALIZAÇÕES. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.02, 02 de Julho de 1950.

PEIXOTO, Fernando (org.). **Vianinha**. Teatro. Televisão. Política. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Beckett e a morte do romance. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.09, 12 de Outubro de 1961.

_____. **O Novo Romance Francês**. São Paulo: Buriti, 1966.

PIGNATARI, Décio. **Contracomunicação**. 3ª Ed. São Paulo: Ateliê, 2004.

PIRES, Paulo Roberto (org.). **Torquatália**: do Lado de dentro. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

REZENDE, Renato; SANTOS, Roberto Corrêa dos; COHN, Sérgio (org.). **Sdjb**: uma antologia. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016.

ROCHA, Glauber. Cinema Novo [1962]; Estética da Fome [1965]; A revolução é uma estética [1967]; Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma. [1969]; Estética do sonho [1971]; Júnior Faria Miguel [1980]. In: **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. Cinco Vezes Favela. In: **Revisão crítica do cinema brasileiro** [1963]. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

SARDAN, Zuca [CAMARÃO, Kid]. Biografia Mágica de Wesley Duke Lee. *Wesley Duke Lee Pinturas*, São Paulo, Galeria Atrium, 15 de setembro - 3 de outubro de 1964. In: _____. **Eccolequá**. Raridades da Graffica Gralha: Miscelânea Atrevida. Fortaleza/São Paulo: Editora Cintra/ Arc Ediciones, 2017.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Quem é o povo no Brasil?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

1ª EXPOSIÇÃO SURREALISTA, Suplemento Literário, **Estado de São Paulo**, p. 39, 26 de Agosto de 1967.

VELOSO, Caetano. **O mundo não é chato**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Alegria, Alegria**. Uma Caetanave organizada por Waly Salomão. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, ?.

_____. **Caetano Veloso**. Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico por: Paulo Franchetti e Alcyr Pécora. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

e) Memórias: Relatos de Percurso, Entrevistas, Depoimentos, Autobiografias

ANDRADE, Rudá. Carta de Rudá de Andrade. In: CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. 2ª Ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

BARCELLOS, Jalusa. **CPC da UNE**: uma história de paixão e consciência. [depoimentos a Jalusa Barcellos]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BENTES, Ivana (org.) **Glauber Rocha**: cartas ao mundo. São Paulo: Companhia das

letras, 1997.

BIVAR, Antonio. Eu sou quem ama. Celso Luiz Paulini. In: COHN, Sérgio. (Org.). **Azougue 10 anos**. São Paulo: Azougue, 2000.

BORHI, Renato. O rei da vela. In: **O Rei da Vela**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CAMPOS, Haroldo. **Depoimentos de Oficina**. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.

_____. Poesia e Modernidade: Da Morte do Verso à Constelação. O Poema Pós-utópico [1984]. In: **Arco-Íris Branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. Marcação do Percurso. In: **Morfologia do Macunaíma**. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CYNTRÃO, Sylvia Helena (org.). **A Forma da Festa**. Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços. Brasília: Editora da UnB, 2000.

COHN, Sérgio. (org.). **Roberto Piva: encontros**. (Entrevistas). Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

_____. (org.). **Rogério Duarte: encontros**. (Entrevistas). Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

_____. (org.). **Gilberto Gil: encontros**. (Entrevistas). Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

_____. (org.). **Mário Schemberg: encontros**. (Entrevistas). Rio de Janeiro: Azougue, 2011.

_____. **Nuvem Cigana**. poesia e delírio no Rio dos anos 70. [Depoimentos, Manifestos e Antologia]. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

_____; LOPES, Karina. (orgs.). **Zé Celso Martinez Corrêa: encontros**. (Entrevistas). Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

CORRÊIA, José Celso Martinez. O Rei da Vela: manifesto do Oficina [1967]. In: **Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas**. (1958-1974). São Paulo: 34, 1998.

_____. Longe do trópico despótico [1977]. In: **Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas**. (1958-1974). São Paulo: 34, 1998.

_____. Na boca do estômago [1997]. In: RUFFINELLI, Jorge. ROCHA, João de Cezar de Castro (org.). **Antropofagia Hoje?** São Paulo: É Realizações, 2011.

COELHO, Frederico; COHN, Sérgio. (orgs.). **Tropicália**. Encontros. Rio de Janeiro: Azougue, s/d.

DE FRANCESCHI, Antônio Fernando. Notas de um percurso. In: MASSI, Augusto. (org.) **Artes e ofícios da poesia**. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1991.

D'ELIA, Renata; HUNGRIA, Camila. **Os dentes da memória**. Uma trajetória poética paulistana. Livro reportagem. Monografia Jornalismo. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2008.

DIEGUES, Cacá. **Vida de Cinema**. Antes, durante e depois do cinema novo. Rio de Janeiro: Record, 2014.

FARIA, Álvares Alves de. **Sermão do Viaduto** (Trinta anos depois). São Paulo: Traço Editora, 1997.

FERRAZ, Leila. PEIXOTO, Floriano. Os mais deliciosos cadáveres da terra. In: **Agulha Revista de Cultura**, Número 19, Agosto de 2016. <http://arcagulharevistadecultura.blogspot.com> Acesso em: 01/03/2017.

FERREIRA DA SILVA, Dora. Este Lugar é Outro. In: COHN, Sérgio. (org.). **Azougue 10 anos**. São Paulo: Azougue, 2000.

_____; VIERA, Ingrid. (Org.). **Hélio Oiticica: encontros**. (Entrevistas). Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

FLUSSER, Vilém. **Bodenlos: uma autobiografia filosófica**. São Paulo: Annablume, 2007.

GIL, Gilberto. Cultura Indômita. Tropicalismos e Tropicalidades. In: _____. OLIVEIRA, Ana. **Disposições Amoráveis**. São Paulo: Iya Omin, 2015.

_____; ZAPPA, Regina. **Gilberto Gil bem de perto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

GULLAR, Ferreira. **Experiência neoconcreta: Momento limite da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **Ferreira Gullar conversa com Ariel Jiménez**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. **Autobiografia poética e outro textos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. Uma Luz do Chão [1978]. In: _____. **Poesia Completa, Teatro e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

GUINSBURG, Gita K; GOLDFARB, José Luiz. (orgs.). **Mario Schenberg: Entrevistas**. São Paulo: Perspectiva, 1984.

HARO, Rodrigo. Implacável Poesia. In: COHN, Sérgio. (org.). **Azougue 10 anos**. São Paulo: Azougue, 2000.

LIMA, Sérgio. Notas acerca do movimento surrealista no Brasil (década de 1920 aos dias de hoje). In: LÖWY, Michael. **A estrela da manhã**: surrealismo e marxismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. O movimento internacional dos surrealistas e seu contexto no Brasil. In: GUINSBURG, J. LEIRNER, S. (org.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MIRANDA, Danilo dos Santos (org.). **Tropicália 20 Anos**. São Paulo: Sesc, 1987.

MOISÉS, Carlos Felipe. “A Folha em Branco”. In: MASSI, Augusto. (Org.) **Artes e ofícios da poesia**. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1991.

PEDROSA, Mário. A Bienal de cá para lá. In: **Arte: Ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PIMENTA, Heyk. (org.). **Tom Zé: encontros**. (Entrevistas). Rio de Janeiro: Azougue, 2011.

PIVA, Roberto. Roberto Piva e a tragédia dos tempos. Entrevistado por Ana Maria Cicaccio. **Estado de São Paulo**, 22 de Janeiro, 1984.

_____. “Piva volta com pesadelo delirante de São Paulo”. **Folha de São Paulo**, 4 de abr., 2004. Folha Ilustrada.

_____. Roberto Piva: O gavião caburé no olho do caos sangrento. **Coyote**: Revista de Literatura e Arte, n° 9, Londrina: Coyote edições, out. 2004.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. Lixo Lógico, **O Globo**, 05 de Agosto de 2012. <http://oglobo.globo.com/cultura/lixologico5692980> Acesso em 15/10/2017.

_____. **Caetano Veloso e Jorge Mautner falam sobre o Tropicalismo**. Showlivre.com. In: <https://www.youtube.com/watch?v=Uq0IIROYKrQ>

WILLER, Claudio. “A Cidade, os Poetas, as Poesias.” In: CARLOS, Felipe Moisés. FARIA, Álvares Alves de. (org.). **Antologia Poética da Geração 60**. São Paulo: Nankin Editorial, 2000.

_____. **Manifestos 1964-2010**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

_____. Anteparos da visão. In: COHN, Sérgio. (org.). **Azougue 10 anos**. São Paulo: Azougue, 2004.

_____. **Dias ácidos, Noites lisérgicas**. Crônicas. São Paulo: Córrego, 2019.

ZÉ, Tom. **Tropicalista Lenta Luta**. São Paulo: Publifolha, 2009.

_____. In: ANTENORE, Armando. A Tropicália segundo Tom Zé. **Revista Bravo**. São Paulo: Abril, ano 14, n, 179, jul de 2012.

f) Filmografia:

ASSOMBRAÇÃO urbana com Roberto Piva. 55min. 1 DVD. Série Brasil Imaginário./I DOC TV. Direção: DIOS, Valesca Canabarro. Produção: DIOS, Valesca Canabarro. SP Filmes de São Paulo/ TV Cultura de São Paulo, 2004.

BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Montagem: Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1962, 1 DVD (82 min).

CINCO vezes favela. Prod: CPC/ UNE/ IML. 91min, son. Direção: Marcos Farias, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Leon Hirzman, etc. Rio de Janeiro, 1962. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JTCisAwgMM8&t=3548s> Acesso em: 01/03/ 2016.

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Paraíba, 1964, son., 125 min. 1 DVD.

JUVENTUDE Transviada. Título original: *Rebel Without a Cause*. 111min, son., cor. 1 DVD Direção: Nicholas Ray. Roteiro: Stewart Stern. Produção: Warner Bros. Elenco: James Dean, Natalie Wood e Sal Mineo. EUA, 1955.

JORGE MAUTNER: o filho do holocausto. 1h33min. 1 DVD. Direção: Pedro Bial, Heitor D'Alincourt. Produção: H2O, 2012.

FABRICANDO TOM ZÉ. 96 min, cor., son. Diretor: Décio Matos Jr. Produção: Spectra Nova Produções Edições e Comércio LTDA, Brasil, 2007. Documentário. <https://www.youtube.com/watch?v=QKuXIisaBdc> Acesso em: 20/02/2017.

O DEMIURGO. Londres, 1970, 77 min., cor., son. Direção: Jorge Mautner. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k5bwOU2K6sM> Acesso em: 23/07/2014.

O DRAGÃO da Maldade contra o Santo Guerreiro. Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1969, son., color., 100 min. 1 DVD.

ROGÉRIO DUARTE, o Tropikaoslista. 88 min. cor., son. Formato Digital. Direção: José Walter Lima. Produção: O2 Play, Brasil, 2018.

TERRA em transe. Direção e roteiro: Glauber Rocha. Produção: Zelito Viana e Mapa Produções cinematográficas. Rio de Janeiro, Brasil, 1967. 1 DVD (105 min) son, 35 mm.

TROPICÁLIA. 87 min. cor., son. 1 DVD. Direção: Marcelo Machado. Produção: Imagens Filmes, 2012.

TORQUATO NETO Todas as Horas do Fim. 88 min. cor, son. Formato Digital. Direção: Eduardo Ades, Marcus Fernando. Produção: Vitrine Filmes, Brasil, 2018.

UMA OUTRA CIDADE. (São Paulo revisitada por Rodrigo de Haro, Antonio Fernando de Franceschi, Cláudio Willer, Jorge Mautner e Roberto Piva). 58 min. 1 VHS. Direção: Ugo Giorgetti. Produção: SP Filmes de São Paulo/TV Cultura, 2000.

g) Discografia

VÁRIOS ARTISTAS. **Tropicália ou Panis et Circensis** [1968]. São Paulo: Universal, 1993. 1 CD.

ZÉ, Tom. **Tropicália Lixo Lógico.** São Paulo: Natura, 2012. 1. CD.

2. Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: **Notas de Literatura I.** Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. O Príncipe e o Sapo. O problema do método em Adorno e Benjamin. In: **Infância e História:** Destrução da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. **O Homem sem conteúdo.** Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

_____. **Nudez.** Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

_____. **Meios sem fim:** notas sobre política. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. **Profanações.** Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

_____. **Homo Sacer:** O poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

AGUILAR, Gonzalo. Bibliotecas errantes. In: **Suplemento Literário de Minas Gerais.** Secretária de Estado de Cultura de Minas Gerais, n°. 1312, Julho de 2008, Belo Horizonte.

_____. **Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista.** São Paulo: Edusp, 2015.

_____. **Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase: arte brasileira de 1964-1980.** Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2016.

ALMEIDA, Rodrigo Davi. **Sartre no Brasil: Expectativas e repercussões.** Campinas: Editora UNESP, 2009.

AMARAL, Aracy. **Textos do Trópico de Capricórnio.** Artigos e Ensaios. Volume 1: Modernismo, arte moderna e compromisso com o lugar. São Paulo: Ed. 34, 2006.

_____. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970.** Subsídios para uma história social da arte no Brasil. 3ª edição. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

ANTELO, Raúl. **Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos.** Belo Horizonte: UFMG, 2010.

_____. **Tempos de Babel: anacronismo e destruição.** São Paulo: Lumme Editor, 2007.

_____. **A Ruinologia.** Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2016.

_____. **Por que o Nu masculino com bastão de Eliseu Visconti é uma tela moderna?** Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. **Mário Pedrosa: itinerário crítico.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ANIZELLI, Eduardo. Com ousadia, grana e perfil conservador editora É intriga e movimenta filão de “livros cabeça”. **Folha de São Paulo, Ilustrada,** 07 de Janeiro de 2012.

ARGEL, Martha; NETO, Humberto Moura (orgs.). **O Vampiro antes de Drácula.** Bram Stoker. Edgar Allan Poe. Alexandre Dumas. H. G. Wells. São Paulo: Alleph, 2008.

AZEVEDO, Beatriz. **Antropofagia.** Palimpsestos Selvagens. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade.** São Paulo: Perspectiva, 2013.

BARROS, José D’Assunção. Charles Fourier, os falanstérios e a crítica à civilização industrial. **RIPS,** Vol. 15, núm. 2, 2016.

BATAILLE, Georges. **Teoria da Religião.** Seguida de Esquema de uma história das religiões. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. **A literatura e o mal.** Lisboa: Vega, 1998.

_____. **A Mutilação Sacrificial e a orelha cortada de Van Gogh**. Lisboa: Hiena, 1994.

_____. **O Erotismo**. Lisboa: Antígona, 1988.

_____. La Estructura Psicológica del Fascismo. In: **La Conjunción Sagrada**. Ensayos 1929-1939. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Ed., 2003.

BELL, Lindolf. **O código das águas**. 5ª Edição. São Paulo: Global, 2001.

BERNAR, Aline. **O Sermão do Viaduto de Álvaro de Alves Faria**. São Paulo: Escrituras, 2009.

BRETON, André. **Nadja**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **Entrevistas**. Lisboa: Salamandra, [s/d].

_____. **Manifestos do surrealismo**. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

_____. **Poemas**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Magia e Técnica, Arte e Política. (v. I). São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Canteiro de Obras; Armário. In: **Obras escolhidas**. Rua de Mão Única. (v. II). São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Obras escolhidas**. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. (v. III). São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. Alegoria e Drama Barroco. In: **Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie**. Escritos Escolhidos. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

_____. Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso; Ritos de passagem. In: **Passagens**. São Paulo/Belo Horizonte: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

_____. **Ensaio Reunidos: Escritos sobre Goethe**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2009.

_____. **Rua de Mão Única. Infância berlinense: 1900**. Belo Horizonte: Autêntica: 2013.

_____. Destino e Caráter. In: **Escritos sobre Mito e Linguagem**. 2ª Ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2013.

_____. Escavar e Recordar; Desempacotando a minha biblioteca; O caráter

destrutivo. In: **Imagens de pensamento**. Sobre o haxixe e outras drogas. Belo Horizonte: Autêntica: 2013.

_____. Eduard Fuchs, colecionador e historiador. In: **O Anjo da História**. Belo Horizonte: Autêntica: 2013.

_____. Benjamin a Adorno. Paris, 09.12.1938. In: ADORNO, Theodor W. **Correspondência, 1928-1940**. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin. 2ª ed., ver. São Paulo: UNESP, 2012.

_____. **História da Literatura e Ciência da Literatura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

BERDIAEFF, Nicoláu. **A Nova Idade Média**. Reflexões sobre o Destino da Rússia e da Europa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

BERNADET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

_____; GALVÃO, Maria Rita. **Cinema repercussões em caixa de eco ideológica**: nacional e popular na cultura brasileira. São Paulo: Embrafilme; Brasiliense, 1983.

BETTI, Maria Silva. **Uduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Editora da USP, 1997.

BIVAR, Antônio. **James Dean**: o moço da capa. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____; et ali. **Alma beat**. Porto Alegre: L & PM, 1984.

BOPP, Rul. **Vida e morte da Antropofagia**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

BORGES, Jorge Luís. **Outras Inquisições**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Atlas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **Obras Completas**. (Vol. 1) São Paulo: Globo, 1998.

BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde (1960-70). São Paulo: Brasiliense, 1981.

BUCK-MORSS, Susan. **O presente passado**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

BUTOR, Michel. Joyce e o Romance Moderno. In: SVEVO, Italo. ECO, Umberto; et al. **Joyce e o Romance Moderno**. L'Arc. Documentos. [s/d].

BRADLEY, Fiona. **Surrealismo**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CALLIGARES, Contardo. **Hello Brasil**: notas de um psicanalista europeu viajando

pelo Brasil. São Paulo: Escuta, 1991.

CALLADO, Antônio. **Antônio Callado**. Seleção de textos, notas, estudos biográficos e exercícios por: Lígia Chiappini Moraes Leite. São Paulo: Abril Educação, 1982.

CAILLOIS, Roger. **O Homem e o Sagrado**. Lisboa: Edições 70, 1988.

CALASSO, Roberto. **A Literatura e os Deuses**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CAMPOS, Haroldo de. **O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos**. Rio de Janeiro: Imago, 2011.

CANDIDO, Antonio. Estouro e Libertação [1943]. Oswald Viajante [1954]. Digressão Sentimental de Oswald de Andrade [1970]. In: _____. **Vários Escritos**. 2ª Ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

CAMARÁ, Mario. **Corpos Pagãos: usos e Figurações do Corpo na cultura brasileira. (1960-1980)**. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

_____. Torquato Neto: o corpo vampiro ou *horrescus referens*. In: BRANCO, Edwar Castelo; CARDOSO, Vinícius Alves (orgs.). **Torquato Neto: um poliedro de fascas infinitas**. Teresina: EDUFPI, 2016.

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. São Paulo: Pensamento, 2007.

CANEVACCI, Massimo. **Culturas extremas: mutações juvenis nos corpos das metrópoles**. Rio de Janeiro: DP & A, 2005.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália**. São Paulo: Annablume, 2005.

CARDOSO, Renata Gomes. Os *Salões de Maio* e a crítica de arte: modernismo, surrealismo e abstração. **Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes**. Belo Horizonte, v. 5, n. 10, novembro, 2015.

CATROGA, Fernando. **Memória, História e Historiografia**. Rio de Janeiro: FGV, 2015.

CHAVES, Reginaldo Sousa. **Flanar pela Cidade-Sucata: Roberto Piva e seu devir literário-experimental (1961-1979)**. Dissertação de Mestrado. UFPI. 2010.

_____. Roberto Piva, periferia-rebelde e estética da existência: subjetividades urbanas desviantes e manifestos literários no Brasil (1958-1967). **Vozes, Pretérito e Devir**, v. III, 2014.

_____. A Babel Ideológica de Jorge Mautner em *Deus da Chuva e da Morte* (1956-1965). In: NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa. SILVA, Jaison Castro.

_____. (orgs.). **A Forja do Tempo: Artes e Vanguardas Diante do Contemporâneo**. 1ed. Teresina: Edufpi, 2016.

_____. Jorge Mautner: História, Testemunho e Narrativas de Si. In: **XI ENCONTRO REGIONAL DO NORDESTE DE HISTÓRIA ORAL**, 2017, Fortaleza. Anais eletrônicos. Ficção e poder: oralidade, imagem e escrita, 2017.

_____. Releituras de Oswald de Andrade: o movimento da poesia concreta e a antropofagia. **Em Tempo de Histórias**, v. 01, p. 01-17, 201.

_____. A crise da linguagem construtivista: uma leitura histórica do poema *SS* de Augusto de Campos (1952-1964). **Boletim Historiar**, v. 06, p. 55-71, 2019.

_____. A Trilogia do Kaos de Jorge Mautner: ficcionamentos, ideologias e ruína das identidades (1956-1965). In: **V SEMINÁRIO INTERNACIONAL HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA NA ENCRUZILHADA DOS TEMPOS**, 2016, Recife. Anais do V Seminário Internacional História e Historiografia na Encruzilhada dos Tempos, 2016.

_____. O autor como gesto: revisitando uma questão foucaultiana. **Revista de Teoria da História**, v. 20, p. 90-105, 2018.

_____; CASTELO BRANCO, Edwar de A. Roberto Piva & o flâneur surreal em Paranoia: uma visão desejante de São Paulo. In: Edwar de Alencar Castelo Branco. (Org.). **História, cinema e outras imagens juvenis**. Teresina: EDUFPI, 2009.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Diccionario de Símbolos**. Barcelona: Editorial Labor, 1992.

COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. **A Semana Sem Fim: celebrações e memória da Semana de Arte Moderna de 1922**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Wesley Duke Lee: um salmão na corrente taciturna**. São Paulo: Edusp, 2005.

CASTELO BRANCO, Fábio Leonardo. **Visionários de um Brasil Profundo: brasilidades deslizantes em Jomard Muniz de Britto e seus contemporâneos**. Tese (doutorado). Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, CE, 2015.

CASTRO, Claudia. **A Alquimia da Crítica: Benjamin e as Afinidades Eletivas de Goethe**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

CREVEL, René. **O meu corpo e eu**. Lisboa: Hiena, 1995.

DAMIÃO, Carla Milani. **Sobre o Declínio da “Sinceridade”**. Filosofia e autobiografia

de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

DANTAS, Vinícius de Ávila; SIMON, Iumna Maria. **Poesia Concreta**: seleção de textos, estudos biográficos, histórico e crítica. São Paulo: Abril Educação, 1982.

DE MAN, Paul. Autobiografia como Des-figuração. Tradução: Joca Wolff. Revisão de Idelber Avelar. **Sopro**, nº 71, maio/2012. Disponível em: www.culturaebarbarie.org. Acesso: 24/09/2015.

DERRIDA, Jacques. **Essa Estranha Instituição Chamada Literatura**. Belo Horizonte: 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

_____. **A Imagem Sobrevivente**: História da arte e tempo dos fantasmas. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **Diante do Tempo**: História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____. **Sobrevivência dos Vaga-lumes**. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

_____. **Que Emoção! Que Emoção?** São Paulo: Ed. 34, 2016.

_____. **O que Vemos, O que nos Olha**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2010.

_____. **Pueblos expuestos, pueblos figurantes**. Buenos Aires: Manatíal, 2014.

_____. **Quando as Imagens Tomam Posição**. O Olho da História I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

_____. **Atlas ou o gaio saber inquieto**. O Olho da História III. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DUARTE, Pedro. **Estio do tempo**: Romantismo e estética moderna. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

_____. **A Palavra Modernista**: Vanguarda e Manifesto. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

DUNN, Christopher. **Brutalidade Jardim**: A tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: UNESP, 2009.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. **Devires Autobiográficos**: a atualidade da escrita de si. Rio de Janeiro: Nau/PUC, 2009.

DURAS, Marguerite. **Escrever**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DÜTTMANN, Alexander García. Tradição e destruição: A Política da Linguagem de Walter Benjamin. In: OSBORNE, Peter; BENJAMIN, Andrew. (orgs.) **A Filosofia de Walter Benjamin: Destruição e Experiência**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

DOMONT, Beatriz. **Um Sonho Interrompido: O Centro Popular de Cultura da UNE. 1961-1964**. São Paulo: Porto Calendário, 1997.

EAGLETON, Terry. **A Morte de Deus na Cultura**. São Paulo: Record, 2016.

ELIADE, Mircea. **Mito do Eterno Retorno**. São Paulo: Mercuryo, 1992.

_____. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **O Sagrado e o Profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____; COULIANO, Ioan P. **Dicionário das Religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FAVARETO, Celso F. **Tropicália alegoria, alegria**. 2ª ed. São Paulo: Ateliê, 1996.

_____. Incorporação: corpo e política nos anos 60/70. In: FREITAS, Arthur; GRUNER, Clóvis; REIS, Paulo; KAMINSKI, Rosane; HONESKO, Vinícius. (orgs.) **Imagem, narrativa e subversão**. São Paulo: Intermeios, 2016.

FERRAZ, Eucanaã. Notícia (quase) filológica. In: **Revista de Antropofagia**. Revistas do Modernismo 1922-1929. Edição Fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasileira Guita e José Midlin, 2014.

FERREIRA, Jorge. A legalidade traída: os dias sombrios de agosto e setembro de 1961. In: _____. **O imaginário trabalhista: getulismo, PTB e a cultura política popular. 1945-1964**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a Genealogia e a História. In: **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

_____. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FONSECA, Maria Augusta. **Oswald de Andrade: biografia**. São Paulo: Globo, 2007.

FRANCO, Renato. **Itinerário Político do Romance Pós-64: A Festa**. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.

FRANCHETTI, Paulo. **Alguns Aspectos da Teoria da Poesia Concreta**. 4ª Ed. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

FLUSSER, Vilém. **Bodenlos**: uma autobiografia filosófica. São Paulo: Annablume, 2007.

GARCIA, Miliandre. **Do teatro militante à música engajada**: A experiência do CPC da UNE (1958-1964). São Paulo: Perdeu Abramo, 2007.

GÁNGÓ, Gábor. O Conto de Fadas como esclarecimento, cultura e violência. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; MACHADO JR., Rubens; VEDDA, Miguel. (orgs.). **Walter Benjamin**: Experiência histórica e imagens dialéticas. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **Limiar, aura e rememoração**. Ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

_____. **Lembrar Escrever Esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GAVIN, James. **No Fundo de Um Sonho**: A longa noite de Chet Baker. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GIRARDET, Raoul. **Mitos e Mitologias Políticas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GIACOIA JR., Oswald. **Heidegger Urgente**: Introdução ao um novo pensar. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

GINZBURG, Carlo. Mitos Germânicos e Nazismo: Sobre um velho livro de Georges Dumézil. In: **Mitos, Emblemas e Sinais**: Morfologia e História. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. Mito: distância e mentira. In: **Olhos de Madeira**: Nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Medo, Reverência, Terror**: Quatro ensaios de iconografia política. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

MEDEIROS, Givaldo. Dialética concretista: o percurso artístico de Waldemar Cordeiro. **Revista do IEB**, nº 45, set 2007.

NAZARIO, Luiz. Surrealismo no Brasil. In: GUINSBURG, J; LEIRNER, S. (org.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GINSBERG, Allen. **Uivo e outros poemas**. Porto Alegre: L & PM, 2006.

HARTOG, François. **Regimes de Historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

HOBBSAWM, Eric J. Revolução Cultural. In: **A Era dos Extremos**: O breve século XX. 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JOYCE, James. **Panorama do Finnegans Wake**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

KACKSON, Kenneth D. **A Prosa Vanguardista na Literatura Brasileira**: Oswald de Andrade. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

KLOSSOWSKI, Pierre. **Nietzsche e o Círculo Vicioso**. Rio de Janeiro: Pazulin, 2000.

_____. Nietzsche, el politeísmo y la parodia. In: **Tan Funesto Deseo**. Madrid: Taurus, 1980.

KOESTLER, Arthur. **O Zero e o Infinito**. Barueri: Amarylus, 2013.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: Contribuição à semântica dos Tempos Históricos. Rio de Janeiro: Contraponto - PUC Rio, 2006.

KEROUAC, Jack. **On the road**: pé na estrada. Porto Alegre: L & PM, 2004.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. **O Mito Nazista**. Seguido de O Espírito do Nacional-Socialismo e seu Destino por Phillipe Lacoue-Labarthe. São Paulo: Iluminuras, 2002.

LAUTRÉAMONT. **Os Cantos de Maldoror**. Poesias. Cartas. (Obra Completa). 2ª Edição. São Paulo: Iluminuras, 2008.

LEJEUNE, Philippe. O Pacto Autobiográfico. In: _____. **O Pacto Autobiográfico**: de Rousseau à Internet. 2ª Ed. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

LEE, Wesley Duke. **Wesley Duke Lee**. 35 obras do período de 1953 a 2003. São Paulo: Ricardo Camargo Galeria, 2016.

LIMA, Manoel Ricardo. Ler *com* Walter Benjamin. In: BENJAMIN, Walter. **História da Literatura e Ciência da Literatura**. Tradução: Helano Ribeiro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

LIMA, Sérgio. **O olhar selvagem**: o cinema dos surrealistas. São Paulo: Algol Editora, 2008.

LOPES, Fernanda. **A Experiência Rex**: “Erámos o time do Rei”. São Paulo: Alameda, 2009.

LOURO, Gustavo Reis da Silva. Diálogos possíveis: Lévi-Strauss e Haroldo de Campos. O Mito e o Romance. **Garrafa**. vol. 15, n. 43, julho-dezembro 2017.2.

LÖWY, Michael. **A estrela da manhã**: surrealismo e marxismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____; SAYRE, Robert. **Revolta e Melancolia**: o romantismo na contracorrente da modernidade. São Paulo: Boitempo, 2015.

LORENZOTTI, Elizabeth. **Suplemento Literário**: Que falta ele Faz!. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

LORES, Raul Juste. **São Paulo nas alturas**: a revolução modernista da arquitetura e do mercado imobiliário nos anos 1950 e 1960. São Paulo: Três Estrelas, 2017.

LAFETÁ, João Luiz. **1930**: A crítica e o Modernismo. São Paulo: Ed. 34, 2000.

LUKÁCS, Georg. **Teoria do Romance**. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Editora 34, 2009.

MACHADO, Roberto. (org.). **Nietzsche e a polêmica sobre O Nascimento da Tragédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

MALTZ, Bina; TEXEIRA, Jerônimo; FERREIRA, Sérgio. **Antropofagia e Tropicalismo**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1993.

MAZZARI, Marcus. O Bicentenário de um Clássico: Poesia do Maravilhoso em Versão Original. In: GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos**. (1812-1815). (Tomo I). 3ª Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

MELLO E SOUZA, Gilda de. **Exercícios de Leitura**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2008.

_____. **A ideia e o figurado**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2005.

MOLDER, Maria Filomena. **Cerimónias**. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2017.

MONTEIRO, Paulo. Salões de maio. **ARS** (São Paulo) vol.6 N°.12 São Paulo July/Dec. 2008.

MONTEIRO, Jaislan. **Arte como Experiência**: cinema, intertextualidade e produção de sentidos. Teresina: Edufpi, 2017.

MORAES, Felipe Augusto de. **A Arte-Soma de José Agrippino de Paula**. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais). Universidade de São Paulo, São Paulo. 2011.

MORAIS, Eliane Robert. “E todo o resto é literatura”. In: **Perversos, amantes e outros trágicos**. São Paulo: Iluminuras, 2013.

_____. **Corpo impossível**. A decomposição da figura humana: de Lautréamont à

Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MOTTA, Leda Tenório da. **Roland Barthes**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

MOURA, Flávio. Cortina de fumaça. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, São Paulo, domingo, 22 de abril de 2012.

MURICY, Katia. **Alegorias da Dialética**: imagem e pensamento em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira**: (1950-1980). São Paulo: Contexto, 2001.

_____. **Coração Civil**: A vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985). Ensaio histórico. São Paulo: Intermeios, 2017.

_____. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). **Estudos Avançados** 24 (69), 2010.

_____; CZAJKA, Rodrigo; SÁ MOTTA, Rodrigo Patto (orgs.). **Comunistas Brasileiros**: cultura política e produção cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

NASCIMENTO, Evandro. A Literatura à Demanda do Outro. In: DERRIDA, Jacques. **Essa Estranha Instituição Chamada Literatura**. Belo Horizonte: 2014.

NANCY, Jean-Luc. “Um dia os deuses se retiram...” (Literatura/Filosofia: entre-dois). In: **Demanda**: Literatura e Filosofia. Florianópolis: Ed. UFSC, 2016.

NERY, Emília Saraiva. **A imprensa cantada de Tom Zé**: entre o tropicalismo e uma linha evolutiva na MPB (1964-1999). Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia (MG), 2014.

NETO, Henrique Duarte. **Claudio Willer**: o universo onírico e surrealista em terras brasileiras. São Paulo: Córrego, 2018.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim Falou Zaratustra um livro para todos e para ninguém**. São Paulo Companhia das Letras, 2011.

_____. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. São Paulo Companhia das Letras, 2007.

_____. **Gaia Ciência**. São Paulo Companhia das Letras, 2002.

_____. **A Visão Dionisíaca do Mundo e outros textos de juventude**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Obras Incompletas**. (Os Pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 2005.

NOYA, Thiago de Almeida. **Roberto Piva e a “periferia rebelde” na poesia paulista dos anos 60**. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade do Rio de Janeiro (UERJ). Rio de Janeiro, 2003.

NUNES, Benedito. **Oswald Canibal**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

NUNES, Fabricio Vaz. **Waldemar Cordeiro: da arte concreta ao “popconcreto”**. Dissertação (mestrado), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, SP, 2004.

O PROGRAMA Sistemático. In: SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. **Obras Escolhidas**. 3ª Ed. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

OLIVEIRA, Ana de. (org.). **Tropicália ou Panis et Circencis**. São Paulo: Iyá Omin, 2010.

OSBORNE, Peter; BENJAMIN, Andrew. Introdução: Destruição e Experiência. In: _____. (orgs). **A Filosofia de Walter Benjamin: Destruição e Experiência**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

OSORIO, Luiz Camillo. **Flávio de Carvalho**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. A cena tropicalista no Teatro Oficina. **História**, nº 22, São Paulo.

PENNA, João Camillo. **O tropo tropicalista**. Rio de Janeiro: Circuito, 2017.

PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é contracultura?** 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A nova teoria do romance; Os escritores como personagens de ficção; A autoficção e os limites do eu. In: **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PERLINGEIRO, Max. (org.) **Wesley Duke Lee**. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2010.

PINO, Claudia Amigo. **A Ficção da Escrita**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

RAMOS, Guiomar. **Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-1974)**. São Paulo: Anablume, 2008.

RAMPIM, João Lopes. **Colecionador, arte e materialismo histórico em Walter Benjamin**. São Paulo: UNIFESP, 2018.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura e democracia no Brasil: do Golpe de 64 a Constituição de 1988**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro: artistas da revolução, do CPC à Era da Tv**. 2ª Ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

_____. **Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

ROBERT, Marthe. **Romance das origens, origens do Romance**. Cosac Naify, 2007.

RODEGHERO, Carla Simone. Religião e patriotismo: o anticomunismo católico nos Estados Unidos e no Brasil nos anos da Guerra Fria. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 22, nº 44, p. 463-488, 2002.

RONSE, Henry. Retorno a Joyce. In: SVEVO, Italo; ECO, Umberto; et al. **Joyce e o Romance Moderno**. Série L'Arc. Documentos. [s/d].

ROUDINESCO, Elisabeth. Jung: do arquétipo ao nazismo. In: **Em Defesa da Psicanálise: Ensaios e Entrevistas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

SANTAELLA, Lúcia. **Convergências: Poesia Concreta e Tropicalismo**. São Paulo: Nobel, 1985.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Romantismo: uma questão alemã**. 2ª Edição. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SARLO, Beatriz. **Sete Ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.

SAVAGE, Jon. **A Criação da Juventude: como o conceito de teenage revolucionou o século XX**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

SEVCENKO, Nicolau; et alii. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras Itaú Cultural, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Atualidade de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. **Ler o Livro do Mundo**. Walter Benjamin: Romantismo e crítica literária. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. (org.). **História, Memória e Literatura: o testemunho da era das catástrofes**. Campinas: Ed. UNICAMP, 2003.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969. Alguns esquemas; O cinema e Os Fuzis. In: **O Pai de Família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. Marco Histórico; Existe uma estética do Terceiro Mundo? In: **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. Verdade tropical: um percurso do nosso tempo. In: **Martinha versus Lucrecia**: ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. Fim de Século; Nunca fomos tão engajados. In: **Sequências Brasileiras**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SCHWARTZ, Jorge. **Fervor das Vanguardas**: Arte e Literatura na América Latina. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SCHENBERG, Mário. **Diálogos com Mário Schenberg**. São Paulo: Nova Stella, 1985.

SILVA, Humberto Pereira da. **Glauber Rocha**: cinema, estética e revolução. Jundiaí: Paco, 2016.

SILVA, Armando Sérgio da. O Rei da Vela – o encontro com a realidade nacional. In: **Oficina**: do teatro ao te-ato. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SIRINELLI, Jean-François. A Geração. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. **Usos e Abusos da História Oral**. 6ª Edição. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

SOUZA, Paulo Cesar de. Posfácio. In: NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce Homo**: como alguém se tornar o que é. São Paulo Companhia das Letras, 2008.

SOUZA, Eneida; MIRANDA, Wander Melo (orgs). **Crítica e Coleção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

STAROBISNKI, Jean. A Literatura – o texto e seu interprete. In: LE GOFF, Jacques. NORA, Pierre. (org.). **História**: Novas Abordagens. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

STERZI, Eduardo. (org.). **Céu do Futuro**: cinco ensaios sobre Augusto de Campos. São Paulo: Marco, 2006.

_____. A irrupção das formas selvagens. In: ANDRADE, Mário. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

_____. O mapa explode. In: MENDES, Murilo. **Siciliano e Tempo espanhol**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. Dialética da Devoração e Devoração da Dialética. In: RUFFINELLI, Jorge; ROCHA, João de Cezar de Castro (org.). **Antropofagia Hoje?** São Paulo: É Realizações, 2011.

SIMON, Lumna Maria; DANTAS, Vinícius de Ávila. **Poesia Concreta**: seleção de textos, estudos biográficos, histórico e crítica. São Paulo: Abril Educação, 1982.

TELES, Giberto Mendonça (org.). **Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro**. Apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas de 1857 a 1972. Petrópolis: Vozes, 2009.

TONCZAK, Maria Joanna. **Lindolf Bell e a catequese poética**. Florianópolis: Governo do Estado de Santa Catarina, 1978.

VALENTINE, Claudio M. **Glauber: um olhar europeu**. Rio de Janeiro: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2002.

VATTIMO, Gianni. **Introdução a Nietzsche**. Lisboa: Editorial Presença, 1990.

VEDDA, Miguel. Emancipação Humana e “Felicidade não disciplinada”. Walter Benjamin e a Poética dos Contos de Fadas. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; MACHADO JR., Rubens; _____. (orgs.). **Walter Benjamin: Experiência histórica e imagens dialéticas**. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

VELOSO, Caetano. **Antropofagia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

WAGNER, Richard. A religião e a arte. (1880). In: **Literatura Alemão**. Textos e contextos (1700-1900). O Século XIX. (Vol. II). Lisboa: Editorial Presença, 1989.

WATT, Ian. **A Ascensão do Romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WERNECK, Paulo. Caetano Veloso e os elegantes uspianos. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, São Paulo, domingo, 15 de abril de 2012.

WHITE, Hayden. **Trópicos do Discurso**. São Paulo: Edusp, 1994.

WILLER, Claudio. **Geração beat**. Porto Alegre: L & PM, 2009.

_____. **Os rebeldes: geração beat e anarquismo místico**. Porto Alegre: L & PM, 2014.

_____. Roberto Piva, poeta do corpo. In: **Eutomia**, Recife, 15 (1): 1-19, Jul. 2015.

WISNIK, Guilherme. **Caetano Veloso**. São Paulo: Publifolha, 2005.