

Bye Bye Brazil

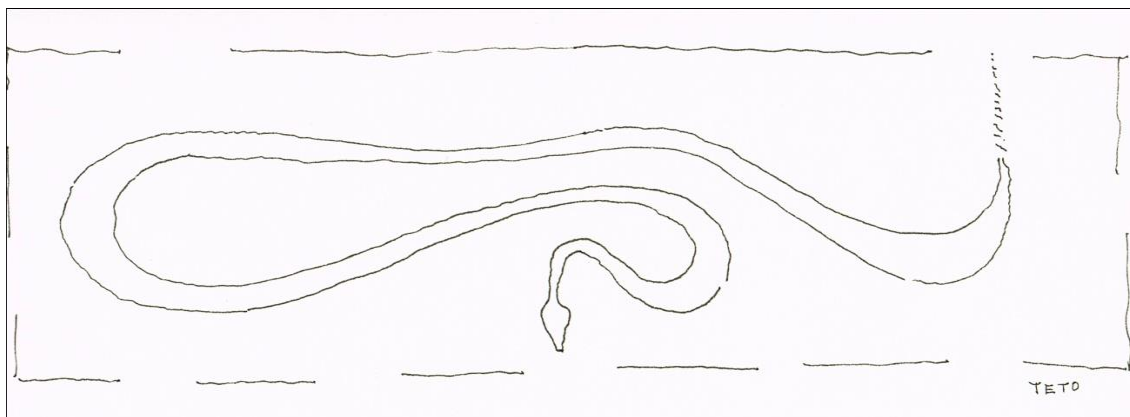
Eduardo Subirats (NYU)

1.

Em 2011, no inverno do hemisfério sul, a arquiteta paulista, Anália Amorim, e eu mesmo preparamos um projeto de exposição intitulado “As arquiteturas da civilização brasileira”. Estava centrado em torno de “Oito Arquitetos Brasileiros”: Lucio Costa, Affonso Eduardo Reide, Roberto Burle Marx e Oscar Niemeyer, João Vilanova Artigas, Lina Bo, João Filgueiras Lima (Lelé) e Paulo Mendes da Rocha. O projeto tinha um formato plenamente afirmativo. Mas também provocador. Uma homenagem à cultura moderna do Brasil e a sua arquitetura, em especial à que não arrogava para si signos unívocos de identificação nacional e nacionalizadora. Ao mesmo tempo em que desafiava um futuro cheio de obstáculos com um gesto de soberania e espírito crítico que iria molestar os protagonistas da cultura paulista e brasileira mais próxima dos círculos de poder corporativo. Em todo caso, o conceito e a forma desta exposição encontrou uma acolhida surpreendentemente calorosa quando a apresentamos a uma série de intelectuais e centros educativos: *A Escola da Cidade*, o *Museu da Casa Brasileira* e a *Revista Vitruvius*, entre eles. Animados por tão sorridente apoio, pusemo-nos a trabalhar.

A exposição deveria estender-se ao longo de cinco espaços, diferenciados quanto a seu conteúdo e a sua expressão. O hall de entrada seria ocupado por um grafite de três x 9 metros de tamanho. Este deveria relatar uma série de aspectos da vida contemporânea em uma megalópole pós-colonial: a intensa vitalidade expressiva da capital cultural da América Latina, junto a suas dramáticas desigualdades e seus conflitos sociais, e as violências que estes geram junto a paisagens de guerras e destruição globais contemporâneos. Também devia mostrar os ícones do poder corporativo que administra estes conflitos em escala mundial. Uma visão ao mesmo tempo apocalíptica e maravilhosa da megalópole tropical.

No teto deste hall introdutório pensávamos pendurar uma gigantesca sucuri: símbolo do poder cosmogônico feminino de criação nas cosmologias amazônicas. Essa anaconda era, ao mesmo tempo, a *Cobra Norato* do poeta Raul Bopp que, desta maneira, celebrávamos como a origem mitológica e literária das poesias e arquiteturas da civilização brasileira moderna.



A primeira sala seria inteiramente dedicada à *Antropofagia* como evento gerador dos projetos culturais brasileiros mais relevantes do século vinte, tanto na música e na poesia, como também na arquitetura, na pintura e, não em último lugar, na filosofia. Pensávamos em reproduzir, sobre o piso desta primeira sala, os aforismos do *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, para te-los presentes como o fundamento sobre o qual temos os pés. As paredes deste espaço deveriam mostrar os óleos de Tarsila do Amaral que lideraram a revolução antropofágica: *Antropofagia*, *Abaporu*, *A Negra*, *A Lua*... Junto a eles, queríamos render tributo a aqueles quadros anteriores que Tarsila havia dedicado às paisagens urbanas de São Paulo e às favelas de Rio, quadros que traduzem aquela visão cálida e humanizada da cidade, a arquitetura e seu diálogo com a natureza, que foi logo assumido pelos grandes arquitetos do Brasil, sem exceções.

Nesta primeira seção, pensávamos em incluir uma serie de óleos e litografias de Roberto Burle Marx. E tomamos esta decisão por considerar que é precisamente este paisagista e urbanista quem formulou o conceito *mater* da arquitetura moderna como obra de arte integral, dotada de uma função educadora e regeneradora da comunidade humana e urbana. E, por considerar que esta perspectiva era mais importante diante do futuro desenvolvimento insustentável das megalópoles pós-coloniais como Rio de Janeiro ou São Paulo, do que a respeito de seu passado. Dentre sua obra pictórica queríamos destacar seus grandes quadros expressionistas abstratos, mas também suas litografias dedicadas ao deus e *trickster* Macunaíma, de uma data relativamente tardia: 1985.

Nossa intenção era transparente. Queríamos por em manifesto a continuidade formal e metafísica que vincula entre si as teses do *Manifesto Antropófago*, a linguagem visual de Tarsila, o projeto cultural de Mário de Andrade, com a concepção da metrópole e da natureza de Burle

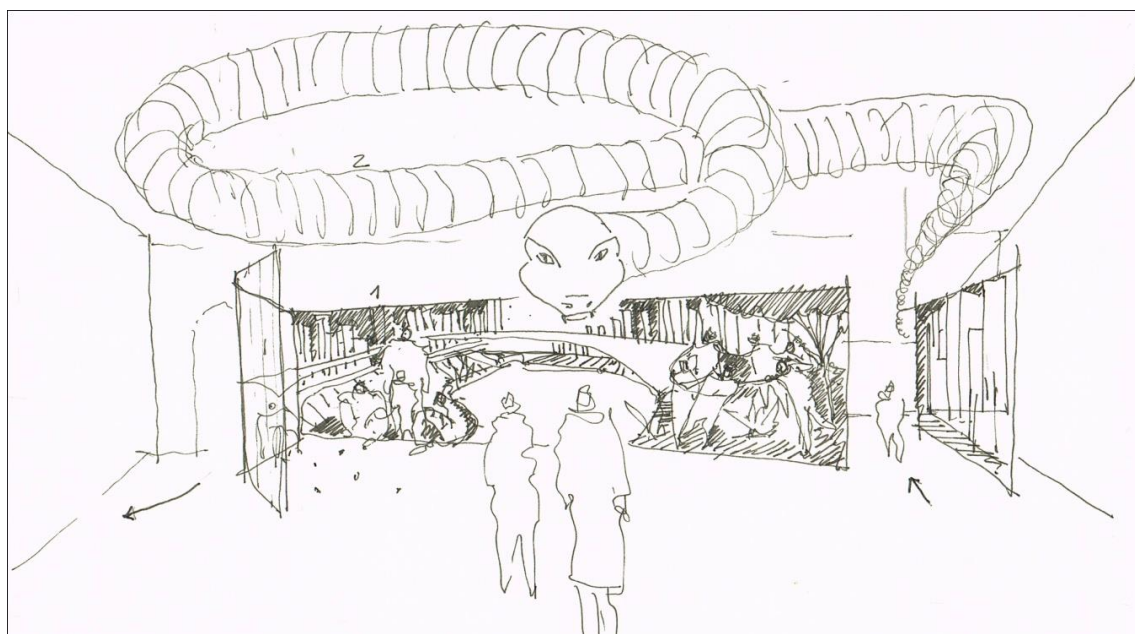
Marx, seu desenho paisagístico e seu conceito de civilização brasileira e mundial. Éramos perfeitamente conscientes de que esta interpretação centrada na Antropofagia se rebelava contra o *mainstream* de uma geração pós-moderna que não apenas a havia reduzido, em uma das recentes bienais de arte de São Paulo, a uma apologia do consumo indiscriminado da *junk food* das indústrias culturais globais, mas que, além disso, lhe dava uma importância duplamente periférica e duplamente subalterna em relação a uma “*Post Art*” norte-americana, provincialmente celebrada como expressão suprema do espírito moderno. Mas havia outros aspectos sugestivos nesta inclusão.

Anália destacava que a realidade artística a qual Burle Marx havia dado forma não partia, em primeiro lugar, do desenho cubista, como a crítica apegada aos dogmas da primazia linguística da abstração moderna, quer dizer, da “Escola de Paris”, havia repetido propagandisticamente até a náusea. O princípio criador de seu paisagismo e de seu urbanismo como obra de arte integral era a capacidade de reprodução e de crescimento do mundo vegetal, e de sua expressividade autônoma: um motivo que se relacionava diretamente com as “Visões do Paraíso” de Tarsila do Amaral e de Oswald de Andrade e, mais especificamente, com a ênfase simbólica e política de ambos os artistas no mundo feminino e frutificador, e com o “Matriarcado do Pindorama” como sua expressão programática no *Manifesto Antropófago*. Um céu estrelado da noite amazônica, com os murmúrios da selva e os ritmos do *Choros n. 10* de Villa Lobos deveria acompanhar musicalmente a travessia desta primeira sala.

Seu espaço estava concebido como uma passagem de iniciação à modernidade artística brasileira do século vinte. Sem embargo, era a segunda sala a que expunha o relato principal da exposição: os protagonistas da arquitetura dessa modernidade, os “Oito arquitetos brasileiros”. Deveria mostrar-se, ao longo de uma sequência de grandes fotografias, uma seleção das obras dos grandes arquitetos brasileiros do século vinte.

A este propósito, insisti em uma condição formal. Esta exposição era fotográfica e as fotografias não deviam estar concebidas nem desde uma perspectiva técnica, nem tampouco de perspectiva profissional, por considerar este ponto de vista técnico e formal como parte da ideologia neoliberal pós-moderna, reproduzido pelas máquinas modernas, que haviam sequestrado o espírito artístico destes arquitetos brasileiros precisamente. As fotografias não deviam imitar nem competir com os formatos triviais das revistas internacionais especializadas. Ao contrário, teriam que assumir uma liberdade e uma autonomia expressivas. Deviam ser

individuais, subjetivas e pessoais. Além disso, o fotógrafo devia deixar manifestos os vínculos da arquitetura com a cidade, com a natureza e com a vida cotidiana. E inclusive, em obras tão distintas como a *Igreja de São Francisco* de Niemeyer, a *Faculdade de Arquitetura-USP* de Vilanova Artigas, o *MASP* de Lina, e o *Museu Brasileiro de Escultura* de Mendes da Rocha, devia mostrar os sinais do irresponsável abandono e decadência, dos quais estes monumentos têm sido, e são ainda, um vergonhoso espelho.



Projeto: As Arquiteturas da Civilização Brasileira.
Hall: “A Cobra e o Grafite”. Croquis de Anália Amorim

A terceira sala era, sem dúvida, a mais polêmica de toda a exposição. E a que ia despertar as maiores reticências por parte de seus possíveis patrocinadores. Seu título, por si só, dava o que pensar: “koeaanisqatsi”. Na literatura oral do povo hopi, sucessivamente destruído pelo colonialismo espanhol e britânico, a palavra *koeaanisqatsi* designa uma situação terminal de desordem e desintegração que, e primeiro lugar, afeta os valores religiosos e os costumes da comunidade, mas que compreende, ao mesmo tempo, a interrupção dos ciclos de reprodução da natureza, e cujas últimas consequências atuam destrutivamente sobre a humanidade inteira e sobre a totalidade do cosmos. *Koeaanisqatsi* significa um desequilíbrio radical do ser concebido

de um ponto de vista cósmico e espiritual, sob cuja influência o ser humano acaba destruindo-se a si mesmo. Queríamos nos apropriar deste significado apocalíptico em um sentido reflexivo e esclarecedor.

No interior desta sala, pretendíamos instalar três grandes telas e mostrar simultaneamente três vídeos. Em paredes opostas, as telas maiores ofereceriam o espetáculo de um amanhecer mágico e misterioso, respectivamente na selva amazônica e na cidade do Rio de Janeiro. Estes dois primeiros documentários refletiriam as mudanças da luz matutina, o lento despertar da vida animal, vegetal e urbana nas primeiras horas da manhã, e culminariam com o burburinho do meio dia nas ruas e praças da grande cidade, e com a espessura da selva, seus lagos e seus rios. Os filmes deviam conter uma celebração da beleza do ciclo solar desde o amanhecer até o anoitecer. Mas, ao cair da noite, ambos os documentários deviam refletir uma mudança emocional da forma. Teriam que mostrar a miséria da vida suburbana e a degradação ecológica da selva, deviam terminar com a visão das queimadas da floresta úmida e da violência militar nas grandes favelas do Rio, teriam que confrontar abertamente a tensão do mundo moderno entre seu poder tecnológico e militar, e sua destruição massiva de vidas humanas e da natureza.

A terceira tela, reservávamos para o grande mundo do espetáculo global: os bombardeios de Bagdá e Kabul, o genocídio químico de Fallujah, os deslocamentos militares de milhões de seres humanos para os novos campos de concentração, do século vinte e um, no Oriente Médio e na África, o esmagamento militar das manifestações democráticas em todo o mundo... Era uma visão da violência corporativamente administrada, que preside o sangrento espírito da história universal em sua etapa terminal.

Anália insistiu em projetar no teto desta sala as formas e as cores mágicas de uma aurora boreal. No piso, iríamos colocar os troncos retorcidos pelas queimadas que Franz Krajberg elevou a obras primas de resistência artística contra a destruição estadisticamente administrada da selva amazônica e do ecossistema global. Krajberg era nossa citação final da “Civilização brasileira”. Um dispositivo de som permitiria sintonizar os ritmos musicais dos três relatos.

O conceito subjacente a esta instalação integrava uma tecnologia avançada de vídeo, som e cenografia a serviço de uma experiência estética única, esclarecedora e exemplar. O efeito psicológico das paisagens e seus múltiplos signos de sedução, beleza e terror devia ser um verdadeiro choque. Exatamente o objetivo oposto ao da administração letárgica da arte nos

festivais e bienais internacionais como um espetáculo de ficções indiferentes ao mundo, destinado a liquidar toda experiência esclarecedora e expressiva da realidade.

Finalmente, havia que se definir a Sala Quatro. Este espaço devia abrir-se aos dilemas que a tecnologia, o urbanismo e a arquitetura têm que desenvolver e expor necessariamente no mundo contemporâneo. E era a sala que confrontava o visitante com uma marcha da história universal, que hoje é explicitamente nihilista, suicida e cínica. Por isso, também teria que ser o lugar no qual, através de tentativas, se ofereceriam as soluções aos conflitos civilizatórios que se formulavam na instalação do conjunto da exposição: a destruição industrial dos ecossistemas, a expansão urbana descontrolada gerada por uma desenfreada acumulação de capital, e a violência e o desespero coletivo como suas necessárias consequências. Nesta última sala, teríamos que sintetizar o potencial reflexivo e alternativo de nosso projeto. Era a janela aberta ao futuro, que abríamos à participação coletiva e especialmente aos estudantes e professores da Escola da Cidade. Significativamente, nunca se chegou a cristalizar seu perfil.

A incapacidade de definir a arquitetura como projeto humano, frente a um crescimento vertiginoso e irresponsável de nossas cidades, selava com seu silêncio o limite intelectual daquela exposição e do próprio futuro da civilização brasileira.

2.

No processo de seu financiamento, o projeto daquela exposição, *As Arquiteturas da Civilização Brasileira*, pareceu evaporar-se por artes de encantamento. Nunca cheguei a saber suas causas. Minha primeira reação foi associá-las com a antiarquitetura e a antiestética globais instaladas nos centros de poder financeiro e da administração cultural do Brasil. Associei-as a estes mesmos indivíduos que desejariam que o projeto de Brasília jamais houvesse existido. Associei-as aos interesses que favorecem o abandono dos monumentos mais representativos da arquitetura brasileira do século XX a um processo de deterioração e destruição espontâneos. E associei-as às instituições responsáveis pela limitação profissional da arquitetura a um construtivismo afastado de qualquer dimensão reflexiva sobre a natureza, a história e a vida humana.

Em qualquer dos casos, era óbvio que a combinação de uma celebração da originalidade da arte e da arquitetura brasileiras do século vinte, ligado a uma historiografia rigorosa e a um projeto intelectual consciente dos dilemas ecológicos e sociais que o Brasil ia atravessar

necessariamente no que ainda era seu futuro, não era algo que pudesse aceitar de bom grado uma burocracia imbecil e corrupta empenhada nos megaprojetos corporativos para o Mundial de Futebol e para as Olimpíadas, e em um conceito social e ecologicamente irresponsável de arquitetura e civilização.

Mas o fracasso deste projeto de exposição e debate públicos só realçava sua verdade: reclamar uma tradição artística e intelectual reflexiva; quebrar as estratégias globais de homologação hemisférica de uma arquitetura e de uma cultura pós-coloniais; romper o destaque unilateral de um ou outro arquiteto em uma competência de *stars* chamada a dissolver o vínculo intelectual, ético e artístico que os uniu, a todos eles, sob um mesmo projeto social e nacional; revalorizar os significados, tanto formais, como intelectuais e políticos que lhes conferem um caráter exemplar; recuperar a memória de um passado que permitisse confrontar os novos dilemas que lhes atiram as crises sociais, ecológicas e militares do presente e do futuro.

3.

Em 2012, diante da vacilação dos dez autores contribuintes do catálogo daquela frustrada exposição decidi escrever um ensaio de despedida do Brasil. Era certamente uma dessas miradas reflexivas, pessoais e subjetivas que a academia exclui como não científicas e a indústria editorial comercializa como ficção. Sem embargo, harmonizava perfeitamente minha visão do caráter único da civilização brasileira através de uma serie de vozes que havia conhecido pessoalmente e que me haviam deixado uma impressão profunda: Burle Marx, Lina Bo, Darcy Ribeiro, Oscar Niemeyer, entre outros intelectuais e artistas, célebres ou não. E à medida que escrevia meu ensaio *As arquiteturas da civilização brasileira*, compreendi que no fundo estava dedicando uma homenagem íntima, e ao mesmo tempo analítica, a esses homens e mulheres e a sua maneira poética de compreender o mundo.

Era uma homenagem e uma despedida. Por isso encerro meu ensaio com uma citação do primeiro filme brasileiro que vi depois de minha última aula na Universidade de Barcelona com um grupo de arquitetos brasileiros que me levaram pela primeira vez a São Paulo: *Bye bye Brasil* de Carlos Diegues.

Como Diegues, e como os intelectuais e artistas que cristalizaram a vanguarda do Tropicalismo, e igual a Mário de Andrade como modelo de recepção e de conservação poéticas e materiais das memórias culturais do Brasil, e seguindo os passos da poética de João Guimarães

Rosa, meu ensaio rende reverência às memórias e formas populares de vida, e ao intrincado diálogo entre o misticismo do índio, a força plástica e mágica do negro e a inteligência europeia romântica, enquanto concepção filosófica básica que subjaz à cultura brasileira do século XX. Em meus últimos parágrafos chamo a atenção para o *happy end* de *Bye bye Brasil*.

Seu protagonista, José Wilker, mais lembrado por seu apelido de “Lorde Cigano”, culmina suas aventuras épicas com uma visão de “florestas queimadas, empresas ilegais de exploração mineral, povoados indígenas dinamitados por aviões locais, cidades transformadas em centros de exploração de trabalho e em grandes prostíbulos...” Mas, diferentemente da selva amazônica devastada, sem suas *icamiabas* e sem seus espíritos, que preside o final trágico do *herói da nossa gente*, Macunaíma de Mário de Andrade, este Lorde Cigano coroa sua carreira épica com um feliz final. Ou com algo que parece se-lo.

Na última cena do filme, este Lorde reaparece com um gesto triunfante ao volante de um caminhão pós-moderno *avant la lettre*: “um verdadeiro circo eletrônico, com música pop norte-americana em seus alto-falantes, no lugar da magia e do erotismo da cultura popular, e no lugar dos mistérios da selva amazônica.”

Meu ensaio era uma despedida. Deixava manifesto, sem necessidade de pronuncia-lo, o vazio intelectual que a ditadura militar havia deixado sobre duas gerações sucessivas. E, implicitamente, colocava em questão a banalidade subjacente à adoção do pós-moderno como signo de identidade de uma nova elite espiritualmente subalterna. Mas o faz através de uma reconstrução do caráter exemplar da *intelligentsia* brasileira, representada por Heitor Villa Lobos, João Guimarães Rosa, Lina Bo, uma interpretação atravessada por um entusiasmo que a geração nascida sob a ditadura havia perdido. E por causa dessa mescla expressionista de análise crítica e entusiasmo o ensaio foi recusado pelas editoras mais significativas de São Paulo. Uma delas, a mais *chique* de todas essas editoras, expos seu juízo categórico neoliberal: publicamos arquitetura, sempre que tenha o prólogo de um Kenneth Frampton qualquer, mas não aceitamos ensaios híbridos, que compreendam arquitetura, filosofia e literatura como uma única voz de um projeto de nação.

Foi uma despedida com saudades, com regressos e com projetos de transformação interrompidos. Em duas ocasiões, fui honrado com convites dos meios intelectuais do Brasil. Ambas em 2013. Primeiro aproveitei a oportunidade oferecida por um congresso sobre museus, no Rio de Janeiro, para render homenagem à museologia radical de Lina Bo, com a conferência

“Museus, Musas, Memórias”. Em Brasília, li uma conferencia em homenagem a Oscar Niemeyer, que meses antes havia publicado em uma revista literária de Berlim: “Macunaíma em Brasília”, convidado por uma sociedade de filósofos e filósofas independentes, conhecida como FIFI. Hoje agradeço à Leca Kangussu, pelo convite para este reencontro com a cidade de Ouro Preto. Talvez seja um recomeço.

Traduzido por Imaculada Kangussu