



SUBDESENVOLVIMENTO, FOME E ARTE

Moacir dos Anjos

Uma estética da fome

No ensaio “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, escrito no início da década de 1970, o crítico de cinema Paulo Emílio Sales Gomes sugere que os principais movimentos do cinema brasileiro podem ser entendidos como diferentes respostas à condição de subdesenvolvimento a que o Brasil estaria então submetido. Condição que é afirmada logo na abertura do texto da seguinte maneira: “o cinema norte-americano, o japonês e, em geral, o europeu nunca foram subdesenvolvidos, ao passo que o hindu, o árabe ou o brasileiro nunca deixaram de ser. Em cinema, o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela”.

Uma característica do subdesenvolvimento brasileiro, contudo, diz o crítico, é ser fruto de uma formação colonial que provocou, como algo inerente à sua lógica e dinâmica, o quase extermínio dos povos nativos que viviam nas terras que conformariam o Brasil. Como resultado não planejado desse etnocídio, teria havido uma gradual e progressiva indistinção cultural entre quem é o “ocupante” e quem é o “ocupado” no país. O ocupado sobrevivente desse aniquilamento colonizador – em sua maior parte descendentes de imigrantes voluntários e de escravizados trazidos à força ao Brasil – teria sido assim forjado quase à semelhança do ocupante, embora mantendo-se subordinado a este. Ancorado nesse raciocínio, Paulo Emílio Sales Gomes conclui que nada seria de fato estrangeiro para o brasileiro, pois tudo já o é. Nesse contexto, o cinema nacional teria tido que lidar com a ambivalente questão de ser e de não ser o outro estrangeiro: de confundir-se com o outro ou de reinventá-lo desde um ponto de vista próprio. O Cinema Novo – movimento que eclode, amadurece e se exaure na década de 1960 – foi, segundo o autor, uma das respostas ao estado de subdesenvolvimento do Brasil. Mas, ao contrário de movimentos anteriores, especialmente a *chanchada*, dominante durante as duas décadas precedentes, o Cinema Novo não teria buscado o apaziguamento dessa ambígua condição, buscando, no entanto confrontá-la criticamente a partir da visão do ocupado. Confronto tanto temático, enfocando as extremas desigualdades observadas no campo e nas cidades do país e quase ausentes da produção cinematográfica nacional, quanto formal,



desafiando as convenções de roteiro, atuação, fotografia, edição e direção do cinema mundialmente hegemônico da época.

Tais questões estão presentes, de maneira enfática, em alguns dos primeiros filmes de Glauber Rocha, o cineasta a quem mais diretamente se associa o caráter transgressor do Cinema Novo; notadamente, ainda que de modos muito diversos, em [*Deus e o Diabo na Terra do Sol*](#) (1964) e [*Terra em Transe*](#) (1967). Em ambos, o diretor disse ter buscado se afastar quer da “esterilidade” formal, quer da “histeria” humanitária que acometeria tantos artistas brasileiros, seja no cinema ou em outras áreas. Se a esterilidade formal era o resultado anódino da replicação de soluções criativas adequadas para situações em tudo diferentes da vivida pelo brasileiro, a histeria humanitária implicava a idealização de um povo que, justamente por ser “[d]oente, faminto e analfabeto”, seria complexo o bastante para se deixar afetar por processos simplistas de conscientização que o tratavam como incapazes de pensar por si mesmos. Nesse contexto, Glauber Rocha advogava ser preciso expor o público a “um novo tipo de cinema: tecnicamente imperfeito, dramaticamente dissonante, poeticamente revoltado, sociologicamente impreciso como a própria sociologia brasileira oficial, politicamente agressivo e inseguro como as próprias vanguardas políticas brasileiras, violento e triste, muito mais triste que violento, como muito mais triste que alegre é o carnaval”.

Diante do desafio que colocava para o cinema nacional (e para ele próprio, portanto) – fazer filmes que não ignorassem as características mais marcantes de um país subdesenvolvido e que as tomassem, além disso, como tema e modelo de criação –, Glauber Rocha traduziu suas inquietações em uma série de textos escritos ao longo da década de 1960 e início da seguinte. Em um dos mais conhecidos, intitulado “Eztetyka da fome”, escrito em 1965, deu destaque a um elemento então constitutivo do subdesenvolvimento – a fome – concedendo-lhe, além do poder de sintetizar o sofrimento de muitos dos que vivem sob uma condição subordinada no mundo, o papel de operador central na luta para subverter as desigualdades que produzem e preservam a falta do que comer.

A centralidade da fome em países subdesenvolvidos já havia sido apontada e estudada, nas décadas de 1940 e 1950, pelo médico e geógrafo Josué de Castro. Sua extensa pesquisa sobre o assunto, introduzida no livro *Geografia da Fome* (1946), permitiu evidenciar a complexidade das causas de uma alimentação insuficiente ou inadequada em regiões pobres do mundo. Para o estudioso, a fome deveria ser entendida não somente como um fenômeno agudo ou como uma “fome total”, característica de áreas de miséria extrema ou sujeitas a contingências extraordinárias; haver-se-ia de levar em conta, igualmente, o fenômeno da “fome parcial”, fruto da falta continuada de nutrientes imprescindíveis à vida, a qual lentamente mata populações que a eles não têm acesso. E para que se entendessem as causas daquela fome “oculta”, Josué de Castro dizia ser necessário considerar não somente fatores geográficos, mas, principalmente, fatores associados aos sistemas



econômicos e sociais que, de modos vários, privavam populações inteiras da alimentação necessária à sua sobrevivência.

Para além ou por causa de seus efeitos e origens perversos, Glauber Rocha assume a fome como catalizador de experiências do subdesenvolvimento que poderia dar distinção à produção nacional, em contraposição à tendência “digestiva” presente em um cinema que se contentaria em imitar códigos cinematográficos vindos de fora. Defendia fazer filmes “feios e tristes”, pois para o cineasta somente uma cultura da fome poderia, paradoxalmente, minar aquilo que a gera. E a mais nobre manifestação cultural da fome, dizia ele, é a violência: “uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado”. Somente através de uma estética da violência, as razões da fome poderiam ser entendidas e também atacadas. É entre a fraqueza que a fome causa e a potência violenta de uma estética da fome que Glauber Rocha enxerga o núcleo do projeto do Cinema Novo. Intervalo paradoxal entre fraqueza e potência que evoca a frase com que o artista Hélio Oiticica conclui seu texto “Esquema geral da Nova Objetividade”, escrito em 1967, mesmo ano de lançamento de *Terra em Transe*, o “manifesto prático da estética da fome” de Glauber Rocha: “da adversidade vivemos!”. Esta seria a condição do subdesenvolvido.

Estamos com fome

Em “Esquema geral da Nova Objetividade” – ensaio que acompanhava a mostra Nova Objetividade Brasileira, exibida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em abril de 1967 –, Hélio Oiticica resume o que enxergava como características principais da arte brasileira de vanguarda, sendo a primeira e mais ampla delas aquilo que chamou de “vontade construtiva geral”. Para o artista, a vontade construtiva que identificava em trabalhos de criadores diversos do país se traduzia em tentativas de caracterizar, culturalmente, o que seria próprio a um país subdesenvolvido. A partir desse traço da produção artística que lhe interessava e importava, propunha atualizar e radicalizar a estratégia antropofágica do modernista Oswald de Andrade – “defesa” e “arma criativa” contra o domínio exterior – para que se estabelecesse, no Brasil, um “estado criador geral”. Alerta, contudo, para o fato de que, diferentemente do que ocorrera no passado com as, então chamadas, vanguardas artísticas do país, o que identifica como vontade construtiva geral estaria ancorado em um gradual fortalecimento do envolvimento de artistas em questões políticas, éticas e sociais, principalmente após o golpe de 1964.

Embora estivesse refletindo, nesse texto, sobre um grupo de artistas do qual se sentia próximo em graus variados, há, nas reflexões de Hélio Oiticica, o desejo de compreender e expressar, primeiramente, aquilo que ele próprio estava produzindo. E entre suas criações incontornáveis desse



coletiva

período, encontram-se os *Parangolés*, trabalhos que sintetizavam o programa criativo do artista – arte como experiência no mundo – e que assumiam, na maior parte das vezes (mas não sempre ou necessariamente), o formato de “capas” feitas com tecido e outros materiais encontrados no cotidiano ordinário, as quais deveriam ser carregadas ou vestidas em situações diversas de movimento corporal para existirem como trabalhos. Para Hélio Oiticica, o parangolé desmanchava as fronteiras entre aquilo que é proposto como ato criativo e a emergência de significados para tal gesto por meio da participação ativa do “outro”, borrando distinções estanques entre artista e espectador. Mais do que um termo que identificava um conjunto de trabalhos que partilhavam certos atributos, o parangolé seria, principalmente, um conceito que revelava os limites do entendimento convencional de arte, no qual algo é criado apenas para a “contemplação” alheia. Como corolário dessa posição, passa a sugerir que o lugar de efetivação desse tipo de trabalho não poderia ser mais a “exposição”, propondo, em seu lugar, a noção de “ambiente”.

Em 1967, Hélio Oiticica produziu uma série de parangolés que pela primeira vez incorporavam frases escritas ou afixadas neles, três dos quais denominou de “capa protesto”. O primeiro desses parangolés (*P15 – Capa 11*) trazia escrita a frase-lema “da adversidade vivemos”, a qual afirma a capacidade de responder criativamente às dificuldades de sobrevivência material no Brasil ao mesmo tempo em que assinala um posicionamento vitalmente contrário (e de resistência ativa, portanto) ao cerceamento do direito de cada um afirmar um ponto de vista distinto, liberto de constrangimentos políticos, econômicos, estéticos ou morais. O segundo (*P17 – Capa 13*), exibia a frase “incorporo a revolta”, em sintonia com a necessidade de “fundamentar a vontade criativa no campo político-ético-social”, característica definidora, segundo o artista, da vanguarda de um país subdesenvolvido como o Brasil; dava relevo, além disso, ao corpo como lugar privilegiado para o exercício daquela fundamentação. Já o terceiro e último desse conjunto de parangolés de protesto feito em 1967 (*P18 – Capa 14*) estampava a frase “estamos famintos”, numa alusão evidente à condição de falta que é própria do subdesenvolvido mas, igualmente, como sugeria Glauber Rocha em seu texto “Eztetyka da fome”, à potência emancipadora que um corpo faminto adquire.

1967 foi ainda o ano da realização de *Tropicália*, um dos mais importantes trabalhos na trajetória de Hélio Oiticica. Incluído na mostra Nova Objetividade Brasileira –, foi a primeira aparição, na obra do artista, do que ele chamava de “ambientes”, ou espaços estruturados para a participação do “outro”. *Tropicália* foi fruto direto da vivência de Hélio Oiticica nos morros do Rio de Janeiro e, em particular, na comunidade da Mangueira. A experiência de andar pelas “quebradas” de favelas, esgueirando-se por entre barracos e becos, era emulada, nesse ambiente construído, por meio da presença de *Penetráveis* – labirintos de madeira e tecido com passagens estreitas e articulados por caminhos de areia ou brita. As casas improvisadas que havia nos bairros pobres que frequentava – respostas originais a uma impossibilidade e atestado das desigualdades de acesso a moradias – eram invocadas, ademais, nos arranjos construtivos que davam forma às criações ali reunidas.



Articulados por meio de elementos da natureza (além da areia e brita, folhagens e araras vivas) e da cultura locais, esses penetráveis integravam um ambiente capaz de oferecer, àqueles que o percorressem descalços, a sensação de estar “pisando a terra”, evocando e partilhando o que, segundo o depoimento de Hélio Oiticica, ele mesmo sentia ao caminhar por entre as vielas dos morros e favelas.

Tudo somado, havia em *Tropicália* a vontade de propor, em contraposição à “avalanche informativa e imagética” que a sociedade moderna impunha desde fora, um retorno a experiências basilares de vida, uma estratégia para se descondicionar de um contexto social alienante. Em seu conjunto, os elementos presentes no ambiente buscavam recuperar uma sensação vivida e apresentá-la simbolicamente ao outro. Anos depois, o artista viria a identificar esses procedimentos condensados em *Tropicália* com um processo de “mitificação” consciente do cotidiano. Mitificação que não se confundia, entretanto, com mera celebração do primitivo ou do precário, expondo, por meio da construção de uma imagem fragmentada de brasilidade, atritos e incoerências da vida do país.

Uma criança sorridente, feia e morta

Um dos principais marcos do Cinema Novo – talvez seu ápice e início de fim – é, concordam críticos e historiadores, *Terra em Transe*, de Glauber Rocha. Filme que enfrenta, ou ao menos expõe, os impasses de uma prática política pretensamente revolucionária na América Latina em meados da década de 1960, mas que também apresenta o conservadorismo cultural à época dominante e a renovada presença estrangeira no Brasil, características do ambiente após a tomada do poder à força pelo militares, em 1964. Não é de estranhar, portanto, que o então jovem e politizado compositor Caetano Veloso tenha sido profundamente afetado por *Terra em Transe* no processo de criação de *Tropicália*, música que abre seu primeiro disco individual (*Caetano Veloso*), lançado em 1968. Segundo seu autor, *Tropicália* foi o mais perto que pode chegar, no âmbito da música, do que lhe foi sugerido por *Terra em Transe* – articulação contraditória entre um acolhimento crítico dos arcaísmos culturais, sociais e políticos vigentes no período ditatorial e uma valoração de formas, imagens e gestos próprios de um outro ideário em gestação. Em *Tropicália*, o “monumento” inaugurado “no planalto central do país” pelo narrador da canção é “bem moderno”; mas “não tem porta”, e sua entrada “é uma rua antiga feia e torta”. Há ainda, na letra da música, a justaposição, sem hierarquias, de bossa e palhoça, de roseiras e urubus e de samba e bang-bang, reforçando o caráter dualista e desigual próprio dos países subdesenvolvidos. Países que combinam, em aberto paradoxo, situações de atrelamento ao novo – aviões, caminhões, “cinco mil autofalantes” – e de manutenção do antigo – condensada na imagem de “uma criança sorridente,



feia e morta” que “estende a mão”, certamente em súplica por comida. O moderno não acaba a fome, antes a reproduz em alguns cantos do mundo.

Tropicália, a música influenciada por *Terra em Transe*, é considerada o marco inicial do *Tropicalismo*, movimento que, de acordo com o ensaísta Roberto Schwarz, construiu uma alegoria do Brasil – exposição dos anacronismos do país “à luz branca do ultramoderno”. Alegoria que resulta, como propõe o pesquisador Celso Favaretto, da desatualização proposital de imagens que seriam próprias de um país moderno por meio de montagens inusitadas e com frequência paródicas, mostrando-as como indicadores às avessas de um Brasil ainda culturalmente arcaico. Estratégia criativa que era, conforme Caetano Veloso defendeu à época, tentativa de superar o subdesenvolvimento “partindo exatamente do elemento ‘cafona’ da nossa cultura, fundido ao que houvesse de mais avançado industrialmente, como as guitarras e as roupas de plástico”. Produção musical, portanto, que, diferentemente do Cinema Novo e, em menor medida, da produção de Hélio Oiticica no mesmo período, se distanciava do que era considerado “cultura popular” no Brasil para reinventar o país a partir da deglutição de um variado ideário pretensamente moderno que se consolidava ali.

Mas se *Tropicália*, a canção, sofreu reconhecida influência do filme de Glauber Rocha, seu título foi tomado emprestado do trabalho homônimo de Hélio Oiticica, revelando uma segunda proximidade de entendimentos da situação então vivida no país, a despeito das diferenças em procedimentos criativos. Sem ter qualquer conhecimento sobre a obra do artista quando compôs a música, Caetano Veloso foi alertado, por um amigo, que as articulações de temas e formas condensadas naquela canção de alguma maneira se relacionavam com o ambiente que Hélio Oiticica exibia, àquele momento, na mostra Nova Objetividade Brasileira. Atraído pela descrição da obra do artista que lhe fora feita e sem outro nome para dar à música já pronta, Caetano Veloso terminou por batizá-la como *Tropicália* poucos meses depois, quando finalmente a registrou em disco.

Antropofagia do faminto

Para além das aproximações quase fortuitas entre artistas que se posicionaram, de modos distintos, em relação a um tempo e a um lugar partilhados, é possível apontar a existência de algo que atravessa e articula as obras de Caetano Veloso, Glauber Rocha e Hélio Oiticica – ou Tropicalismo, Cinema Novo e *Tropicália* – nesse período, obviamente guardando-se suas distâncias e diferenças. No texto “Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma”, escrito em 1969, Glauber Rocha sugere que o mais significativo da produção dos tropicalistas e cinemanovistas, feita sob as restrições próprias do subdesenvolvimento e a partir da potência que essa situação encerra – a partir da fome, esse elemento que enfraquece e ao mesmo tempo fortalece quem a sente –, seria o *ponto*



de vista adotado por músicos e cineastas diante de algo que os constrangia e simultaneamente os desafiava. Seria, portanto, menos uma questão de repertório ou de conceituação e mais uma questão de afirmação de um lugar de locução específico, determinado pela condição do subdesenvolvido. Como resume o autor, quando “o país descobriu o subdesenvolvimento, o nacionalismo utópico entrou em crise e caiu”; ou seja: quando ficou evidente que o Brasil não estava seguindo uma rota que necessariamente levaria ao padrão de desenvolvimento já usufruído por outros países, só restaria aos brasileiros “superar o subdesenvolvimento com os meios do subdesenvolvimento”. O importante, para Glauber Rocha, seria assumir uma “atitude diante da cultura colonial que não é uma rejeição à cultura ocidental”, mas que gera uma procura e um resultado estético originais e que se querem emancipadores. Uma atitude que se confunde com uma antropofagia em contexto de fome.

Essa atitude é a grande novidade do Cinema Novo, assim como é a novidade do Tropicalismo. É a novidade também de algumas produções no campo das artes visuais, entre as quais se destacava, àquele momento, a obra de Hélio Oiticica. Atitude que está indissolúvelmente ligada ao reconhecimento do subdesenvolvimento como condição, e não como etapa passageira. Condição que é obstáculo e, em simultâneo, oportunidade de gerar pensamento discursivo e performativo original, exigindo, daqueles que vivem sob ela, uma postura ativa de entendimento e de confronto, caso se deseje um dia superá-la. Que exige uma “vontade construtiva geral”. Postura de criação que reconhece o *outro* hegemônico (seja ele quem ou o que for) e o transfigura a partir do contexto político, ético e social em que cada um se encontra, caracterizando o local de um jeito novo e único. Atitude que continuamente subverte limites dados – sendo um método de construção, portanto – e que é, nesse contexto, mais valorada como gesto do que como invenção formal, de modo que o processo criativo importa, por vezes, mais do que o resultado. Vontade construtiva geral que traduz a busca por uma singularidade emancipadora da experiência do subdesenvolvimento.

Para Saber Mais:

CASTRO, Josué de. *Geografia da fome*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2011.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. Cotia, Ateliê Editorial, 2000.

GOMES, Paulo Emilio Sales, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo, Paz e Terra, 1996.

MARTINS, Sérgio Bruno. Hélio Oiticica: Mapping the constructive. *Third Text*, v. 24, n. 4, p. 409-422, jul. 2010.

OITICICA, Hélio. “Esquema geral da Nova Objetividade”. Em: Oiticica Filho, César (org.). *Hélio Oiticica. Museu é o mundo*. Rio de Janeiro, Beco do Azogue, 2011

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo, Cosac Naify, 2004.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.



coletiva

Autor



Moacir dos Anjos é pesquisador da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj). Foi curador da 29ª edição da Bienal de São Paulo (2010) e é autor dos livros *local/global: Arte em trânsito* (Zahar, 2005), *Artebra crítica* (Martins Fontes, 2010) e *Contraditório: arte, globalização e pertencimento* (Cobogó, 2017).