



**Fernanda Rodrigues Lemos**

**Inteligência e Caos**

**Ensaio e Forma em Max Bense e Rogério Duarte**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PPGLCC). Linha de Pesquisa 2: Novos Cenários da Escrita do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Frederico Oliveira Coelho

Rio de Janeiro,  
setembro de 2020



**Fernanda Rodrigues Lemos**

**Inteligência e Caos – Ensaio e Forma  
em Max Bense e Rogério Duarte**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

**Professor Frederico Oliveira Coelho**  
Presidente  
Departamento de Letras – PUC-Rio

**Professor Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio**  
PUC-Rio

**Doutora Fernanda Cardoso Lopes**  
MAM-RJ

Rio de Janeiro, 30 de setembro de 2020

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

## **Fernanda Rodrigues Lemos**

Graduou-se em Pintura pela EBA (Escola de Belas Artes da UFRJ), em 2010. Coursou Artes Visuais durante um ano, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, e estagiou com restauro e conservação de imagem na Universidade Católica Portuguesa, também na cidade do Porto, em 2008-2009. Participou de exposições coletivas e individuais, no Brasil e em Portugal, e desenvolveu, com alunos do Ensino Fundamental e Médio, seminários e práticas artísticas voltados à integração sócio-cultural, em 2016-18.

### Ficha Catalográfica

Lemos, Fernanda Rodrigues

Inteligência e caos : ensaio e forma em Max Bense e Rogério Duarte / Fernanda Rodrigues Lemos ; orientador: Frederico Oliveira Coelho. – 2020.

175 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2020.

Inclui bibliografia

1. Letras - Teses. 2. Rogério Duarte. 3. Max Bense. 4. Inteligência. 5. Caos. 6. Arte. I. Coelho, Frederico Oliveira. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Aos meus alunos do nono ano  
e às twinas Cecília e Marina.



## Agradecimentos

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer a minha amiga de longa data, Juliana Assis, por ter sido sempre uma incentivadora do meu ingresso no mestrado. Por ter acreditado que as minhas questões sobre cultura brasileira eram relevantes e por ter realizado comigo um passo a passo da meta a ser atingida. De alguma forma, o seu espírito cartesiano combina com o meu tropical e sua sabedoria e sua amizade são de uma riqueza que esse singelo agradecimento não daria conta de expressar. Outro legado que ela me deixou foi a amizade com Iná Borges: um dos seres mais doces que eu já conheci. Querida Iná, eu não tenho palavras para agradecer a sua generosidade em ler minha dissertação. Você foi os meus olhos quando minha vista e meu corpo já não respondiam mais. Suas observações e sua postura crítica me auxiliaram muito a pensar e repensar alguns argumentos-chave que já pareciam prontos.

Graças ao mestrado, tive a oportunidade de reencontrar e agradecer à professora de redação que transformou a minha escrita e a de um grupo de amigas da adolescência. Eu costumo dizer que, por causa dela, passamos por uma segunda etapa de alfabetização. Poder contar com suas críticas, sua leitura, seu olhar e sua presença, mesmo que por via telefônica, é um alento. Preciso muito agradecer as horas que disponibilizou comigo, corrigindo meu texto e ensinando-me com muito carinho a escolher o termo mais adequado e o melhor uso da língua portuguesa. Lucia Helena Manna não é simplesmente uma professora, é uma referência para quem tem a sorte de conviver com ela: uma verdadeira mestra!

Em 2019, cursando a metade do mestrado, descobri que estava grávida. Não qualquer gravidez, mas uma gemelar. Operei apendicite às pressas, no quarto mês de gravidez, depois de três dias de dor intensa sem nem os médicos saberem o que eu tinha. Os cuidados com a gestação foram intensificados, uma fase delicada, em que o apoio afetivo da minha mãe e o financeiro do meu pai se mostraram essenciais. Com o nascimento da Cecília e da Marina – e, logo a seguir, com a pandemia que deixou mais de cento e cinquenta mil mortos somente no Brasil –, precisei também, mais do que nunca, além do suporte dos meus pais, do apoio da PUC-Rio e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes) – Código de Financiamento 001. A compreensão dessas instituições perante o caos instaurado no mundo foram de extrema importância para a conclusão desse período na pós-graduação.

Desde o momento em que descobri que havia passado em todas as etapas da seleção de mestrado, já sabia quem eu gostaria que me orientasse. Aliás, já fui para a entrevista com apenas um nome: Fred Coelho. Apenas o fato de ele fazer parte do corpo docente da linha 2 (Literatura, Cultura e Contemporaneidade), da PUC-Rio, já era um bom motivo para ingressar no curso. Nas minhas pré-pesquisas, o professor e pesquisador sempre aparecia como referência para os estudos do Tropicalismo e da Cultura Marginal; e, surpreendentemente, sua personalidade era tão incrível quanto sua trajetória profissional. Talvez isso tenha sido o que mais me chamou a atenção no corpo docente da Literatura e da Filosofia da universidade em questão: a horizontalidade com que os professores tratam os alunos. O sentimento de comunidade é algo muito especial dentro desses departamentos. Por isso, gostaria de estender este agradecimento a todos os professores, funcionários – especialmente ao secretário Rodrigo Santana por toda ajuda e paciência durante esses dois anos de mestrado –, ao amigo Matheus Marques e aos colegas com quem tive o prazer de conviver não apenas na Literatura, mas também nos departamentos de História da Arte e Filosofia.

Um agradecimento excepcional ao organizador do livro *Tropicaos* e amigo de Rogério Duarte, Narlan Matos, por ter respondido agilmente ao meu primeiro e-mail, quando a pesquisa era apenas um pré-projeto. Pelas horas gastas ao telefone, pelas histórias contadas, pela paixão, pela riqueza de detalhes e pela sua vontade de fazer o mundo conhecer a relevância e a potência do trabalho de um dos maiores expoentes teóricos do Tropicalismo e da produção cultural brasileira. A Nelson Lopes, que me ajudou a conseguir alguns livros para a pesquisa; às amigas alemãs, Katrin Nissel e Kathrin Pollow, que me tiraram algumas dúvidas sobre o filósofo Max Bense. E, finalmente, a minha rede de apoio que possibilitou a escrita dessa dissertação, depois da viagem sem volta que é a maternidade.

## Resumo

Lemos, Fernanda Rodrigues; Coelho, Frederico Oliveira. **Inteligência e Caos – Ensaio e Forma em Max Bense e Rogério Duarte**. Rio de Janeiro, 2020. 175 p. Dissertação de Mestrado. Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Inteligência e Caos – Ensaio e Forma em Max Bense e Rogério Duarte relaciona o ensaio *Inteligência brasileira – uma reflexão cartesiana* (2009), escrito pelo filósofo alemão Max Bense (1910-1990), entre 1961 e 1964, ao livro *Tropicaos* (2003), coletânea de textos do designer brasileiro Rogério Duarte (1939-2016). Conduzida por um único fio solto – que nos remete especialmente ao início da década de 1960, quando Rogério Duarte foi aluno de Max Bense por breve período –, a pesquisa visa preencher uma lacuna, ou pelo menos colaborar para um futuro preenchimento, entre o pensamento desses dois estudiosos multidisciplinares (não muito conhecidos do público em geral) e que estavam simultaneamente em contato com importantes personalidades culturais da época. De 1959 a 1969, a partir de fatos e desvios, trabalho com algumas interseções estéticas entre o designer brasileiro e o filósofo alemão, averiguando como as trocas artísticas com diferentes vanguardas e intelectuais podem ter contribuído para a articulação da produção cultural nacional. Busco problematizar como o pensamento benseano sobre a “inteligência brasileira” pode ter projetado uma ideia de futuro para o Brasil e como suas categorias podem ter tomado forma na obra de Rogério Duarte. E, ainda, como a fusão do espírito cartesiano (presente no urbanismo da cidade de Brasília) com o espírito tropical (encontrado na cidade do Rio de Janeiro) poderia representar essa “inteligência brasileira” e ser operada pela ordenação estética de Rogério Duarte. Assim, monto um Organizador Gráfico para apresentar as interações entre Max Bense e Rogério Duarte com outros intelectuais daquela época.

## Palavras-chave

Rogério Duarte; Max Bense; inteligência; caos; arte; poesia; design; futuro; experiência; Tropicalismo.

## Abstract

Lemos, Fernanda Rodrigues; Coelho, Frederico Oliveira (Advisor). **Intelligence and Chaos – Essay and Form in Max Bense and Rogério Duarte**. Rio de Janeiro, 2020. 175 p. Dissertação de Mestrado. Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Inteligência e Caos – Ensaio e Forma em Max Bense e Rogério Duarte relates the essay *Brazilian Intelligence – a Cartesian reflection* (2009), written by the German philosopher Max Bense (1910-1990), between 1961-1964, to the book *Tropicaos* (2003), a collection of texts by the Brazilian designer Rogério Duarte (1939-2016). Conducted by a single loose thread – which brings us especially to the early 1960's, when Rogério Duarte was a student of Max Bense for a short period –, the research aims to fill a gap, or at least collaborate for a future filling, between thought these two multidisciplinary scholars (not well known to the general public) and who were simultaneously in contact with important cultural personalities of the time. From 1959 to 1969, based on facts and deviations, I worked with some aesthetic intersections between the Brazilian designer and the German philosopher, investigating how artistic exchanges with different avant-garde and intellectuals might have contributed to the articulation of national cultural production. I seek to problematize how bensean thinking about “Brazilian intelligence” might have designed an idea of the future for Brazil and how its categories might have taken shape in Rogério Duarte's work. And, still, how the fusion of the Cartesian spirit (present in the urbanism of the city of Brasília) with the tropical spirit (found in the city of Rio de Janeiro) could represent this “Brazilian intelligence” and be operated by the aesthetic ordering of Rogério Duarte. So, I set up a Graphic Organizer to present the interactions between Max Bense and Rogério Duarte with other intellectuals of that time.

## Keywords

Rogério Duarte; Max Bense; intelligence; chaos; art; poetry; design; future; experience; Tropicalism.

## **Sumário**

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	<b>12</b>
<b>2 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>161</b>
<b>3 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>169</b>

## Lista de figuras

Figura 1- Rogério Duarte atuando no filme “Câncer”, de Glauber Rocha (1968).	14
Figura 2 - Max Bense na frente de uma obra de Lucio Fontana (1966).	16
Figura 3 - Montagem: Max Bense e Rogério Duarte, respectivamente.	17
Figura 4 - Linha do tempo Max Bense.	25
Figura 5 - Linha do tempo Rogério Duarte.	26
Figura 6 - Gráfico de Relações.	27
Figura 7 - Organizador Gráfico 1.	28
Figura 8 - Organizador Gráfico 2.	29
Figura 9 - Governador Carlos Lacerda discursando na inauguração da Esdi (1962).	33
Figura 10 - Brasília e Sacolândia (Brasília, c.1959).	44
Figura 11 - Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos (1971).	49
Figura 12 - Max Bense explica a sua teoria dos signos (1967).	50
Figura 13 - Poema “vai e vem”, de José Lino Grünewald (1959).	51
Figura 14 - Max Bense e Almir Mavignier, na exposição individual de Mavignier, em Stuttgart (1957).	52
Figura 15 - Max Bense e Haroldo de Campos, em Stuttgart (1964).	53
Figura 16 - Poema “Tallose Berge”, de Max Bense (1965).	54
Figura 17 - Capa do livro “Tropicaos” de Rogério Duarte (2003).	66
Figura 18 - Aloísio Magalhães e Noêmia Varela.	70
Figura 19 - Roberto Almeida, Mestre Vitalino, Augusto Rodrigues e Anísio Teixeira.	70
Figura 20 - Capa do livro “Cristianismo hoje” (UNE) e uma poesia concreta de Rogério Duarte.	73
Figura 21 - Capa da revista “Movimento” (1962).	77
Figura 22 - Esboço e cartaz finalizado para o filme “Deus e o diabo na terra do sol”, de Glauber Rocha (1964).	90
Figura 23 - Max Bense na Esdi, no curso As Bases Fundamentais da Estética Moderna (1964).	91
Figura 24 - Abertura da exposição de Lygia Clark, em Stuttgart (1964).	98
Figura 25 - Bense abre exposição com obras de Lygia Clark, em Stuttgart (1964).	99
Figura 26 - Cartazes de Rogério Duarte para o Parque do Flamengo (1965).	106
Figura 27 - Logotipo do 4º Centenário do Rio de Janeiro (1964).	107

Figura 28 - Símbolo do 4º Centenário da Cidade do Rio de Janeiro (1964).	108
Figura 29 - Capas de “Inteligência brasileira”, respectivamente: 1965 e 2009.	109
Figura 30 - Logotipo para o 4º Centenário do Rio de Janeiro (1965).	111
Figura 31 - Cartaz de “O desafio” (1965).	114
Figura 32 - Cartazes de “Amor e desamor” e “A grande cidade”, ambos de 1966.	114
Figura 33 - Cartazes de “Opinião pública” e “Cara a Cara”, ambos de 1967.	115
Figura 34 - Cartaz de “Meteorango Kid, o herói intergalático” (1969).	115
Figura 35 - Tropicália, Penetráveis PN2 e PN3 (1967).	120
Figura 36 - Tropicália, PN2 “Pureza é um mito” e PN3 “Imagético” (1967).	120
Figura 37 - Obra “Metaesquemas” (1957).	122
Figura 38 - Obra “Relevo Espacial” (1959).	123
Figura 39 - “Rogério Duarte, Marginália 1”, expografia no Museo Jumex.	131
Figura 40 - Capa do disco “Caetano Veloso” (1968).	133
Figura 41 - Missa de sétimo dia do estudante Edson Luís, na Candelária (1968).	142
Figura 42 - Capa do disco “Gilberto Gil” (1968).	151
Figura 43 - Cenas do filme “Câncer” (1968).	156
Figura 44 - Montagem sobre a capa do disco “Tropicália”.	159
Figura 45 - Caetano Veloso e Rogério Duarte (2015).	167
Figura 46 - Gilberto Gil e Rogério Duarte.	168

E  
Sendo eu o feliz proprietário de uma  
Inteligência verdadeiramente fantástica  
Aprendi desde cedo a rir da desgraça alheia  
Como se fosse um poema doloroso demais  
Para você  
A gente deixa de escrever quando sente que  
As queixas fundamentais já foram formuladas  
E a gente perde, vai perdendo aquele inicial  
Entusiasmo pela palavra  
E  
Desenhar sobre as velhas  
Matrizes  
GOSTO DESGOSTO  
Desenhar sobre as velhas matrizes  
Nossos mais íntimos pensamentos  
POR ISSO NÃO ME POVOA MAIS  
O FANTASMA DA POESIA

(Poesia de Rogério Duarte publicada na revista  
*Navilouca* em 1969) (DUARTE, 2003, p.107).



## 1 INTRODUÇÃO

Em 2016, após dez anos trabalhando como restauradora de bens materiais, majoritariamente no centro histórico do Rio de Janeiro, comecei a ministrar aulas de Artes Visuais nos níveis de ensino fundamental e médio. Surpreendentemente, um dos capítulos do livro didático do nono ano era inteiramente dedicado ao Tropicalismo – um tema que não costuma ser muito abordado nas escolas. Folheando aquelas páginas, veio à tona toda uma retrospectiva da minha adolescência, no fim dos anos 1990. Lembrei que cada centavo guardado era direcionado à compra de CDs e livros. O curioso dessa história é que, apesar de sempre ter gostado de música brasileira – totalmente influenciada pela trilha sonora das novelas dos anos 1980 e 1990 –, cresci com uma vitrola quebrada, em São Gonçalo.

Os vinis emblemáticos de música popular dos meus pais, esquecidos dentro de uma velha estante de madeira, eram constantemente revisitados devido às capas e às letras das músicas. Até que um dia comecei a ouvir um barulho, não muito alto, mas que parecia o de uma serra elétrica, vindo de dentro da estante. Para minha surpresa, ao abri-la, os LPs apresentavam um aspecto pegajoso e úmido. Ao devorar as capas, o cupim deixou uma gosma que entranhou nos vinis. Absolutamente nada se salvou: tanto o móvel quanto os discos haviam sido deteriorados. Além de ser tomada por enorme tristeza, fui também a responsável por atear fogo em uma memória que sequer era a do meu tempo. Memória que antecipava meu nascimento e memória que foi se construindo a partir dele. Enquanto as chamas se ocupavam em queimar autógrafos e dedicatórias, aqueles álbuns acessavam as lembranças da primeira vez que eu havia escutado aquelas músicas.

Sabe aquela aptidão natural para a leitura? Então, eu não tinha. Desde bem criança, o desenho e a pintura eram minhas principais formas de expressão. Apesar disso, aos catorze anos de idade – mesma faixa etária dos meus alunos do nono ano –, comecei a pesquisar sobre MPB e cultura brasileira. Até que passei a ler biografias de cantores brasileiros, a escrever poesia e, por fim, a ter interesse por literatura em geral e redação. Foi todo um processo no qual o que me movia era a curiosidade. E, assim, iniciei uma coleção de jornais e revistas sobre cultura. Cada vez mais cativada pelas matérias sobre Tropicalismo, sua estética e comportamento, percebia no tema uma ousadia que interessava a minhas questões existenciais de adolescente. Nesse período, fui completamente nocauteada pela leitura de *Verdade tropical*, livro de Caetano Veloso. O

fato de não ter internet e conhecer pouquíssimos personagens e referências suscitou a necessidade de abandoná-lo. No entanto, algo havia ficado em minha lembrança: Caetano falava de dois Rogérios no livro. Um deles era o maestro, de sobrenome Duprat, e o outro, o designer Rogério Duarte.

Corta para 2016, outra vez. Numa rápida ida ao site de buscas, não demorei muito a descobrir que Rogério Duarte – geralmente apresentado como designer, poeta, músico e agente seminal do Tropicalismo – era também editor, escritor, artista visual, ator, professor, compositor de trilha sonora, performer, filósofo autodidata e, na reta final de sua vida, um exímio jogador de xadrez. Quando eu achava que já tinha lido o suficiente sobre seu perfil plurifacetado, mais um dado anunciava-se: com a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 13 de dezembro de 1968, a atuação de Rogério Duarte passou a ser em boa parte na clandestinidade (visto que ele havia sido preso e torturado pela Ditadura Militar, em abril daquele mesmo ano). A partir de sua busca espiritual nesse período, deu início à tradução do livro hindu *Bhagavad Gita* do sânscrito para o português. Apenas em 2008 foi publicado o produto musical dessa experiência: um livro, acompanhado de um CD, chamado *Canções do Divino Mestre*.

Para diversas pessoas, 13 é o número do azar. Se eu tivesse vivido aquele período de brutalidade dos anos 1960, a combinação de “sexta-feira”, “13” e “dezembro” seria um pacote perfeito de Dia das Bruxas. Mas não. Apesar de ter sido apresentada ao mundo no mês de dezembro, numa sexta-feira 13, em meados da década de 1980 – quando os grandes clichês do cinema de horror eram as figuras de Freddy Krueger e Jason Voorhees –, nasci na fase de redemocratização do Brasil. Depois de vinte e um anos de Ditadura Militar e da ideia de progresso instaurada e frustrada com a construção de Brasília, minha geração representava o novo sopro de esperança para o futuro do país. No dia 13 de dezembro, comemora-se também o Dia do Marinheiro, dos aventureiros e daqueles que gostam de viajar e desbravar os mares. É ainda o dia reservado para celebrar Santa Luzia, padroeira da visão e que na Itália é conhecida como Santa “Lucia”, nome cujo significado remete a “luz”. Algumas histórias narram que, por não aceitar se casar, Luzia teve seus olhos arrancados, enquanto outras contam que foi, na verdade, a sua cabeça. O fato é que nenhuma das versões termina bem e toda essa barbárie me faz questionar se realmente 13 não seria um número de azar.



Figura 1- Atuando no filme Câncer, do amigo cineasta Glauber Rocha (1968).

Nascido na cidade baiana de Ubaíra, em 10 de abril de 1939, Rogério Duarte mudou-se ainda criança para Salvador e aos 20 anos para o Rio de Janeiro. Na cidade carioca, atuou nos mais diversos campos da cultura brasileira e sobre eles exerceu influência preponderante. Embora fosse pouco conhecido pelas massas, seu trabalho como designer gráfico – termo que não existia na década de 1960, o usual era chamar de artista gráfico – alcançou grande reconhecimento através de seus cartazes para teatro e cinema, capas de revistas, livros e discos dos tropicalistas. O público podia até não saber quem ele era, mas de alguma maneira já havia tido contato com sua produção estética. Se Rogério era desconhecido do grande público, não o era no circuito dos artistas, militantes políticos e intelectuais daquele período. Entre seus amigos próximos, encontravam-se Glauber Rocha, Hélio Oiticica e Vinicius de Moraes.

Curiosamente, o que constava na maior parte das biografias sobre Rogério Duarte era que ele havia sido aluno de Max Bense. Max Bense... já ouvi falar nesse nome, pensei. Foi então que tive um estalo: Max Bense não era aquele suíço, professor titular de Ulm, ex-aluno bam-bam-bam da Bauhaus, que detonou a arquitetura modernista brasileira, em 1953? Não, estalo completamente equivocado: esse era Max Bill. Ora, isso significava que da mesma forma que existiam dois Rogérios D. atuando na produção cultural do Brasil, também existiam dois Max B. operando na cultura visual alemã e por isso era tão fácil confundir seus nomes.

Mas, afinal de contas, quem era Max Bense? Num site de buscas, descobri que era um professor alemão, referência para os estudos do design, que uniu física, matemática, semiótica e estética. Max Bense havia sido também um ensaísta, filósofo, poeta concreto e designer que passa a se interessar posteriormente pelo Brasil, devido ao contato com os

poetas concretos do grupo Noigandres. Anteriormente à década de 1960, Bense já havia estabelecido um conceito de Cultura que incluía a história intelectual da matemática, da física e da engenharia. Suas ideias sobre arte e literatura faziam parte de uma imagem filosófica abrangente que apresentava uma *ciência natural* e uma *realidade técnica* da civilização preconizadas contra as tendências da cultura alemã do pós-guerra. Devido a sua repercussão internacional, nas artes plásticas e na literatura, o intelectual passou a destacar-se também como curador e editor.

Max Bense viveu sua infância em Estrasburgo, mesmo local de seu nascimento, em 7 de fevereiro de 1910. Em 1918, sua família foi deportada da Alsácia-Lorena, como consequência da Primeira Guerra Mundial. A partir das décadas seguintes, frequentou a escola secundária em Colônia e estudou física, química, matemática, mineralogia, geologia e filosofia, na Universidade de Bonn. Durante seus estudos, o interesse pela literatura é revelado por várias contribuições para transmissões de rádio (como dramaturgo), jornais e revistas. Com a tese denominada *Mecânica Quântica e Relatividade Existencial*, obteve seu doutorado, em 1937, e usou o termo *relatividade existencial* – adotado pelo filósofo alemão Max Scheler – para explicar que novas teorias não precisam contradizer a ciência clássica. Contrário ao Nacional Socialismo, opôs-se veementemente à física alemã do regime nazista que rejeitou a teoria da relatividade devido à origem judaica de Albert Einstein. E, portanto, acabou não concluindo o pós-doutorado.

Max Bense trabalhou inicialmente como físico, em 1938, na empresa química e farmacêutica Bayer e, com o início da Segunda Guerra Mundial, serviu primeiro como soldado na área meteorológica e depois como técnico em medicina. Em 1945, a Universidade de Jena o nomeou chanceler da instituição e lhe ofereceu a possibilidade de pós-doutorado na Faculdade Pedagógica Social, seguida de uma nomeação para atuar como Professor Extraordinário de Filosofia e Ciências. Aqui, já é possível notar a interdisciplinaridade em que o intelectual alemão deliberadamente se envolve. Em 1949, Bense foi nomeado o primeiro professor visitante de Filosofia e Teoria da Ciência pela Universidade de Stuttgart, na Escola Superior da Técnica (Technische Hochschule). A nomeação para professor titular só aconteceria, em 1963, em Stuttgart, onde atuou até sua morte e transmitiu seus estudos cartesianos e estéticos. Na cidade alemã, ele organizou exposições, primeiro na Galerie Gänsheide, em 1957, e depois nas galerias de estudo que ele fundou na Escola Superior da Técnica.

A partir de meados da década de 1950, Max Bense desenvolveu uma estética da informação que influenciou artistas concretos e cinéticos e fez dele um dos teóricos pioneiros na área da arte e da computação europeias. Por ter levantado, em 1955, debates contrários às tendências que seguiam a cultura alemã do pós-guerra, ele acabou tornando-se alvo de polêmicas públicas. Na Alemanha, de 1953 a 1958, Bense lecionou como professor visitante na Escola Superior da Forma (Hochschule für Gestaltung), em Ulm, onde trabalhou no centro de educação de adultos. De 1958 a 1960 e, posteriormente, em 1966 e 1967, Bense foi também professor convidado no Colégio de Artes Visuais de Hamburgo (Hochschule für bildende Künste Hamburg). E, no período de 1961 e 1964, durante viagens realizadas ao Brasil, ministrou conferências no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) e aulas na Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi).



Figura 2 - Max Bense na frente de uma obra de Lucio Fontana, novembro de 1966, © ZKM. Foto: Paul Sessner.

Max Bense escreveu sobre o trabalho de inúmeros artistas plásticos e poetas como Max Bill, Haroldo de Campos, Lygia Clark, Mira Schendel, Almir Mavignier, Gertrude Stein, Francis Ponge, Alberto Giacometti e Eugen Gomringer. O professor de Ulm criou ainda outros fóruns para as artes, além de exposições e ensaios, ao fundar as revistas *Augenblick* (Instante), em 1955, e *Reihe Rot* (Linha vermelha), em 1960 – ambas editadas por ele e sua assistente Elisabeth Walther. Não era incomum nos anos de 1960 ser um artista plurifacetado. O meu espanto, entretanto, foi constatar a gama de intelectuais,

igualmente plurifacetados, que cercava não apenas Max Bense, mas também Rogério Duarte.

Sobre este estudo é importante destacar uma escolha: peço licença ao leitor para poder tratar um escritor – ou qualquer outro profissional – brasileiro pelo primeiro nome. Soa estranho chamar Chico Buarque de “Buarque”, por exemplo, e Caetano Veloso de “Veloso”. Essa não deveria ser uma prática usada como regra no Brasil, visto que seu povo chama há décadas esses intérpretes pelo primeiro nome. Então, o show ou o livro é de Chico ou de Caetano e não de Buarque ou de Veloso. Acredito que todo mundo se refere a Gilberto Gil como Gil porque ele é uma exceção. Gil tem dois nomes, quase como um eco, no mesmo nome em que três letras se repetem. Na cultura brasileira, como na sala de aula, o sujeito pode ser chamado por nome e sobrenome, pelo primeiro nome ou é chamado apenas pelo sobrenome quando mais de uma pessoa atende pelo mesmo primeiro nome. Nesta dissertação, os autores estrangeiros são mencionados com nome e sobrenome, como é feito regularmente em normas internacionais, e os profissionais brasileiros pelo nome completo ou somente pelo primeiro nome. Max Bense é Bense. Rogério Duarte é Rogério.



Figura 3 - Montagem: Max Bense e Rogério Duarte, respectivamente.

Apesar da diferença geracional que separava o professor Bense do aluno Rogério, existiam arquitetos, designers, educadores, poetas, artistas plásticos e teóricos que frequentavam tanto o círculo de amizade do filósofo de Stuttgart quanto o do designer baiano. Tornava-se indispensável, especialmente por eu ser professora de Artes Visuais, explicar aos alunos a importância de Rogério Duarte e aprofundar o tema do Tropicalismo – que, apesar de ser um movimento inscrito no final da década de 1960, parecia ter origens no projeto modernista do Brasil dos anos 1950. E é justamente, em 1959 – período em que o Brasil vivia um momento ímpar de criatividade e efervescência em todas as áreas do conhecimento –, que o poeta Haroldo de Campos contata Max

Bense, na Alemanha, e que Rogério Duarte deixa Salvador para estudar no Rio de Janeiro.

De volta ao site de buscas, dessa vez eu sabia que as pesquisas tardariam. O trabalho com os alunos sobre Tropicalismo prosseguiu enquanto a relação entre Bense e Rogério transformou-se num objeto de investigação e interesse pessoal. Um interesse que poderia originar uma dissertação de mestrado. A escolha da obra pouco conhecida do baiano Rogério Duarte poderia responder algumas questões levantadas pelo trabalho de Max Bense. Foi então que comentei com uma amiga, Juliana Assis, que eu havia pensado em tentar a seleção para o mestrado da PUC-Rio, a fim de investigar a relação do artista visual brasileiro com o designer alemão. Só ainda não estava certa sobre qual curso escolher.

Juliana alertou-me para o fato de que eu poderia entrar com o projeto certo no curso de mestrado errado. Foi então que pesquisando sobre Arte, Design, Literatura, História e os intelectuais que tinham alguma aproximação com Bense e Rogério, nos anos 1960, deparei-me com o Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade. Identifiquei-me com a linha de pesquisa 2: Novos Cenários da Escrita, pois além de investigar ações voltadas ao campo da escrita, privilegiava também experiências-limite no campo visual, auditivo e tátil. Minha proposta, ainda bem embrionária, de perquirir a relação entre Max Bense e Rogério Duarte começava a ganhar corpo e a transformar-se em um pré-projeto. Seria coerente que, após definidas as bases da pesquisa e a pretensão de ingressar na pós-graduação em Literatura, eu partisse das obras escritas desses dois autores.

E assim aconteceu. Comecei a olhar mais atentamente para o debate sobre design e futuro, na década de 1960, na qual o ensaio *Inteligência brasileira – uma reflexão cartesiana*,<sup>1</sup> de Max Bense, seria o meu ponto de partida para o diálogo com o livro *Tropicaos*,<sup>2</sup> de Rogério Duarte. Procurei questionar como as produções desses autores, realizadas praticamente na mesma época, mas publicadas no Brasil apenas na primeira década dos anos 2000, poderiam promover discussões sobre a institucionalização do

---

<sup>1</sup> Foi publicado pela primeira vez em 1965, na Alemanha, pela editora Limes Verlag, com o título *Brasilianische Intelligenz – eine cartesianische reflexion*. Somente em 2009, o livro – publicado pela Cosac Naify, que tem o posfácio de Ana Luiza Nobre e foi traduzido para o português por Tércio Redondo – é lançado no Brasil.

<sup>2</sup> Reúne fragmentos e reconstituições de uma extensa obra literária inédita, até o ano de 2003. Devido ao temor de que fossem encontrados pela ditadura militar, no fim dos anos 1960, Rogério Duarte incendiou diversos escritos. *Tropicaos*, publicado pela Azougue Editorial, é o resultado daquilo que Rogério conseguiu reescrever e recuperar com amigos. É o resto das cinzas e da memória do fogo, um produto daquilo que não ardeu.

design moderno nacional. Analisei como as ideias benseanas expostas nos cursos ministrados pelo MAM-RJ e pela Esdi poderiam ter influenciado o trabalho de Rogério Duarte. E como as experiências com esses diversos designers europeus e a visão sobre arte industrial, através do pensamento difundido pela Escola de Ulm, ganharam formas brasileiras na obra do designer e capista do Tropicalismo. Queria investigar, por exemplo: o que motivou Rogério Duarte a deixar seu estado natal e o atraiu para o Rio de Janeiro? Como as experiências com a efervescência cultural baiana, nos anos de 1950, o estágio no escritório do designer Aloísio Magalhães, a aproximação com a poesia concreta e outras vanguardas brasileiras poderiam ter impactado criticamente a produção do teórico tropicalista? Poderiam existir algumas histórias interconectadas que ainda não ganharam visibilidade? De mais a mais, será que explorar esse encontro aluno-professor poderia gerar novas elucidações para a cultura brasileira?

Inteligência e Caos – Ensaio e Forma em Max Bense e Rogério Duarte é um ensaio no qual título e subtítulo foram pensados a partir das obras *Inteligência brasileira – uma reflexão cartesiana*, de Max Bense, e *Tropicaos*, de Rogério Duarte. No título “Inteligência e Caos”, embora sejam “Inteligência”, de um lado, e “Caos”, do outro, as duas palavras que mais se destacam, é o vocábulo “e” o mais decisivo porque indica uma conexão. É essa conjunção, que une vocabulários ou orações de mesmo valor sintático, que aproximará a ideia sobre a inteligência no caos e o caos na inteligência. Pois no decorrer da pesquisa notei que a ideia da inteligência cartesiana aplicada nos trópicos não se sustentava isoladamente. Como também apenas a ideia do caos, da desordem, não dá conta da criatividade tão elogiada no improviso do que se produz no Brasil. Para se pensar essa “inteligência brasileira” desenvolvida por meio dos espíritos cartesiano e tropical, há uma interdependência essencial entre inteligência e caos. Será que a adesão do espírito cartesiano (presente no urbanismo da cidade de Brasília, a partir da sugestão de Max Bense em construir ali um monumento a Descartes) ao espírito tropical (encontrado na “quase-geometria” do artista Bruno Giorgi) poderia ser representada não apenas pela obra do escritor mineiro Guimarães Rosa, mas também pela (des)ordenação estética de Rogério Duarte?

Antes disso, entretanto, é importante analisar que o conceito de inteligência pode ter enorme abrangência: tanto como a faculdade de interpretar, conhecer, compreender, entender e aprender quanto como a de resolver novos problemas e de adaptar-se a situações inusitadas. Mas será que existe só uma forma de pensar, de ordenar e utilizar essa inteligência? Ou será que podemos explorar outras formas e métodos para operá-la?



Na disciplina de Artes, por exemplo, é comum observar como as inteligências se manifestam de maneira diversa. Frequentemente, percebo que alunos com dificuldades na aprendizagem, baixa autoestima e que não se adaptam ao aprendizado formal costumam destacar-se nas aulas de Artes – onde a criatividade é um elemento bastante explorado.

Durante a década de 1980, uma equipe de pesquisadores da Universidade de Harvard, liderada pelo psicólogo Howard Gardner, desenvolveu a Teoria das Inteligências Múltiplas, analisando com mais eficácia o que significava inteligência. Essa teoria impactou diretamente a forma como se enxergava o sistema educacional e a ideia da inteligência como objeto único foi questionada. No mundo global e competitivo, a maioria das profissões postulou a utilização simultânea de múltiplos tipos de inteligência e isso nos defronta com a interdisciplinaridade – que já na década de 1960 foi amplamente difundida pelas experiências promovidas por Max Bense e Rogério Duarte. Embora alguns tipos de inteligência sejam mais desenvolvidos em algumas pessoas do que em outras, Gardner defendia que todas as pessoas são dotadas de inteligência. O mais importante é entender que todas as formas de inteligência são legítimas e não há uma que se imponha mais do que a outra. Para além da inteligência lógico-matemática, pregada pelos tradicionais testes de QI, são admitidos outros tipos de inteligência como a espacial, linguística, musical, corporal-cinestésica, inter e intrapessoal.

A palavra caos origina-se do grego *káos*, do verbo *khainen*, que significa abrir-se. O termo foi visto pela primeira vez em *Teogonia* (Genealogia dos deuses) de Hesíodo – século VIII a.C. – designando para os gregos o estado inicial da matéria que, antes mesmo da imposição da ordem dos elementos, não foi diferenciada. O vocábulo caos, na mitologia, diz respeito ao indefinido, causado pela cisão entre o Céu e a Terra a partir do momento de emergência do Cosmo em criar todos os seres e realidades do universo. Representava, assim como a ideia do projeto de Brasília antes de ser construída, o vazio. É nesse sentido que Max Bense propõe, por exemplo, a correção, a ordenação, do entorno caótico do MAM-RJ através dos jardins do paisagista Burle Marx. Já a Física Moderna designa o caos como uma causalidade, um imprevisto. Essa imprevisibilidade de sistemas complexos é a existência de fenômenos em relação aos quais é impossível fazer cálculos precisos, ainda que mínimos. O caos pode ser entendido como algo que está fora da ordem ou como uma mistura de ideias em aparente desarmonia. Seu significado remete ainda à palavra confusão, motivo pelo qual Rogério Duarte recebeu o apelido de Rogério Caos.

O trabalho *Inteligência e Caos – Ensaio e Forma* em Max Bense e Rogério Duarte é uma conversa para a qual convido, além dos meus dois personagens principais, outros teóricos e pesquisadores para pensar a crítica como potencialização da relação que traço entre a obra de Bense e a de Rogério. Mesmo ciente de que tanto o ensaio quanto a arte não buscam informar fatos, esse ensaio – escrito no âmbito de uma pós-graduação – precisou agregar certas informações em alguns pés de página. Assim, levando-se em consideração os elementos da crítica do gênero ensaio, é possível compreender o papel fundamental exercido pela arte. É através dela, como mecanismo reflexivo e transformador, que o trabalho da crítica se intensifica. O ensaio é um experimento que sugere mais do que afirma. E o motivo pelo qual serei capaz de transitar entre informação, poesia e hipóteses, na maior parte do tempo, é porque o ensaio tem preferência pela análise de obras de arte. Ele investiga porque tem dúvida e segue um caminho de risco ao utilizar diversos descaminhos para a reflexão.

Talvez por cruzar diferentes áreas do saber, as experimentações de Max Bense e Rogério Duarte se parecessem tanto com a forma do ensaio. Um gênero textual que não privou o texto dessa dissertação de qualquer discussão e suas possibilidades são as mais diversas: o lugar de origem poderia ser, por exemplo, o ponto final do ensaio. Contudo, é precisamente essa experiência de lidar com tamanha liberdade que pode confundir e levar a direções que destoam do projeto. Provavelmente, essa foi a minha maior dificuldade porque quase tudo me interessa e em quase tudo vejo algum tipo de relação. Se, por um lado, tomei um caminho arrevesado ao escolher o ensaio, por outro, entendo que não haveria maneira mais adequada do que esse gênero para conectar a produção textual e estética desses autores que transitavam entre campos interdisciplinares.

Além da escrita criativa, em *Inteligência brasileira*, Max Bense desenvolveu o ensaio como forma literária em “O ensaio e sua prosa”<sup>3</sup> e como dimensão prática e aplicável para diversos conceitos teóricos benseanos, presente na *Pequena antologia benseana* – textos de Max Bense organizados e traduzidos por Haroldo de Campos, na qual muitas de suas ideias sobre arte, inclusive abrangidas em *Inteligência brasileira*, são discutidas. Por isso, nesse terreno intermediário entre prosa e verso, são tomadas como apoio essas investigações técnicas e ensaísticas para melhor orientar minha trajetória textual e costurar essa teia – na qual palavras e imagens são esboçadas por via da

---

<sup>3</sup> Sua primeira publicação foi em 1947, na revista *Merkur* nº 3. O texto ficou inédito em português até 2014, quando foi publicado pela revista *Serrote* nº 16.

experimentação. Em alguns momentos do texto *O ensaio e sua prosa*, o filósofo alemão conjectura diversas propostas sobre o gênero e descreve que

ensaio significa tentativa (...) não chega a formular leis (...) é uma peça da realidade em prosa que não perde de vista a poesia (...) é uma forma de literatura experimental (...) é a forma literária mais difícil de se dominar e a mais árdua de se avaliar (...) o ensaio, como indica seu nome (...) não representa outra coisa senão a realização de um experimento (BENSE, 2014, p.174).

Logo, ensaio porque reflito, experimento, erro, acerto, erro outras vezes e volto a experimentar. Ensaiair parece um círculo vicioso: é cair frequentemente em armadilhas que a liberdade desse caminho apresenta; é um “só sei que nada sei”, mas quero saber; é a angústia de desconhecer onde o trajeto dessa escrita vai nos levar; é cometer erros despreocupadamente, ou melhor, com alguma preocupação, mas de maneira que escrever não se torne um ato doloroso; é apropriar-se de uma história de maneira antropofágica como os modernistas brasileiros; é rodar um filme de estrutura não linear com a astúcia de um David Lynch; é fragmentar a história e tentar encontrar algum sentido nesse desvio da narrativa; é percorrer as diferentes áreas do saber; é sempre ficar entre algo, mas com um pé lá e outro cá: é um lugar sem lugar; é atravessar aquela trilha de estrada de chão, cheia de declives, para enfim chegar na praia e admirar a vista; quem ensaia, hesita como os cartesianos e propõe como os artistas; quem ensaia, burla e engana porque ensaiair é não ter tantas certezas sobre o que o ensaio é. Efetivamente, é trabalhar o tempo todo com eliminações, é analisar muito mais sobre aquilo que o ensaio não trata. Poderia o ensaio ser um silêncio persuasivo necessário à música? Uma pausa, ao invés da pretensão de um desfecho categórico? Ou quem sabe aquela de mil compassos que Paulinho da Viola precisava para fazer um samba sobre o infinito? Ensaio, logo, duvido – diriam os cartesianos. Ensaio, logo, arrisco – diriam os artistas. Assim, no intuito de tatear o sentido do ensaio, Max Bense explicou:

O autor fareja uma verdade, sem contudo tê-la em mãos; o autor vai fechando o círculo em torno delas por meio de sucessivas conclusões, fórmulas verbais ou mesmo reflexões digressivas que descobrem lacunas, contornos, cernes, conteúdos. A prosa que nasce daí não é transparente como uma teoria. No melhor dos casos, vamos ao encontro da gênese de uma teoria, presenciamos um nascimento e não nos livramos da impressão de que o processo criativo em alguma medida impede a visão unitária do todo. A mestria consumada no ensaio consistiria, pois, em levar o procedimento experimental encarnado na expressão verbal às raias do teórico, até o limite em que começa uma outra espécie de prosa – a teoria (BENSE, 2014, p.174).

Investigando alguns indícios deixados por esses dois intelectuais, Inteligência e Caos – Ensaio e Forma em Max Bense e Rogério Duarte tem como objetivo fazer uma conexão entre dois objetos distintos que ainda não haviam sido colocados lado a lado apesar de sua proximidade. Uma das intenções é concatenar e problematizar o discurso estético da fonte germânica com o da influência brasileira, numa espécie de signo de um encontro, sem necessariamente hierarquizar a ideia de original e cópia ou de professor-aluno. Não é um nexos ou uma ligação baseada somente em uma similaridade, mas em uma conexão quase secreta entre duas imagens diferentes, na qual combino ao redor desses objetos outras configurações de onde se originaram novos arranjos de ideias.

Dessa maneira, compartilho também as etapas visuais do meu processo criativo que contribuíram como gatilho para esse trabalho. Para investigar as pistas desse encontro sutil, organizei o que estava próximo a Max Bense e a Rogério Duarte nessa combinação, dando sentido a esse experimento que associa essas configurações a uma potência imaginativa. Numa espécie de análise combinatória gráfica, liguei cada intelectual e os lugares, eventos, ensaios, exposições e instituições que pudessem ser inventariados.

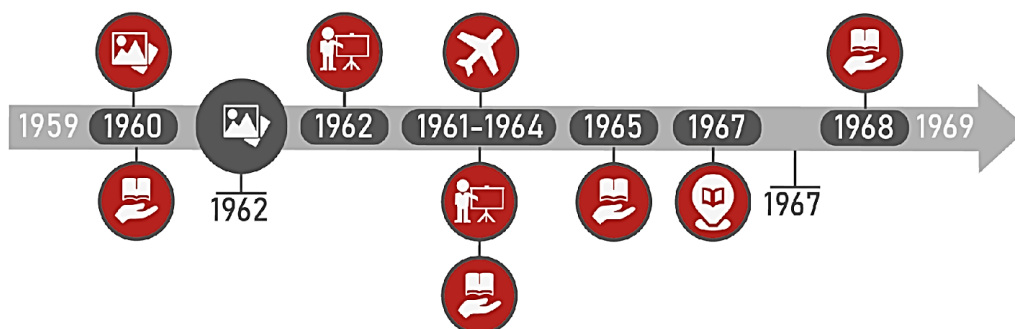
No início do mestrado, havia criado duas *Linhas do tempo*, uma para o designer alemão e outra para o brasileiro, e resolvi entrecruzá-las com a finalidade de descobrir em qual momento, na história da cultura brasileira, os assuntos se esbarravam. Desenvolvi, em seguida, o que chamei de *Gráfico de relações*, isolei alguns dos artistas visuais, designers, escritores, poetas, e outras personalidades e mapeei, literalmente, nesse sistema coletor de informações, esses intelectuais que faziam parte tanto dos ensaios de Max Bense quanto de Rogério Duarte. Estabelecendo o escopo dessas possíveis ligações e confrontos, a partir do recorte cronológico que compreende os anos de 1959 a 1969, busquei reforçar hipóteses e especulações.

Era essencial que essa dissertação fosse desenhada no eixo do pensamento desses dois protagonistas cujos textos, *Inteligência brasileira e Tropicaos*, deveriam funcionar como bússolas. Dessa forma, os esboços realizados até aqui – a *Linha do tempo – Max Bense*, a *Linha do tempo – Rogério Duarte* e o *Gráfico de relações* – acabaram por originar um ensaio visual que chamei de *Organizador gráfico*. Conhecidos no campo do design como Mapas Mentais ou Conceituais, não passam de diagramas que exibem visualmente informações. É um tipo de ordenação que elabora graficamente a apresentação de ideias e fornece um panorama visual que servirá como um roteiro ilustrativo do meu ensaio e de toda a estrutura do texto. Esse planejamento, além de ter facilitado meu processo de escrita, permitiu que eu pudesse trabalhar com fontes

primárias e secundárias, próximas e distantes, de forma mais eficiente e organizada. Logo, antes de introduzir o texto, para tornar mais rápida a revisão do meu material textual, apresento o pensamento inicial com a *Linha do tempo* dos dois autores, o *Gráfico de relações* e, por último, exponho o desenvolvimento dessas ideias com o *Organizador gráfico* (que precisou ser dividido em *Organizador Gráfico 1* e *Organizador Gráfico 2* para caber nos moldes exigidos pela PUC-Rio).

# LINHA DO TEMPO

## MAX BENSE



**1955-1960** - Edita a revista *Augenblick*.

**1960** - Lança e edita a revista *Reihe Rot*.

**1961-1964** - Realiza uma série de viagens a cidades brasileiras, entre elas Rio de Janeiro e Brasília.

**1962-1967** - Artistas plásticos brasileiros expõem na Studium Generale – galeria de estudos anexa à Escola Superior da Técnica da Universidade de Stuttgart.

**1962** - Max Bense é professor no curso de *Comunicação Visual e Estética* (MAM-RJ) e no curso *Visualidade e Estética* (ENBA)

**1964** - Max Bense é professor no curso *As Bases Fundamentais da Estética Moderna*, na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI).

- Lança *Die präzisen Vergnügen*, “Os prazeres precisos” pela editora Limes Verlag. Nesse livro, há um texto denominado “New Cannibalism” e que poderia ter sido dedicado ao poeta Oswald de Andrade que escreveu “Tupy or not tupy, that is the question”.

**1965** - Lança o ensaio *Inteligência Brasileira*, na Alemanha.

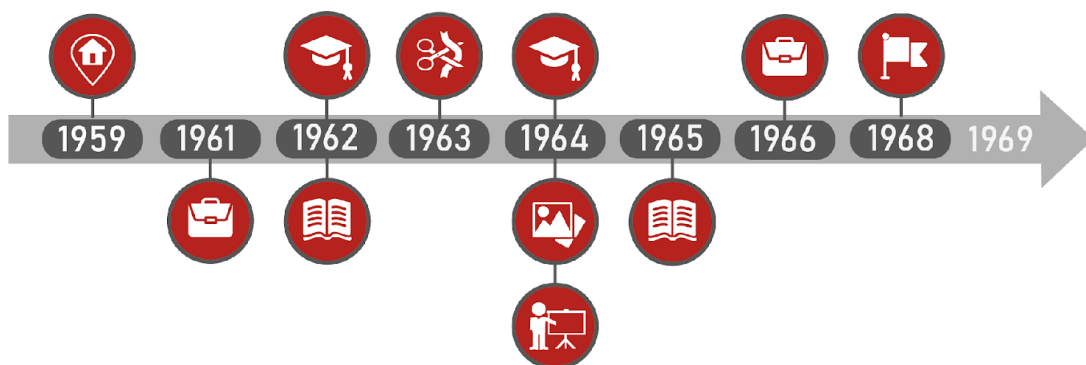
**1967** - Funda sua própria editora, a Semiosis.

**1968** - Publica o livro *Pequena Estética*.

Figura 4 - Linha do tempo Max Bense.

# LINHA DO TEMPO

## ROGÉRIO DUARTE



**1959 - 1960** - Muda-se de Salvador para o Rio de Janeiro.

**1961** - Começa a trabalhar com programação gráfica no escritório do designer Aloísio Magalhães.

**1962** - No CPC da UNE, trabalha no projeto gráfico da Revista *Movimento*.

- Rogério Duarte é aluno de Max Bense no curso *Comunicação Visual e Estética*.

**1963** - A Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) é inaugurada.

**1964** - Rogério Duarte realiza o cartaz para o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha.

- Rogério Duarte é professor de Artes Gráficas, no MAM-RJ até 1966.

- Assiste aulas ministradas por Max Bense, no curso *As Bases Fundamentais da Estética Moderna*, no MAM-RJ.

**1965** - É publicado o ensaio *Notas sobre o Desenho Industrial* [Revista Civilização Brasileira nº4].

**1966 - 1968** - Trabalha na editora *Vozes*.

**1968** - Rogério Duarte realiza o projeto gráfico dos discos de artistas tropicalistas.

- (28/03) Assassinato do estudante secundarista Edson Luís.

- (04/04) Missa de sétimo dia de Edson Luís: os irmãos Rogério e Ronaldo Duarte são presos e torturados.

- (14/04) Os irmãos Duarte são soltos.

- (26/06) Passeata dos Cem Mil (Rogério Duarte não comparece).

- (---/08) Rogério Duarte atua no filme *Câncer*, de Glauber Rocha.

- (13/12) AI-5: Rogério Duarte foge de Petrópolis e se refugia no interior da Bahia.

Figura 5 - Linha do tempo Rogério Duarte.

# GRÁFICO DE RELAÇÕES



\*Participação do espectador/experiência

\*\*Oswald de Andrade

Figura 6 - Gráfico de Relações.



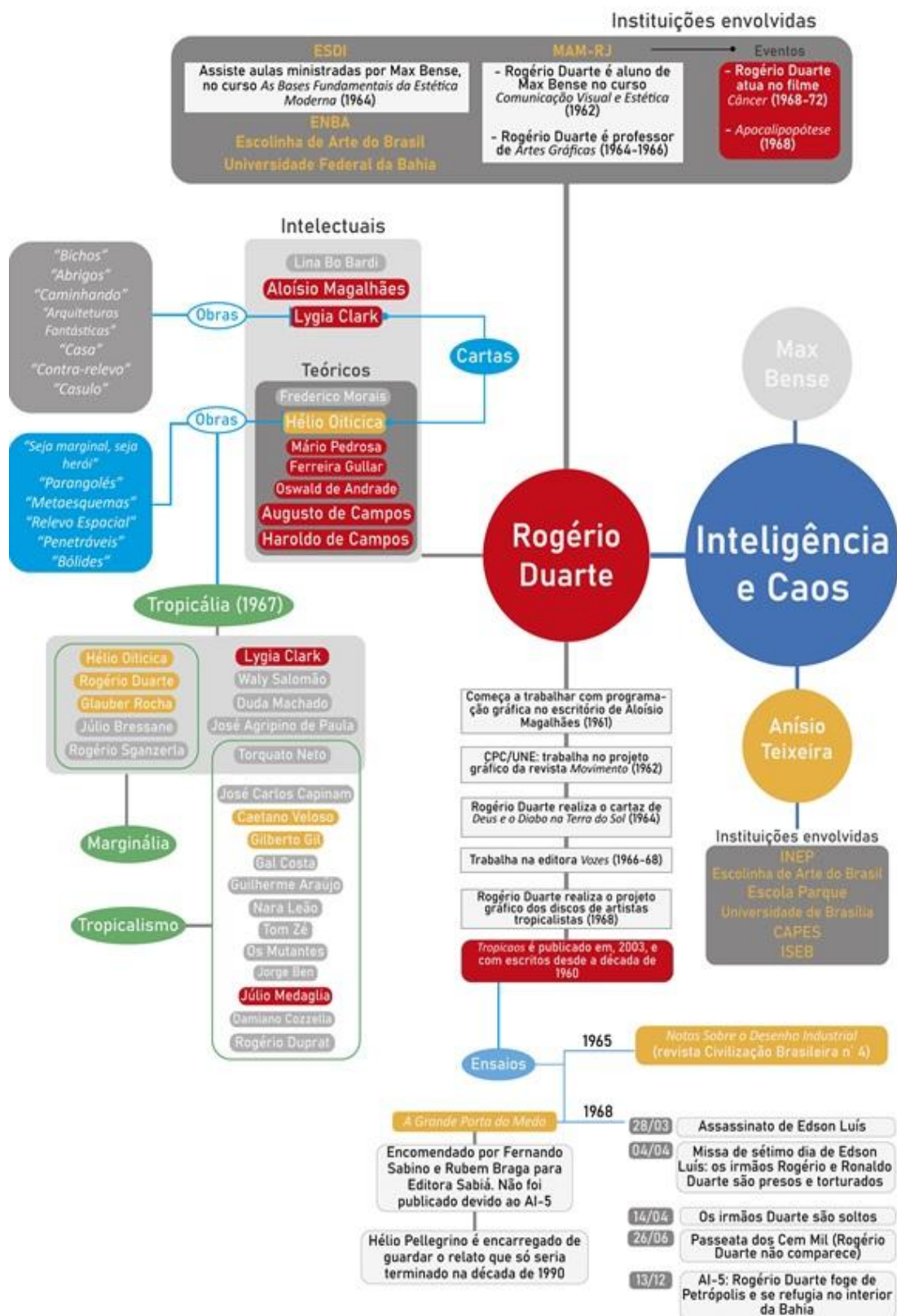


Figura 7 - Organizador Gráfico 1.

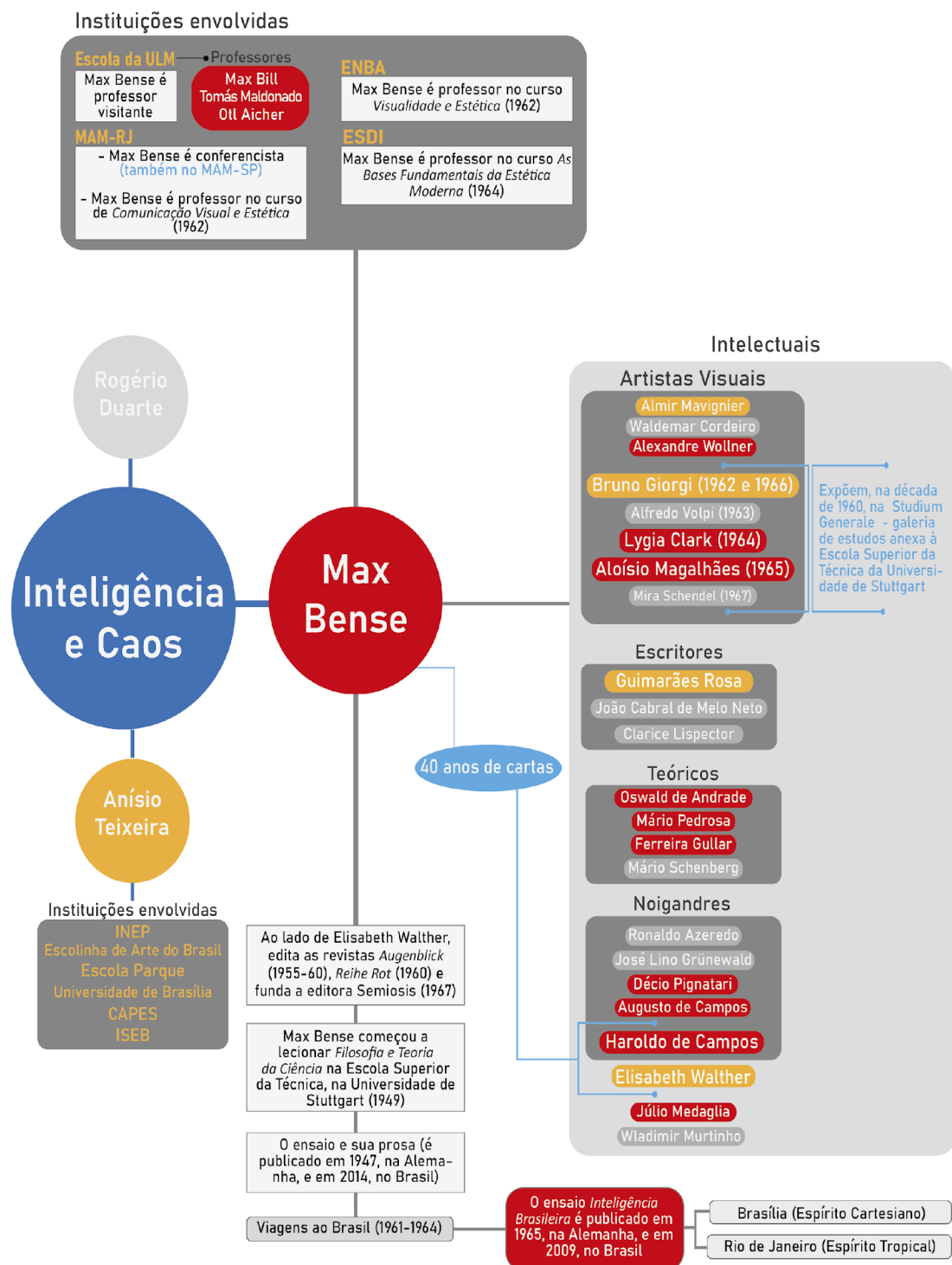


Figura 8 - Organizador Gráfico 2.

Sou amigo de Eugen Gomringer, ligado ao movimento da poesia concreta no Brasil. Eu gostaria muito de conhecê-lo pessoalmente e de lhe mostrar os trabalhos do nosso grupo. Será que o senhor poderia se encontrar comigo? Muito obrigado.

Haroldo de Campos

No Brasil, estamos muito interessados em sua nova estética

(WALTHER-BENSE, 2013, p.67).

Foi com essa mensagem, no dia 7 de julho de 1959, em Stuttgart, que o jovem poeta e tradutor paulista Haroldo de Campos (1929-2003) entrou em contato com Max Bense e sua então assistente Elisabeth Walther (1922-2018).<sup>4</sup> Haroldo já havia apresentado a estética benseana de maneira minuciosa, nas edições do Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo* (21 de março e 4 de abril de 1959). Não era, entretanto, o primeiro poeta concreto brasileiro a conhecer Max Bense. Anteriormente, em 1955, Bense havia sido apresentado a Décio Pignatari (1927-2012), na casa do poeta boliviano Eugen Gomringer (1925), onde concordaram chamar de “Poesia Concreta” a obra que estavam realizando. Ao ser contratado como professor visitante da Escola Superior da Forma (HfG-Ulm),<sup>5</sup> em 1953, Max Bense conheceu Gomringer, que era secretário do designer alemão Max Bill (1908-1994).<sup>6</sup> Crítico literário, posteriormente naturalizado suíço, Eugen Gomringer chamou a atenção de Bense pelo trabalho *Konstellationen* (Constelações).<sup>7</sup> Dessa colaboração entre o poeta boliviano-suíço e os poetas concretos brasileiros, foi concebida a publicação do manifesto da Poesia Concreta “vom vers zur konstellation” (do verso à constelação), na revista *Augenblick* (Instante), em 1955.

Desde os anos 1950, Max Bense vinha desenvolvendo um tipo de estética que Haroldo de Campos, ao organizar a edição brasileira da obra *Kleine Aesthetik* (*Pequena estética*),<sup>8</sup> classificou como dinâmica e aberta. *Pequena estética*, no entanto, não era um

<sup>4</sup> Semióloga, editora, tradutora (de inglês, francês, português) e colaboradora alemã no trabalho do seu supervisor de doutoramento, empregador e amigo, Max Bense – com quem ela se casa na década de 1980.

<sup>5</sup> A Escola Superior da Forma (Hochschule für Gestaltung) foi referência para o ensino do Design e fundada, em 1953, na cidade alemã de Ulm, com o intuito de promover os princípios da Bauhaus – a escola de arte vanguardista alemã que, no início do século XX, foi responsável pelas principais expressões na área de Design e Arquitetura.

<sup>6</sup> Max Bill também era pintor, escultor e arquiteto. Estudou na Bauhaus e foi o primeiro diretor da Escola Superior da Forma (HfG-Ulm).

<sup>7</sup> “Constelações” era como Eugen Gomringer denominava as composições de linguagem reduzida e estrutura ortogonal escritas em diversos idiomas. Gomringer aceitou a proposta do grupo brasileiro Noigandres de chamar essa obra autoral de Poesia Concreta.

<sup>8</sup> *Pequena estética* analisa a dimensão e a prática de diversas concepções teóricas elaboradas pela estética benseana, além de registrar seu interesse pelas vanguardas culturais brasileiras. Lançado em 1968, é resultado do trabalho desenvolvido por Max Bense, provavelmente, antes mesmo da década de 1950.

resumo de sua obra anterior *Aesthetica – Einführung in die neue Aesthetik (Estética – Introdução a uma nova estética)*, livro publicado, em 1965 (mesmo ano de lançamento do ensaio *Inteligência brasileira*). A nova estética de Max Bense ficou conhecida por utilizar bases científicas, porém sem se pretender fechada, mas sim em desenvolvimento. Uma estética sujeita a um sistema em progresso, experimental e inacabado.

O livro *Estética* representou justamente essa tentativa. Em 1959, quando Haroldo escreveu pela primeira vez sobre a nova estética do filósofo alemão, ele já adiantaria que essa era uma reflexão no campo da produção artística (literatura, artes plásticas e design) canalizada para o experimental. A obra é uma compilação dos quatro volumes anteriores lançados entre 1954 e 1960: *Estética I – Observações metafísicas sobre o belo* (1954); *Estética II – Informação estética* (1956); *Estética III – Estética e civilização. Teoria da civilização estética* (1958); *Estética IV – Teoria da comunicação estética. Programando o belo* (1960).

Essa nova estética empírico-racional, de caráter experimental, gerou, conseqüentemente, debates polêmicos porque interrogava um novo modo de se pensar arte. Para tanto, o fundador da nova estética indagava a valorização da obra de arte a partir do processamento das informações, refletindo sobre arte e inteligência como um problema da modernidade. Dessa maneira, recorrendo à semiótica e à matemática moderna como referências para a manifestação do pensamento crítico, Max Bense incendiou as discussões sobre ciência e arte, transmitidas em rede nacional, nas décadas de 1960 e 1970, na Alemanha.

Em março de 1959, o compositor baiano João Gilberto (1931-2019) despontou nas rádios do país com a música *Chega de saudade*. Gravada pela Odeon/EMI e contando com a participação do maestro Tom Jobim (1927-1994), em parceria com o poeta e diplomata Vinícius de Moraes (1913-1980), a faixa-título do LP de mesmo nome lançou não apenas a carreira de João Gilberto, como também o movimento da Bossa Nova. No mesmo mês, perto de completar 20 anos, Rogério Duarte começou a estudar desenho, pintura e artes cênicas na Universidade da Bahia. E, no final de 1959, recebeu uma bolsa de estudos<sup>9</sup> do Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos – atualmente, Instituto

---

Organizado pelo poeta Haroldo de Campos, a 3ª edição, de 2009, foi dividida em duas partes: a primeira, intitulada *Pequena estética (Kleine Aesthetik)*, de 1968, e a segunda, *Pequena antologia benseana*.

<sup>9</sup> Há uma controvérsia sobre essa aquisição da bolsa de estudos. Entrevistado pelo músico Gilberto Gil e o designer André Vallias (1963), em 1997, Rogério Duarte narrou que após encontrar seu tio paterno, Nestor Duarte, em 1959, recebeu a seguinte carta: “Gostei de você, você é louco o suficiente para eu lhe querer por perto. Gosto muito da companhia dos malucos (risos). Eu vou lhe dar uma colher de chá.” E Rogério complementou: “Me arranhou uma bolsa de estudos do Ministério da Educação, eu fiquei com essa quatro

Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep) – e partiu da Bahia para estudar arte-educação, arte industrial e artes plásticas no estado da Guanabara, território que hoje corresponde ao município do Rio de Janeiro.

Na cidade carioca, Rogério Duarte estudou na Escola de Belas Artes, participou de cursos livres na Escolinha de Arte do Brasil<sup>10</sup> e no MAM-RJ – onde teve aulas com os professores ulmianos Otl Aicher (1922-1991), Tomás Maldonado (1922-2018), Alexandre Wollner (1928-2018) e Max Bense. Com o professor e esteta alemão – que ministrou no ano de 1962, no MAM-RJ, o curso Comunicação Visual e Estética e, em 1964, o curso As Bases Fundamentais da Estética Moderna, na Esdi –, Rogério Duarte aprofundou os estudos teórico e prático sobre Design. Baseada nos ideais de *clareza formal, simplicidade, funcionalidade e racionalidade* da Escola de Ulm – cuja origem aludia àquelas aulas de design experimental ministradas por Max Bense, no MAM-RJ –, a Esdi foi fundada em 1962, no Rio de Janeiro, mas apenas em 1963 foi inaugurada com o início de suas atividades.

Na década de 1960, era comum jornais e periódicos, como *O Jornal e Diário Carioca*, referirem-se a Max Bense de forma muito respeitosa. O filósofo ulmiano e então professor catedrático da Universidade de Stuttgart já era conhecido pelos estudos na área da semiótica e sempre tinha suas vindas ao Brasil (que ocorreram entre 1961 e 1964) noticiadas nos principais veículos de comunicação do país. A partir da inauguração de Brasília, em abril de 1960, movimentos como a Bossa Nova e o Cinema Novo começavam a projetar a modernidade brasileira no exterior. Era lançado o segundo LP de João Gilberto, *O amor, o sorriso e a flor* (Odeon/EMI) e o álbum *A bossa romântica de Sérgio Ricardo* (Odeon). Sérgio Ricardo (1932-2020) era o nome artístico do cantor e cineasta João Lutfi, que, mantendo a influência do violão de João Gilberto, destacou-se

---

anos. Durante essa bolsa eu estudei muitas coisas: na Escola de Belas Artes, Museu de Arte Moderna e Escolinha de Artes do Brasil.” (DUARTE, 2009, p.152). Em outra entrevista, no livro *Tropicaos*, a mudança para o Rio de Janeiro é narrada da seguinte forma: “Ganhei uma bolsa de estudos do Inep dada pelo Anísio Teixeira e fui para o Rio de Janeiro.” (DUARTE, 2003, p.142). Já no filme *Rogério Duarte – O Tropikaoslista*, ele confirma a bolsa do Inep, mas não diz quem a concedeu. Elaborando aqui uma hipótese, talvez essa bolsa pode ter sido obtida conjuntamente pelos tios Anísio Teixeira – que comandava os mais importantes órgãos da época vinculados ao Ministério da Educação – e Nestor Duarte, também com certa influência por ter sido deputado na Constituinte de 1946-1947 e um relevante escritor.

<sup>10</sup> Incentivada pelo educador Anísio Teixeira, foi inicialmente voltada para o público infantil. Um dos seus fundadores, o professor Augusto Rodrigues, buscou implementar no Brasil uma experiência de educação criadora inspirada na arte. A Escolinha de Arte do Brasil sustentava a teoria do filósofo Herbert Read de que a educação é o fundamento da arte e, na década de 1960, sentiu a necessidade de estender sua experiência no campo da arte-educação. Foi então que, a partir de cursos especializados para a formação de professores e divulgando a proposta por meio de debates, conferências e palestras, a Escolinha procurou formas de integrar a arte no processo educativo preconizando um novo modelo de curso em tempo integral: os Cursos Intensivos de Arte na Educação (CIAEs).

pela composição do samba *Zelão* – que rompia com a tradicional narrativa de personagens cariocas da zona sul, típicos da Bossa Nova, e vocalizava uma situação-limite cujo eu-lírico era um favelado. Essa prática de denúncia social, que tocava nas mazelas do subdesenvolvimento do país, tomou conta dos setores da música, da literatura, das artes plásticas, do cinema, da arquitetura, da educação e do design.

Ainda conhecida pelo público como Instituto de Artes Industriais, a Esdi, da Universidade da Guanabara, esperou a chegada dos professores estrangeiros para começar suas atividades. Um ano antes da sua fundação, o teórico alemão Max Bense – considerado pelo veículo midiático *O Jornal* como um dos renovadores da estética contemporânea – chegou pela primeira vez em solo brasileiro, em 18 de outubro de 1961, e aqui fez conferências no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) e no de São Paulo (MAM-SP).



Figura 9 - Governador Carlos Lacerda discursando durante a inauguração da Esdi (1962).

No programa de intercâmbio cultural com a Alemanha, além de Rio de Janeiro e São Paulo, estava inclusa no roteiro visita à mais nova capital do Brasil. Chegando a Brasília, em 23 de outubro de 1961, Max Bense foi ciceroneado pelo poeta João Cabral de Melo Neto (1920-1999), que desde o início da sua carreira, na década de 1940, vinha sendo proclamado pela crítica por sua veia poética e independente. O diálogo vigoroso com as diferentes linguagens estéticas – que ultrapassava a relação com a pintura e a arquitetura, estendendo-se também para as artes gráficas, o teatro e o cinema – poderia ser apontado como um dos agentes dessa peculiaridade. O fluxo entre a poesia e as expressões culturais diversas parecia estar interligado não apenas ao caráter de denúncia social presente em sua obra, como também no poema “Acompanhando Max Bense em sua visita a Brasília, 1961”:

Enquanto com Max Bense eu ia/ como que sua filosofia/ mineral, toda esquadrias/ do metal-luz dos meios-dias,/ arquitetura se fazia:/ mais um edifício sem entropia,/

literalmente, se construía:/ um edifício filosofia./ Enquanto Max Bense a visita/ e a vai dizendo, Brasília,/ eu também de visita ia:/ ao edifício do que ele dizia;/ edifício que, todavia,/ de duas formas existia:/ na de edifício em que se habita/ e de edifício que nos habita (BENSE, 2009, contracapa).

No ano de 1962, o periódico *Diario Carioca* noticiava o curso de Comunicação Visual e Estética, patrocinado pela Divisão Cultural do Itamarati e ministrado em francês, no auditório do MAM-RJ, por Max Bense – que retornava ao Brasil pela segunda vez, em 17 de maio, com sua colaboradora Elizabeth Walther. Além desse curso, que teria início em 22 de maio, das 18h às 19h30, listavam as disciplinas do programa: Teoria dos Signos, Teoria da Comunicação Estética, Teoria de Fotografia, Teoria do Texto e da Imagem e Fenomenologia do Texto e da Imagem ou Teoria de Interpretação. O *Diario Carioca* destacava ainda em sua matéria que, para o futuro, o MAM-RJ tinha interesse em criar uma Escola de Estética e Comunicação Visual. Max Bense também foi convidado, segundo *O Jornal*, para ministrar o curso de Visualidade e Estética para os alunos da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e a todos os demais interessados, nos dias 12, 14 e 15 de junho do mesmo ano, das 16h às 17h30.

Em seu livro *Inteligência brasileira*, Max Bense procurou entender as propriedades intelectuais de uma civilização de maneira cartesiana, ou seja, legitimando conceitos técnicos através do método de criação. De fato, não é simples adaptar o pensamento estético benseano às experiências propagadas neste ensaio motivado pelo seu primeiro contato com os trópicos e com o Brasil. O espanto de Bense é revelado tanto pela carga da natureza, diante da cidade do Rio de Janeiro, quanto perante a racionalidade da capital recém-inaugurada como símbolo do país, Brasília. Dedicando o livro aos amigos brasileiros – em especial o escultor Bruno Giorgi (1905-1993), o designer Aloísio Magalhães (1927-1982)<sup>11</sup> e o diplomata Wladimir Murtinho (1919-2002) –, ele explica que “não é por suas relações de poder que uma civilização avançada desperta o interesse geral. Antes disso, ela o faz pelas relações que estabelece na esfera da inteligência” (BENSE, 2009, p.11).

Essa inteligência cartesiana é definida por Bense pela “clareza consciente”, enquanto “o desenvolvimento da clareza espiritual” é compreendido, a partir do método e

<sup>11</sup> Depois de receber uma bolsa de estudos do governo estadunidense, em 1956, ter lecionado como professor convidado, na Philadelphia Museum School of Art e ter publicado dois livros (*Doorway to Portuguese* e *Doorway to Brasília*), o designer pernambucano Aloísio Magalhães, pioneiro da introdução do design moderno no Brasil, voltou para o Rio de Janeiro, em 1960. Lá inaugurou o escritório M+N+P – que posteriormente passou a se chamar PVDI – Produção Visual Design Industrial. Em 1962, tornou-se cofundador da Esdi.

do estilo, pela inteligência brasileira (BENSE, 2009, p.18). O matemático alemão observava que as relações decisivas para o Brasil estavam no âmbito espiritual e a posição dos intelectuais deveria ser a de fazer intercâmbios na área do saber, atuando como agentes globais. Menos interessado em destacar suas visões teóricas ligadas à semiótica, Bense garantiu ao seu ensaio um teor praticamente antropológico, parecido com um relato de viagem:

O que se verifica é que existe uma inteligência brasileira progressista, que mantém ligações internas e externas com a Europa, a América e a Ásia e que desenvolve, de modo original e inovador, temas, estilos, descobertas, atitudes e experimentos merecedores de toda a atenção (...) (BENSE, 2009, p.11-12).

É importante atentar que Max Bense, um dos personagens principais dos meios culturais alemães, sofreu os efeitos da Segunda Guerra Mundial. Esse homem do pós-guerra chegava ao Brasil vindo de uma Europa fatigada e que esteve diante de uma conjuntura de extrema indigência e impossibilidade de criação. Através das suas investigações em diversos campos, como no ensaio, na semiótica e no design, foi possível elaborar um cenário harmonioso para desenvolver, na terra fértil nos trópicos, seu pensamento crítico e uma ideia de futuro para a nova civilização brasileira. Em solo brasileiro, ele refletiu: “Acaba-se a confusão entre sentimento e raciocínio, favorecendo-se ambas as coisas. O dia e a noite tornam-se acontecimentos relativos. Referências que normalmente separam o sono do entendimento livram-se de suas máscaras e limites” (BENSE, 2009, p.16). E seguiu, nas páginas finais de *Inteligência brasileira*, descrevendo o cotidiano do povo do país enquanto parecia analisar a si mesmo:

Assim como o cafezinho forte o sono é um hábito local, e ninguém dele escapa se a anfitriã faz o convite. Nas redes, nos amplos sofás, sob cortinados, nos bancos, nos gramados, recostada numa palmeira, por toda a parte a face de alguém que dorme, desprovido de sonhos e exausto pela comida e pelas infundáveis discussões. Um sono que diz respeito ao estilo e não apenas ao ser, sono que permanece possibilidade e não expressa apenas necessidade; paralisação efêmera da atualidade, não da potencialidade. Apenas nos trópicos o sono deixa de ser o estado que precede a putrefação, uma alegoria da morte, e cada descanso é movido por um vento penetrante que promove a desintegração das antíteses. (...) O prazer de estar vivo triunfa excepcionalmente sobre a força de atração do sofrimento, e ao dormir as ideias umbrosas e sombrias da Europa estão mais distantes do que nunca (BENSE, 2009, p.85-86).

Tanto o cafezinho forte como o sono costumavam ser práticas democráticas do povo falador. De lá para cá, o hábito que permaneceu entre os brasileiros é o do



cafezinho. A sesta deu lugar ao trabalho sem descanso. Não existe mais convite de anfitriã. Por diversas vezes, lendo o texto de Bense, paira a sensação de que o ensaio se desgarra da prosa, vira poesia e torna novamente à prosa, como num jogo de idas e vindas, como a própria forma do ensaio que não parece estar nem lá nem cá e não esgota a produção de significados. Quando penso em significados, nada vem à cabeça senão as palavras. As palavras que no tráfego dos pensamentos atrapalham a meditação. Cansadas do vai e vem dessa caça aos sentidos, chegam à exaustão e repousam nas imagens. No café forte, nas redes, nos amplos sofás, sob cortinados, nos bancos, nos gramados, numa palmeira, no sono, na necessidade, nos trópicos:

Trópicos verdes, trópicos marrons, trópicos cinzentos; por vezes convertem-se em planícies desnudas, tornam-se abstratos e simulam as origens dilaceradas do ser. Então, às margens da rodovia retilínea que liga Taubaté a São Paulo, estende-se a General Motors, como uma imensa plantação de automóveis (BENSE, 2009, p.23).

São inúmeras as diagramações imaginadas para essa poesia concreta em forma de prosa. É possível sentir o cheiro do café forte na imensa plantação da General Motors, onde as origens dilaceradas do ser transformam-se em abstrações e desordenações. Na década de 1960, essa imagem poderia estar representada pela urgência da industrialização do Brasil, pela desordem ou pelo caos, plantados nos trópicos: “tropicaos”. Sobre tudo, a vontade de ordenação através do espírito cartesiano e do espírito tropical, desse paradoxo complementar que é a ideia benseana sobre “inteligência brasileira”.

Inicialmente, era possível acreditar que o olhar cuidadoso lançado por Bense sobre a cultura brasileira evidenciava alguns preconceitos eurocêntricos para fundamentar seu cartesianismo nos trópicos. E que, embora existisse uma curiosidade em desvendar o que tinha de promissor no Brasil, havia nessa ótica europeia uma aptidão em apontar nossos desvios mais arraigados, como o exotismo, geralmente colocado de maneira pejorativa na perspectiva do europeu. No entanto, à medida que a dissertação avança, é perceptível em seu discurso uma combatividade a esse tipo de posicionamento com o exemplo dado sobre a publicação do estudioso de botânica e zoologia, o conterrâneo Ernst Jünger (1895-1998):

Ernst Jünger publicou, em 1947, um pequeno livro, *Atlantische Fahrt [Viagem atlântica]*, que contém apontamentos tomados durante uma breve visita ao Brasil, nos anos 1930. Ele trata de peixes, joaninhas, frutas, folhas, um pouco de Recife, Santos e Rio de Janeiro. Vemo-nos imersos na dimensão exótica, no fluido esverdeado da volúpia, mas não se revela nenhum aspecto do espírito. As notas permanecem votadas ao universo da terra estranha. O autor vem de fora e percebe o que o afasta e aquilo de que ele se afasta.

Exótico. A palavra tornou-se popular no século XVIII. Jünger é um estilista, não um pensador do setecentos. Hoje, ser percebida como exótica já não constitui uma questão essencial para a inteligência brasileira. O que se deseja é participar do burburinho global do espírito (BENSE, 2009, p.86-87).

Durante séculos, com a finalidade de documentar visualmente a fauna, a flora e os povos das Américas, antropólogos, historiadores, geógrafos e artistas embarcaram em expedições científicas e artísticas. Relatos sobre o Brasil, como esse citado por Max Bense sobre o típico viajante europeu – aqui, Ernst Jünger – são mencionados na literatura desde a chegada dos colonizadores, no século XVI, até o século XX. Os registros escritos e pictóricos narravam no imaginário europeu imagens da terra, de espécimes naturais desconhecidos, espécies jamais vistas e homens nativos do Novo Mundo. Do descobrimento ao período colonial, muitos foram os artistas viajantes que transitaram pelo Brasil e muitas foram as tentativas de documentar e/ou de inventar acerca da nova civilização tida como bárbara e exótica.

Embora não fosse esse o caso de Max Bense, na História do Brasil e das Américas, foram inúmeros os viajantes (que se utilizavam de rede de colaboração e de trocas) envolvidos em apropriações culturais. Algumas produções podem ser notadas desde viajantes remotos tal como o artilheiro alemão Hans Staden (1510-1576), que relatou por meio de histórias como sobreviveu aos índios tupinambás e ao canibalismo. Staden realizou duas viagens ao Brasil – entre 1547 e 1555 – e acabou sendo capturado por índios canibais na segunda vinda ao país. Observando os costumes indígenas, conseguiu evitar ser devorado por eles. Em 1555, voltando para a Europa, escreveu o livro *Duas viagens ao Brasil*, editado em 1557. Sucesso instantâneo de público, foi um dos primeiros a narrar as práticas canibais na América do Sul, colaborando assim com a construção da ideia de um território exótico.

Essas contribuições artísticas dos exploradores europeus, menos comprometidos com preocupações religiosas e moralistas, marcaram o início de novos paradigmas visuais, inaugurando assim a percepção naturalista de mundo, oriunda das escolas holandesas. Seus legados foram inegáveis e poderiam ainda ser reconhecidos em outras duas importantes figuras, cujas produções foram decisivas para a documentação pictórica no país: as do pintor Albert Eckhout (1610-1666) e as do cronista da paisagem, Frans Post (1612-1680) – ambos convidados para acompanhar o alemão-holandês Maurício de Nassau (1604-1679) em sua expedição.

Com o decorrer dos séculos, o intercâmbio cultural entre alemães e brasileiros voltaria a ganhar força e a impactar, dentre tantas disciplinas, a História, a Arte e a Literatura de ambos os países. Um dos mais importantes escritores alemães, Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), a partir do ensaio *Os canibais*, de Michel de Montaigne (1533-1592),<sup>12</sup> escreveu o poema “Canção de morte de um prisioneiro brasileiro”,<sup>13</sup> no qual dedicou-se ao suposto canto indígena, assumiu sua voz e destacou a antropofagia como um ritual a ser valorizado. Desse modo, acabou por inverter a valoração bárbara e negativa iniciada por Hans Staden. Assim como o trânsito de naturalistas alemães, no Brasil, influenciaria o trabalho de intelectuais como Gonçalves Dias (1823-1864), Oswald de Andrade (1890-1954), Mário de Andrade (1893-1945), Gilberto Freyre (1900-1987) e Antonio Candido (1918-2017), por exemplo, também o trânsito dos teóricos e escritores brasileiros como Mário Pedrosa (1900-1981) e Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), na cidade de Berlim, no final dos anos 1920, marcaria a história da crítica de arte e da sociologia no país.

A visão do Brasil por olhos estrangeiros é uma práxis, uma tradição pictórica, literária, historiográfica e marcadamente cultural. É um costume ter que caber dentro de um padrão que não é o nosso. E a questão não é ser visto pelos olhos de quem está de fora, mas pelo fato das nossas relações sociais serem frequentemente perpassadas por um tipo de negociação em torno da legitimação das formas de existência. Tivemos que ser colonizados. Catequizados. Civilizados. Embranquecidos. Ter vergonha da própria nudez e de não falar a língua do outro. De não ser o outro. Afinal, precisamos ser aceitos. O mundo necessitava saber que somos um país rico, falamos português, usamos roupa, somos cristãos, libertamos os escravos, convivemos com diversas raças, somos cordiais, alegres, pacíficos. Passivos com os estrangeiros de fora da América Latina. Tiranos com os de dentro. E porque estivemos continuamente sob esse olhar, o olhar do outro, é que se criaram em nós falsas necessidades. Talvez seja esse um dos motivos pelos quais o Brasil nunca tenha olhado para dentro e enxergado os Brasis.

<sup>12</sup> Considerado o inventor do gênero, o filósofo francês Montaigne escreveu o ensaio *Os canibais*. A obra é relevante por usar as práticas indígenas para construir críticas às hipóteses da razão europeia.

<sup>13</sup> O poema – retirado da publicação Humboldt, do Goethe Institut – é traduzido por Mario Cámara (1969), doutor em Letras e professor argentino de Literatura Brasileira e Portuguesa da Universidade de Buenos Aires. “Canção de morte de um prisioneiro brasileiro”: Vinde com coragem, vinde todos, / E juntai-vos para o festim! / Pois com ameaças, com esperanças / Nunca me dobrareis. / Vede, aqui estou, sou prisioneiro, / Mas ainda não vencido. / Devorai meus membros / E, junto com eles, devorai / Vossos ancestrais, vossos pais, / Que foram meu alimento. / Esta carne, que vos dou, / Insensatos, é a vossa, / E em minha medula está / Cravada a marca de vossos ancestrais. / Vinde, vinde, a cada mordida / Vossa boca poderá saboreá-los.

Fundamentar o cartesianismo benseano nos trópicos significa também refletir sobre o pensamento europeu acerca desse Brasil exótico. O Brasil, este país que permanece dividido entre o que há de mais moderno e mais arcaico, com um futuro ainda em aberto na década de 1960. Histórica e geograficamente, o país assolado pela pobreza – com um território tão extenso e uma cultura tão diversa – onde o mais adequado, até os dias de hoje, seria falar dos Brasis e de suas inúmeras inteligências. Para Bense, esse Brasil, se comparado à Europa, por fazer parte de um continente relativamente novo, livre do peso da história e do conservadorismo tinha grande potencial para ser um país promissor, produto de uma consciência a-histórica:

Na verdade a história é sempre interpretação; o futuro, contudo, é realização, e o sistema de possibilidades que permite as interpretações do passado diferencia-se completamente do sistema de possibilidades que determina as realizações do futuro. (...) Somente para irracionaisistas a história é um argumento de decisões humanas, não é para racionalistas. (...) O fato de que apenas a partir da história ele (o espírito europeu) tenha descoberto quem é constitui um julgamento arrasador do homem europeu acerca de si mesmo e confirma tão-somente o traço infame de sua consciência: a ideia de que não se tira nenhuma conclusão da história (BENSE, 2009, p.18-19).

O esteta alemão duvidou do peso que a Europa carregava em relação a sua história, da verdade, do espírito conservador, das noções de fonte e influência e da origem e semelhança que sempre determinaram a justaposição do conhecimento incompleto do colonizado ao conhecimento dito universal do colonizador. É pertinente recordar o ensaio de Silviano Santiago (1936) *O Entre-lugar do Discurso Latino-Americano*, publicado em *Uma literatura nos trópicos*, visto que o crítico, já em uma das duas epígrafes (*Não sei que bárbaros são estes, mas a disposição deste exército que vejo não é, de modo algum, bárbara*), atentou de imediato para a noção de influência e o saber fundado na semelhança. O ensaísta brasileiro, trazendo à tona a citação metafórica do filósofo francês Montaigne, narrou a vitória do rei grego Pirro. Também conhecida como vitória pírrica, a expressão é derivada da história de que, depois de vencer a batalha de Ásculo contra os romanos a duras penas – já que perdeu praticamente todo o seu exército –, Pirro percebeu que nem toda vitória pertence ao vencedor. No fim, aquela era uma vitória inútil em que o custo das vidas perdidas havia sido maior que as vantagens obtidas.

Se, por um lado, esta citação anunciou o conflito antagônico eterno – civilizado x bárbaro; Grécia x Roma; colonizador x colonizado; Europa x Novo Mundo –, por outro, as palavras do rei Pirro expressavam deslumbramento e surpresa diante da descoberta de que os bárbaros não se comportavam como o imaginado. De alguma forma, talvez da

pior, o rei percebe que os gregos subestimavam a arte militar dos romanos e estrangeiros (a quem o rei se dirigia como bárbaros). A admiração de Pirro pelos bárbaros e seu provável processo de inversão de valores gerou um descentramento no discurso do historiador da cultura europeia – no caso, a grega – como cultura de referência, de fonte. Dessa forma, Silviano Santiago defendeu que a maior colaboração da América Latina para a cultura do Ocidente vem da aniquilação sistemática das noções de pureza e unidade. E que, para isto acontecer, era preciso declarar a falência do método às pesquisas que direcionam e perpetuam o estudo das fontes e influências.

*Inteligência brasileira – uma reflexão cartesiana* (2009) é um livro relativamente curto, com 117 páginas, e dividido em 53 capítulos – alguns deles, minúsculos. O valor de seu conteúdo, no entanto, é inversamente proporcional ao tamanho. Não correspondendo nem a um tratado estético nem a um relato de viagem, nesse ensaio o leitor é capaz de questionar a relação de Max Bense com a urgência de uma consciência inteligente desenvolvida a partir das produções estéticas brasileiras. O argumento central de *Inteligência brasileira* é baseado em dois componentes essenciais: o *espírito cartesiano* (princípio pureza) que é analítico e lógico, como extensão da inteligência, e o *espírito tropical* (princípio configuração), que é vital e orgânico, como extensão da natureza. Enquanto a inteligência cartesiana é a decisão pela clareza consciente e pela razão, a inteligência brasileira é compreendida pelo desenvolvimento da clareza consciente e da clareza espiritual, ou seja, pelo espírito tropical. Assim, na expressão do pensamento benseano sobre a “inteligência brasileira”, tensionada entre a *realidade técnica* (linguagem racional) e a *ciência natural* (linguagem biológica), foram identificados elementos que se polarizavam: “O estímulo que, originando-se do caos, leva ao desenvolvimento humano, e a vontade que prefere o planejamento, ou seja, elementos ‘caoticogênicos’ e ‘henogênicos’” (BENSE, 2009, p.29).

Para justificar a dicotomia dessa inteligência brasileira em Max Bense, foram utilizadas duas cidades: Brasília (representando o espírito cartesiano) e Rio de Janeiro (representando o espírito tropical). A partir da fusão desses espíritos, estimulados pela razão e pelo caos, originou-se a “inteligência brasileira”. Enquanto a primeira cidade é definida por Bense “como prolongamento da inteligência emancipada” (BENSE, 2009, p.28) por ser formativa, estrutural, analítica, lógica, linear, melancólica, do espaço construído, feita de quadras, do ser que roda, a segunda é caracterizada “como prolongamento da natureza habitável” (p.28) por ser informal, orgânica, vegetativa, vital, pictórica, alegre, do espaço reconstruído, feita de cantos, do ser que caminha.

Haroldo de Campos prenunciava, em 1962, a tradução de um texto do livro *Esboço de uma paisagem renana*, de Max Bense, sobre a nova capital, que seria publicado na edição nº 2 da revista *Invenção*. Na visão não histórica de Bense, Brasília – como extensão da inteligência cartesiana e inaugurada como a nova capital em 21 de abril de 1960 – era a prova irrefutável do impulso de criação brasileira. No empenho de se construir uma cidade do nada, ela foi pensada para fazer parte de um projeto moderno de país, com a projeção de um novo conceito de criação coletiva, formas inovadoras de habitação e socialização. Para se ter mobilidade em uma cidade da grandeza de Brasília, seriam necessárias rodas. A ideia, uma vez dissipada entre as mais diversas camadas sociais brasileiras, tomou as bancas de jornais, estampou as capas de revistas populares, como a *Manchete*, e engendrou, no vão dos planaltos, o sentimento democratizante:

No princípio era o caos. Região inteiramente desabitada, ‘onde emas e siriemas passeavam’, a futura capital do Brasil não dispunha sequer de vias de acesso para permitir a chegada dos desbravadores. Partia-se da estaca zero. O começo foi assim caracterizado pela absoluta falta de tudo. Menos de entusiasmo (SOUZA, 1970, p.92).

Situado no Distrito Federal, esboçado na região central do Brasil e no meio de lugar nenhum, o Plano Piloto foi elaborado pelo arquiteto Lúcio Costa (1902-1998): o grande vencedor do concurso para o projeto urbanístico de Brasília, em 1957. Os croquis iniciais de Lúcio identificavam o Plano Piloto com a forma inspirada em cruz ortogonal, mas teve um dos seus eixos arqueado para se adaptar à topografia da região e resultou no formato parecido ao de um avião. A arquitetura de Brasília foi entregue a um dos mais exemplares admiradores da estética modernista de Le Corbusier (1887-1965): Oscar Niemeyer (1907-2012). O arquiteto, além de considerar seu aspecto funcional, buscou a criação de formas leves, orgânicas e simples.

Há na simplicidade das formas de Niemeyer uma ideia que poderia estar ligada à benseana sobre urbanidade. Bense compreendeu que a “urbanidade gera o pensamento da habitabilidade a partir da ideia dos planos, das linhas e da distância” (BENSE, 2009, p.26). O papel desempenhado por Oscar Niemeyer garantiu, com a funcionalidade e organicidade de suas formas, a subsequente urbanidade de Brasília. A designação de Plano Piloto, originalmente atribuída ao projeto urbanístico, passou a se referir a toda a área construída em consequência do plano inicial, que para o professor ulmiano significou a “proclamação brasileira de inteligência cartesiana” (BENSE, 2009, p.19), formada a partir da emergência nacional de se construir uma nova civilização:

Falar por hipótese é, *ex suppositione*, algo inteiramente adequado a meu tema, e é exatamente neste ponto que consiste a minha relação com a substância espiritual do Brasil de hoje. Pois todo urbanismo é também uma notação que a civilização faz para o futuro, sobretudo o urbanismo que se embrenha na selva a fim de criar, feito uma gigantesca ilha artificial no cerrado, uma cidade cujo plano geral revela a forma de avião, e que hoje, tal como seu início, é dependente do avião (BENSE, 2009, p.24).

Essa “reflexão cartesiana” – subtítulo do livro de Max Bense – é uma ideia ousada que diz respeito à realização como construção de futuro, à urgência de modernização do Brasil num momento industrial no qual “o gesto criador não é jamais histórico, é sempre e tão somente atual” (BENSE, 2009, p.70). Esse gesto, essa projeção viabilizada por um pensamento de interrupção e de descontinuidade com o continente europeu, poderia ser entendido como um desprendimento em relação ao passado. O filósofo alemão supôs que o Brasil estava livre da febre histórica. Brasília era uma esperança, visto que a confiança depositada na tradição daquela Europa – que servia como uma espécie de guia ético-moral da justiça futura – havia sido arrasada empiricamente pela guerra:

Penetra-se no domínio de uma inteligência que se encanta mais com a aventura iniciada pela realização de uma ideia do que com a própria ideia. Mas o princípio esperança a que o homem adere, em meio à poeira vermelha que se levanta na paisagem, libera-se por toda a parte do estado febril de um delírio e permanece para sempre uma inspiração do fazer (BENSE, 2009, p.24-25).

Aparentemente, o mais encantador ali era realizar o projeto. Transpor o plano piloto para a realidade e não deixá-lo sucumbir, como tantas planificações, no plano das ideias. Pois o que é ideal estimula, incita, às vezes até excita, contudo parece sempre inatingível porque dispara expectativas e uma enorme vontade de concretização. O ideal dialoga com aquilo que é possível. Diferente da utopia, o ideal pode ser realizável. É uma esperança, uma linha do horizonte: deseja-se sempre ir ao seu encontro. No entanto, por vezes ela já foi alcançada. O ideal é o futuro próspero que o Brasil parecia tanto perseguir. É alcançável, mas geralmente pensado como algo a posteriori quando, na verdade, se está vivendo com ele no momento presente. Por isso é quase impossível pensar em um urbanismo democratizante sem pensar no futuro. A esperança e o entusiasmo foram os sentimentos que construíram Brasília. Enquanto a utopia, depois de deparar-se com o

espanto, tomou o poder e ali fundou uma civilização frustrada. No texto de Clarice Lispector<sup>14</sup>, inserido no ensaio *Inteligência brasileira*, a escritora descreve a cidade:

Brasília é artificial. (...) Brasília ainda não tem o homem de Brasília. (...) Brasília é a imagem de minha insônia (...). Mas a minha insônia não é bonita nem feia, minha insônia sou eu, é vívida, é o meu espanto. É ponto e vírgula. Os dois arquitetos não pensaram em construir beleza, seria fácil: eles ergueram o espanto inexplicado. (...) – Olho Brasília como olho Roma: Brasília começou com uma simplificação final de ruínas. A hera ainda não cresceu. (...) Brasília é de um passado esplendoroso que já não existe mais. Há milênios desapareceu esse tipo de civilização. (...) Milênios depois foi descoberta por um bando de foragidos que em lugar nenhum seriam recebidos: eles nada tinham a perder. (...) – Foi construída sem lugar para ratos. (...) Construção com espaço calculado para as nuvens. (...) Essa é uma manchete invisível nos jornais. – Aqui eu tenho medo. – A construção de Brasília: a de um Estado totalitário. – Este grande silêncio visual que eu amo. (...) Mas vejo ao longe urubus sobrevoando. O que estará morrendo, meu Deus? – Não chorei nenhuma vez em Brasília. Não tinha lugar. – É uma praia sem mar. – Em Brasília não há por onde entrar, nem há por onde sair (BENSE, 2009, p.38-41).

Um dos pensamentos defendidos entre alguns intelectuais da metade do século XX era o de que apenas pela intensificação da industrialização o Brasil seria capaz de superar seu subdesenvolvimento. No entanto, a população periférica, usualmente submetida ao imprevisto – por conta de projetos que não se materializam ou que depois se mostram ineficazes –, foi a mais afetada. A pobreza que, irrompida no entorno de Brasília, fruto desse subdesenvolvimento e arraigada na estrutura da sociedade do país, demonstrava como até mesmo os grandes projetos acabam de alguma maneira no campo da idealização. A arquiteta e professora da PUC-Rio Ana Luiza Nobre (1964), no texto “Mobilidade e inteligência brasileira”, partindo de dois registros imagéticos do fotógrafo Marcel Gautherot (1910-1996), problematizou o design e a mobilidade da cidade, mostrando a ambivalência da lógica industrial e a dificuldade em adaptar o pensamento cartesiano de Max Bense à realidade brasileira:

Porque aqui as estruturas espaciais não são nem de longe um sistema neutro capaz de oferecer liberdade ao usuário/habitante, mas andaimes que deverão sair de cena logo após a conclusão das obras-monumentos de Niemeyer. Assim como os sacos de cimento vazios que, uma vez descartados, vão se transformar em barracos precários na periferia do canteiro, na assim chamada “Sacolândia”, essa Brasília em negativo que Gautherot não conseguiu publicar e Bense talvez sequer tenha visto. É aí na Sacolândia, afinal, que se escancaram as dificuldades que a concepção de projeto ulmiana encontra num ambiente profundamente resistente à lógica industrial e cada vez mais tensionado social e politicamente, que logo converteria Brasília na expressão não da liberdade – e muito menos

<sup>14</sup> “Clarice Lispector. ‘Brasília: cinco dias’. In: *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964, p.162-64. No original, o autor cita o texto de Clarice a partir da tradução alemã de Elisabeth Walther-Bense. [N.T.]” (BENSE, 2009, p.41).



de mobilidade social – mas da repressão. Mas é também na Sacolândia que o alto grau de imprevisto diante da escassez vai nos confrontar com o lado menos heroico, e nem por isso menos essencial, da “Inteligência Brasileira” – na mobilidade espantosa, e tantas vezes brutal, de um Brasil avesso ao projeto, e ao mesmo tempo sempre por se fazer (NOBRE, 2014, texto eletrônico).



Figura 10 - Brasília e Sacolândia (Brasília, c.1959). Legenda: fotografias de Marcel Gautherot.

Esta é uma reflexão na qual o projeto desse novo lugar, nascido na aridez geográfica de Brasília, parece ter sido forjado na ideia de futuro. “Esta cidade é um evento visual, como um cartaz. A poeira vermelha que às vezes perpassa os seus vãos livres imprime-lhe coloração, mas nenhum cheiro” (BENSE, 2009, p.33). A cidade artificial é vislumbrada pelo professor de Ulm como a “primeira expressão visível de um cartesianismo na forma do design. Expressão de um design total análogo à ideia de uma obra de arte total” (BENSE, 2009, p.31). Para Bense, o design que engloba toda a concepção de civilização

(...) significa para a inteligência brasileira uma parte essencial da ideia de uma civilização futura. Enquanto o design sugere o futuro, despede-se do passado. (...) Apenas a ideia de um design consequente (...) revela que não apenas os resultados científicos mas também os artísticos permitem uma configuração técnica do mundo, que ambos estão legitimados, que não são mais componentes descartáveis de nossa ideia acerca da civilização futura (BENSE, 2009, p.30-31).

Aquele vermelho, característico do cerrado e que tingia todo o entorno da nova capital, desbotou nas fotografias que constituíam uma tentativa extraordinariamente poética de representar uma Brasília ainda ignorada. As fotografias em preto e branco de Marcel Gautherot, deslocando a beleza da coloração da terra, da poeira – “que, na forma de diminutas partículas vermelhas, adere a todos os lugares do espaço: grama, folhas, ruas, gravatas, cristais, pranchas de madeira, camisas brancas, chegando quase às

palavras e frases” (BENSE, 2009, p.33) –, denunciaram a existência do subdesenvolvimento e da cultura do improviso.

Foi depois de visitar a futura capital do país que, o então artista plástico e amigo de Max Bense, Aloísio Magalhães, resolveu seguir na profissão de designer, segundo o professor e pesquisador João de Souza Leite (1947).<sup>15</sup> Brasília era o signo maior do design no Brasil e o “encontro com a ideia de projeto” (ANASTASSAKIS, 2007, p.28) aconteceria justamente quando Aloísio presenciou sua construção. Dessa maneira, “Brasília é o fato que marca, que sinaliza uma mudança no país” (LEITE, 2006, p.235) e Aloísio Magalhães o profissional que perceberia que o design era capaz de unir artes, “projeto”<sup>16</sup> e cultura brasileira:

É no Planalto Central, sobre aquele espaço vazio, que Kubitschek realiza sua experiência modelar, já indicada como metassíntese, do Programa de Metas. O papel de síntese presente na construção de Brasília se dá em diferentes níveis – síntese da ideia de planejamento e projeto, síntese da comunhão entre as diferentes artes, arquitetura e urbanismo, em uma configuração gestáltica, e, por fim, para o que diretamente nos interessa aqui, síntese para Aloísio Magalhães, pois nela se realiza uma espécie de revelação – o encontro das artes com o social, não artificialmente, mas no sentido mais real possível. Brasília é a realização concreta de uma representação do Brasil, para o todo da população. E Aloísio percebe isso (LEITE, 2006, p.236).

A década de 1960 é um período marcado pelo rápido crescimento econômico e pela consequente aceleração do processo industrial. É o grande momento do futuro do Brasil – no qual Brasília não é a primeira ideia de futuro do país, mas é a maior, exatamente por materializar essa ideia. Sua principal capacidade era a de absorver todos os estilos “esvaziando-os de sua essência histórica até atenuá-la na forma de uma proporcionalidade, enquanto reduz a sua pura tecnicidade, incluindo-se aí a matemática” (BENSE, 2009, p.27-28):

(...) para Aloísio, a capital federal era a “síntese da compreensão brasileira” (MAGALHÃES, 1997, p.166), construída com “grande sentido de invenção” (1997, p. 167), enfim, o gesto que significou o “momento decisivo da ação cultural no país. Dentro da concepção de que nos trópicos convivem polos opostos, podemos dizer que Brasília tenta unificar o cartesiano e o barroco, isto é, o espontâneo ou natural” (1997, p.107). Desse modo, Brasília representaria para o Brasil o momento de introdução do método, da atitude projetiva que Aloísio adotara como profissão (não por acaso, logo após visitar as

<sup>15</sup> Assim como Rogério Duarte, ele iniciou sua carreira como estagiário no escritório de design de Aloísio Magalhães. É curador e coordenador do Programa de Pós-Graduação em Design, na Escola Superior de Desenho Industrial, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

<sup>16</sup> Nesse caso, a noção de projeto é articulada ao conceito de design que, por sua vez, não se relaciona ao significado de desenho.

obras da capital). Aloísio entendia a construção da cidade como o momento em que o país teria assumido a sua necessidade de interiorização. Assim, Brasília seria a convergência do processo histórico do país (...) (ANASTASSAKIS, 2007, p.89).

No texto, a referência cartesiana proposta por Aloísio Magalhães (ao “gesto que significou o momento decisivo da ação cultural no país”) poderia ligar o impacto da criação de Brasília ao “gesto criador” (não histórico e atual) de Max Bense. Já o estilo barroco (mencionado como “espontâneo ou natural”) dialogava com o espírito tropical benseano por este abranger aquilo que é orgânico, informal e vegetativo. Pois tanto o espírito tropical quanto o estilo barroco representavam esse “grande sentido de invenção”. Os dois polos opostos, mencionados ainda por Aloísio, dizem respeito ao espírito tropical e ao espírito – ou método – cartesiano, aplicado em Brasília. Então, Aloísio Magalhães, ao perceber que a nova capital representava para o país o “momento de introdução do método” – que unia o cartesianismo ao barroco –, acabou por partilhar o conceito da “inteligência brasileira” benseana.

Em contrapartida, o designer pernambucano também apresentou a urgência de mudar a capital do Rio de Janeiro para a região central do país. Sobre esta, ele referiu-se como uma “necessidade de interiorização”. O entendimento dessa mudança política da capital e de sua arquitetura – a questão da construção de uma cidade onde não havia população nem espaço humano – é um tanto quanto relevante. Será que a convergência desse processo histórico significava apenas o povoamento de uma região desabitada do Brasil ou poderia ser um meio de levar a ilusão do desenvolvimento para longe do olhar do povo brasileiro? De que maneira, no interior de um certo sonho de democratização racional, poderiam estar contidos determinados elementos que não eram tão estranhos assim à dimensão autoritária do Golpe Militar que aconteceria em 1964?

O método cartesiano, fracassado na Europa, encontrava no Brasil uma esperança que “poderia ser uma das experiências que a inteligência brasileira nos lega” (BENSE, 2009, p.93). Em Brasília, importava mais o seu conjunto do que as edificações isoladas. Se a futura capital era a realização do projeto, ter visitado essa cidade ainda em construção significou para Aloísio a possibilidade de conduzir sua carreira nos moldes da planificação:

(...) é possível assumir que projeto deva ser apreendido como metáfora. (...) Compreendido como determinante para a realização de algo em momento futuro, a ação de projeto está sempre ancorada em algum tipo de intencionalidade; (...) Projetar portanto revela um conceito que não se limita a um determinado território de ação e que, de certo modo, tende a um certo grau de abstração devido à variabilidade de seu objeto. O que significa que

projetar não se confunde automaticamente com a ação de projeto em design, embora se apresente como sua característica essencial (LEITE, 2006, p.310).

Além disso, na cidade que representava a *realidade técnica* e havia sido construída para o “ser que roda”, Max Bense compreendeu algo que Aloísio Magalhães talvez não tenha percebido: o todo da população poderia não ser contemplado no que tangia à mobilidade. “Que o homem seja um ser avançado e que esse tipo de mobilidade venha afligir as mais finas ramificações do mundo inteligível, mantendo-se ativa e produtiva, tudo isso permanece, há muito tempo, evidente nessa civilização tropical exuberante e desordenada” (BENSE, 2009, p.92-93). O designer alemão apontou um problema entre urbanidade e mobilidade que – embora não assumisse como social – se fosse resolvido de maneira democrática, provavelmente não privilegiaria as classes sociais menos abastadas, a classe do “ser que caminha”:

A substituição da ideia do humanismo pela ideia do urbanismo (...) é atualmente a característica específica da inteligência brasileira. O problema não é o ser ou o não ser do indivíduo ou das massas, mas a habitabilidade ou a não habitabilidade da Terra (...) Assim, deparamos em Brasília, de modo quase automático, o problema da compatibilidade entre urbanidade e mobilidade (...). A cidade (...) exclui, como um todo, qualquer mobilidade. Mas, observada em seu interior, ou seja, sob o aspecto de um enorme aposento e de sua arquitetura interna, obtém-se forçosamente a representação de um arranjo móvel e mutável. (...) Refiro-me aqui muito mais à mobilidade [Beweglichkeit] de uma população urbana como um todo, e aqui é preciso ponderar se a ideia da humanidade futura não envolve, ao mesmo tempo e de modo acentuado, a ideia de sua maciça mobilidade [Beweglichkeit]. Com a sua população flutuante, com o seu turismo necessário e altamente organizado, com seus hotéis imponentes, conjuntos habitacionais, quadras que representam camadas sociais completas (...), Brasília levou-me rapidamente a pensar que, em determinadas circunstâncias, o futuro urbanismo não se vinculará ao fato consumado do sedentarismo burguês ou proletário (BENSE, 2009, p.35-37).

Retomando o texto “Mobilidade e inteligência brasileira”, nele a professora Ana Luiza Nobre observou que a arquitetura não se impõe como categoria principal no ensaio *Inteligência brasileira*. Antes dela, figuram o design, as artes plásticas e a poesia. “A única classe, embora ela seja sintética e por vezes pouco definida, (...) que em princípio não pode ser saturada é a classe dos intelectuais, porque a natureza da saturação não tem lugar na natureza da inteligência” (BENSE, 2009, p.92). Isso não significa, entretanto, que o papel desempenhado pela arquitetura e pelo urbanismo, no ensaio de Max Bense, não tenha sido decisivo para se pensar todas as demais categorias: “o urbanismo da nova capital permite uma consciência poética inteiramente distinta, uma consciência que

também abre espaço à poesia artificial da pureza estrutural e à concreta materialidade da palavra” (p.30).

Essa materialidade da palavra, ocupando um espaço comunicativo tridimensional, é visual, vocal e verbal e por isso não precisa ser manipulada por meio de frases nos textos concretos. Desse modo, destacam-se dois conceitos definidos por Max Bense para a categoria literária: o primeiro é o *convencional* (clássico) – que revela, por exemplo, elementos permanentes atrelados à literatura europeia da Idade Média – é tradicional, referindo-se à função sociocomunicativa. O segundo é o *progressista* (não clássico) que destaca, na atividade literária, a experimentação e sua função intelecto-experimental motivada pelo conhecimento. Este último conceito tem na poesia concreta do grupo Noigandres<sup>17</sup> o seu trunfo ideal. Note-se no trecho a seguir:

A ‘poesia concreta’ do grupo brasileiro de Noigandres, por outro lado, é um exemplo do conceito progressista de literatura. A ideia de “que a literatura europeia constitua uma unidade de sentido” faz parte do conceito convencional de literatura, assim como “o presente atemporal, que está essencialmente adequado à literatura”, ou a ideia de “que a literatura do passado” pode “influenciar permanentemente a literatura atual”. Ao contrário disso, o conceito progressista de literatura surge, por exemplo, na poesia concreta, um grupo proeminente na grande categoria da moderna estrutura experimental, quando no “Plano-piloto para a poesia concreta”,<sup>18</sup> de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, parte-se do princípio de que ‘o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal) está encerrado’ (BENSE, 2009, p.71-72).

Antes de Haroldo de Campos procurar Max Bense, em Stuttgart, o grupo Noigandres vinha publicando no Brasil vários trabalhos, entre os quais o principal era o “Plano-piloto para a poesia concreta”. Logo de início (com a frase “poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas”), o grupo brasileiro já evidenciava o conceito de poesia concreta que adotava o “espaço gráfico como agente estrutural”, somando à poesia o tempo-espaço focalizado pela Física. Ao referir-se à poesia concreta, o professor visitante da Escola de Ulm sinalizou que tudo o que é abstrato traz em si algo que o pressupõe, a partir do qual algumas características são abstraídas:

o termo “concreto” deve ser compreendido primariamente como oposição a “abstrato”, (...) O concreto é o não abstrato. (...) Uma palavra a ser compreendida de modo concreto tem de ser tomada ao pé da letra. De maneira concreta procede aquela arte que emprega o seu

<sup>17</sup> Foi um grupo de poetas paulistas integrado pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari, em 1952. Posteriormente, unem-se a eles Ronaldo Azeredo e José Lino Grünwald. Foi considerado por Max Bense o grupo mais importante de poesia concreta da época e cuja obra ele ajudou a divulgar, através de exposições e publicações.

<sup>18</sup> “Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. “Plano-piloto para a poesia concreta”. In: *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Ateliê, 2006. [N.T.]” (BENSE, 2009, p.73).

material de tal forma que ele corresponde às funções materiais, (...). De certo a arte “concreta” pode ser compreendida como arte “material” (BENSE, 2009, p.73-74).



Figura 11 - Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos. Legenda: Fotografia para a revista “Navilouca” (1971).

Desenvolvida pelo filósofo Charles Sanders Peirce (1839-1914), que investigava a relação entre os objetos e o pensamento, a análise semiótica baseou-se no estudo do significado dos signos. Peirce tirou proveito das suas reflexões adquiridas a partir de sua formação como físico e matemático para formular sua teoria sobre a semiótica e seus três modos escolhidos para mediar o significado pelo signo: 1) *Ícone* – estabelece um padrão com relação de semelhança com o objeto. Uma onomatopeia, por exemplo, poderia ser considerada um ícone verbal. 2) *Índice* – estabelece um padrão no qual o signo tem uma relação de causalidade sensorial indicando seu significado. Por exemplo: onde há fumaça geralmente há fogo ou, então, uma poça d’água pode indicar que ali houve chuva. 3) *Símbolo* – estabelece uma relação meramente convencional entre o signo e seu significado. Exemplos disso são vistos em símbolos não verbais: a cruz estampada em bandeiras para simbolizar uma nacionalidade, a religião cristã, um hospital ou uma sepultura. Dessa maneira, na linguagem, a maioria das palavras são símbolos e representam algum nome (substantivo ou adjetivo) ou ação. O signo é o representante que transmite a ideia do objeto representado ao receptor:

The image shows a man in a white shirt and tie, pointing at a chalkboard. The chalkboard contains a complex diagram with handwritten text and symbols. The diagram includes a central triangle with "Name" written inside it. To the left of the triangle is "Exp" and to the right is "Rn". Above the triangle is "ax. Satisf". Below the triangle are "Ar (vall)", "Dnc. Suf.", and "Rhe". Further down are "Wol", "Ressell", and "Orly". At the bottom are "vff" and "vff".

Foi Elisabeth Walther quem chamou a atenção de Max Bense para o texto concreto de José Lino Grünewald (1931-2000), “vai e vem” (1959), cuja primeira publicação, na revista *Noigandres* 5 (1962), é um dos poemas que mais sobressaíram na primeira fase do Concretismo. Por ser um poema versátil, pode ser lido em círculo, da direita para a esquerda e vice-versa e também de cima para baixo e vice-versa, ou seja, sua forma simples e criativa é um palíndromo perfeito:

A mensagem estética material e particularizada dos textos da poesia concreta é, portanto, primeiramente indexal. (...) Apenas em relação a esse mundo particular indexicalizado dos textos da poesia concreta podem surgir símbolos ou ícones no decorrer do desenvolvimento textual semiótico (BENSE, 2009, p.78).

**vai e vem**

**e e**

**vem e vai**

Figura 13 - Poema “vai e vem”, de José Lino Grünewald (1959).

Nesse convívio da racionalidade alemã com a intelectualidade brasileira, antes de muitos outros artistas plásticos do Brasil exporem na Alemanha, Almir Mavignier (1925-2018) – celebrado por Bense como um dos pintores concretos mais consistentes de sua geração – já havia ingressado na Escola Superior de Design, de Ulm, e estudado com os professores europeus Josef Albers (1888-1976), Max Bill e Max Bense:

É fácil perceber que esse trabalho de aniquilamento de uma desproporção requer um certo equilíbrio entre teoria e beleza, capacidade criativa e estética, prazer e intelecto na realização da obra de arte, e são exatamente estas as qualidades que visivelmente afluem aos quadros e cartazes de Almir da Silva Mavignier. Ele é do Rio de Janeiro, discípulo de Arpad Szenes, formado em Paris e na arte concreta, incentivado por Josef Albers e Max Bill, aos quais deve o sentido para os eventos visuais e geométricos sobre planos coloridos. E, sem dúvida, ele já pertence a esse grupo internacional eminente, que vai ao encontro de uma crescente racionalidade por meio de uma crescente sensibilidade, que privilegia o contexto de precisão e reflexão também na pintura e não enxerga apenas na emoção a origem do *insight* (BENSE, 2009, p.67).



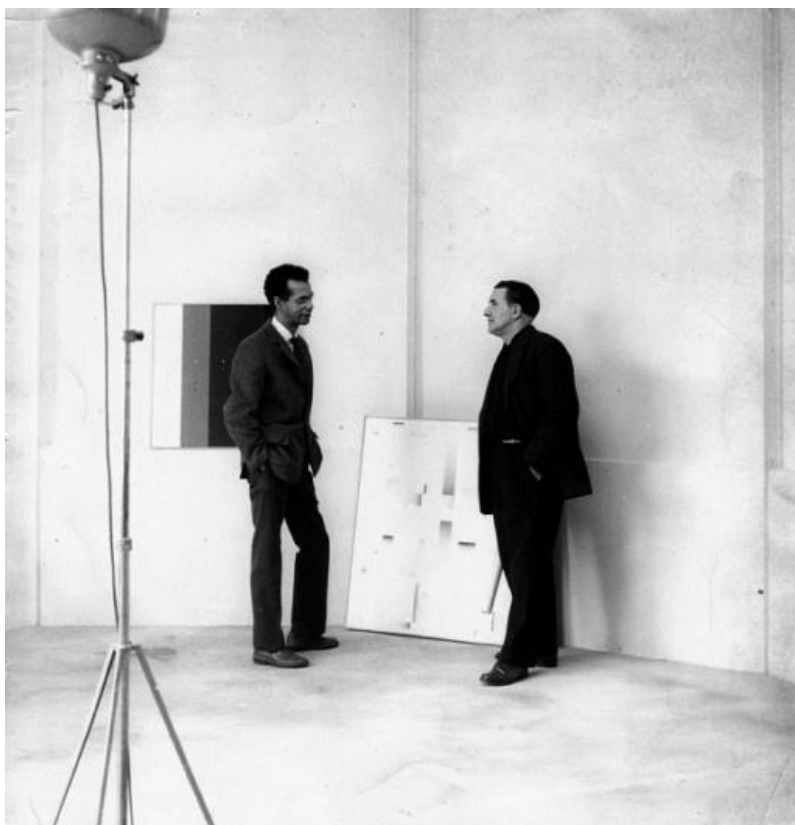


Figura 14 - Max Bense e Almir Mavignier, na exposição individual de Mavignier, em Stuttgart (1957). Legenda: Arquivo Elisabeth Walther-Bense.

Em 1957, o pintor expôs seus trabalhos na Galerie Gänsheide 26, em Stuttgart, onde Max Bense fez a abertura da mostra. Ela foi o grande marco inicial dos contatos de Bense com as artes plásticas brasileiras. Elisabeth Walther contou sobre esses intercâmbios culturais em uma entrevista publicada, na revista *Transluminura*, para a jornalista Simone Homem de Mello:<sup>19</sup>

As conferências que Max Bense deu no Museu de Arte Moderna do Rio, as conversas com pintores (Volpi), designers, arquitetos (como Lúcio Costa, Affonso Eduardo Reidy), escritores (como Clarice Lispector, João Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto, o Grupo Noigandres) revelaram um Brasil marcadamente intelectual que, embora representasse apenas um pequeno recorte da população como um todo, estava tentando resolver de forma racional e sensível os problemas do mundo moderno (WALTHER-BENSE, 2013, p.71).

Havia sido tão agradável o primeiro contato com Haroldo de Campos, em julho de 1959, que Max Bense organizou prontamente, na galeria de estudos que ele havia acabado de fundar, a Studium Generale, na Escola Superior da Técnica da Universidade de Stuttgart, a primeira exposição de poesia concreta alemã com a literatura

<sup>19</sup> Simone Homem de Mello é graduada em Letras pela USP e mestre em literatura alemã pela Universidade de Colônia. Trabalha também como tradutora, dramaturga e libretista.

contemporânea do grupo Noigandres. No final do mesmo ano, aconteceu a primeira exposição de poesia concreta, na Alemanha, com os trabalhos do grupo brasileiro expostos nesse novo espaço, que tinha como finalidade promover o discurso interdisciplinar. Foi organizada uma noite dedicada ao grupo Noigandres e publicado, devido à mostra, um pequeno catálogo com textos dos irmãos Campos e de Ronaldo Azeredo (1937-2006):

Pode-se dizer que com o movimento do concretismo – se utilizarmos essa expressão para caracterizar igualmente a poesia concreta (Noigandres), a pintura concreta e a escultura (de Cordeiro, p. ex.) – o modernismo brasileiro, iniciado por volta de 1922, alcançou a sua segunda fase. Mas, se na primeira fase (Mário de Andrade e Oswald de Andrade) este modernismo tinha uma orientação essencialmente nacional (cogitava-se pouco, ou mesmo nada, sobre a eventualidade de deixar o país), o modernismo da segunda fase tem orientação global, internacional. Noigandres mantêm laços estreitos com seus amigos alemães, franceses, ingleses, suíços e japoneses. A poesia e a pintura concretas são um movimento de caráter acentuadamente supranacional (BENSE, 2009, p.73).

A correspondência entre o professor catedrático da Universidade de Stuttgart e Haroldo de Campos, depois dessa primeira exibição em Stuttgart, intensificou o intercâmbio de ideias por meio de quarenta anos de cartas entre Haroldo, Bense e Elisabeth Walther, correspondência essa que Walther manteve com Haroldo mesmo depois da morte do semiotista alemão, em 1990. A narração desses diálogos artísticos e intelectuais gerou intercâmbios produtivos entre as vanguardas alemãs e brasileiras.

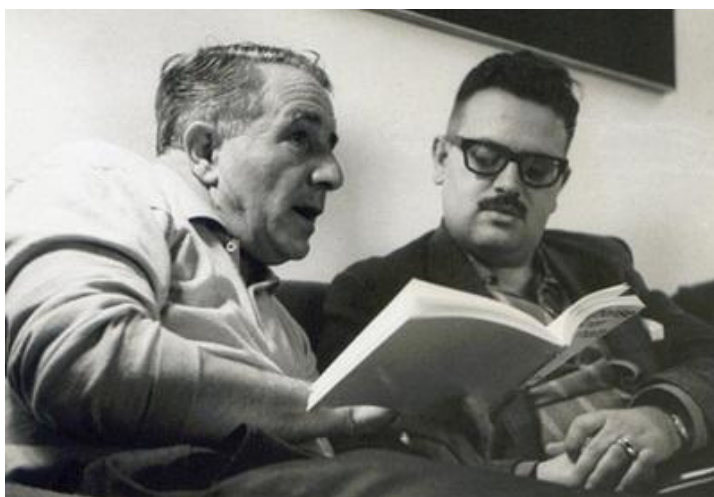


Figura 15 - Max Bense e Haroldo de Campos, em Stuttgart (1964).  
Legenda: Fotografia do acervo Carmen Arruda de Campos.

A vontade do filósofo alemão de conhecer pessoalmente o grupo de poetas concretos brasileiros foi tão forte que Bense foi convidado pelo governo do Brasil a vir

ao país. Para isso, houve a intermediação de Haroldo de Campos, que organizou, em fevereiro de 1961, todo o processo junto ao Ministério da Cultura, cujo ministro era Wladimir Murтинho. A finalidade da viagem era apresentar conferências sobre suas pesquisas estéticas, visitar Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo, bem como conhecer o país e seus principais artistas. Em entrevista à revista *Trópico*, Elizabeth Walther falou que eles planejaram um programa extenso – visitas às cidades de Recife, Salvador, Ouro Preto e Belo Horizonte –, mas não conseguiram cumpri-lo porque Bense não quis sair do Rio de Janeiro, devido à beleza da cidade carioca.

Elaborando uma série de reflexões acerca da vida intelectual do Brasil, Max Bense evidenciou no livro *Inteligência brasileira* uma aproximação afetiva com os líderes do movimento concreto e alguns modernistas do país, lançando um olhar respeitoso sobre a nossa cultura. O ensaio do professor alemão é também um elogio ao Concretismo, cujas questões estéticas dominaram grande parte do discurso da cultura do Brasil entre as décadas de 1950 e 1960 e que levaram o próprio estudioso a escrever poemas concretos.

**ir**

**o**  
**rio**  
**roi**  
**oro**  
**orior**  
**orion**  
**rionoir**  
**ronronron**

**ri**

Figura 16 - Poema “Tallose Berge”, de Max Bense (1965).

Como mencionado anteriormente, a paisagem tropical, ao longo dos séculos, foi motivo de espanto e deleite para os viajantes que vinham para o Brasil. Inúmeros artistas estrangeiros estabeleceram-se no país, especificamente no Rio de Janeiro, onde registraram de maneira sensível suas percepções da paisagem carioca. Durante o século XIX, através das fotografias de Marc Ferrez (1843-1923), os componentes naturais da

cidade foram exaltados, lembrando inclusive a tradição da pintura que persistiu no decorrer do século XX. A partir de então, uma análise histórica da paisagem urbana do Rio, mediante o olhar fotográfico e de seus componentes culturais, foi necessária para se pensar a questão de sua representação visual.

Nos escritos de *Inteligência brasileira*, Max Bense não descreveu a paisagem brasileira minuciosamente, mas buscou analisar os elementos que instigavam o deslumbramento da vida nos trópicos e a criação de possibilidades inovadoras para o país. Muitas vezes, a narração do Brasil de Bense, marcada em seu texto por assíndetos, conferia à leitura uma sensação de se estar diante de uma película cinematográfica. A baía da Guanabara, dentre tantas imagens, foi o cenário escolhido como alegoria da desordenação – a síntese do caos – enquanto a cidade do Rio de Janeiro foi eleita como a representação visual da complexidade da vida brasileira. A partir de palavras enxutas, separadas por vírgulas sequenciais, Max Bense é capaz de imprimir no inconsciente do leitor imagens da realidade de um Brasil ainda pouco conhecido:

A complexidade intrínseca do Brasil estava presente, a complexidade de uma vida nada doce, selvagem, nas ruas e praças, na entrada das casas, nos quartos, nos cafês, na areia da praia, na água, entre as palmeiras, nos bancos e nos ônibus. Emaranhado de todas as figuras e sentimentos existentes entre o Amazonas e o rio da Prata. Figuras altas, gordas, pequenas, feias, encurvadas, magras, mortas, vivas, atraentes, repulsivas e sentimentos profundos, superficiais, simples, concatenados, mortíferos, perversos, satânicos, risíveis e negros, que ameaçam sufocar, mas dos quais não se origina nenhuma criação. Todos os acasalamentos, todas as cópulas, todas as separações, todas as perseguições, todos os prazeres, todas as vivências do ódio e da dor em meio à devoração e à procriação. A baía de Guanabara como metáfora melancólica de todos os processos de confusão e liberação (BENSE, 2009, p.70).

Diferente dos estereótipos que fizeram do Brasil um país celebrado como feliz – padrões que podem ser confirmados nas letras extremamente tristes dos sambas de roda cantados de forma alegre –, nesse texto, Max Bense transformou-se num arquiteto. Construiu, junto com seu leitor, a nova cidade, os novos cantos e bulevares de uma exuberância tropical revisitada e crítica. Às vezes, sua linguagem aproximava-se da antropologia e até mesmo da fotografia publicitária, uma vez que propagandeava, através de suas memórias textuais e imagéticas, um certo registro do país como civilização do porvir. A felicidade do povo brasileiro parecia agora desmistificada e erguida sobre uma enorme tristeza. Apesar de marcada pelo espírito tropical, a cidade carioca já não poderia ser categorizada pela alegria pueril de quem desconhece a melancolia, mas sim de quem tem alguma sensibilidade para perceber o que essa melancolia significa.

Ao mesmo tempo, é uma alegria que triunfa. A alegria da cidade emergente, por exemplo, dos dias de carnaval. Uma alegria avassaladora que serviu de cenário para a superação da indiferença, do descaso, da indigência e até da morte. A alegria que esquece por tempo determinado a melancolia diária. A alegria contagiante do improviso. Aquele improviso que emana do Brasil profundo e das experiências ensaiadas pelos sobreviventes – ou melhor, pelos superviventes – da miséria. Max Bense não era ingênuo. No Rio de Janeiro, ele não observou somente a beleza da cidade cartão-postal, mas também a do improviso criativo.

Ao contrário, notou em cada esquina carioca as debilidades que nenhuma alegria, por mais crível que parecesse, poderia esconder. Constatou, frustrado, que a destruição também fazia parte da categoria do desperdício e que a abundância (que pode promover esse desperdício) era evidenciada pela existência da pobreza que alavancava o improviso:

O estado tropical da consciência, que inclui a abundância como sistema virtual da capacidade criativa e se deleita com o desfile das representações, ideias, imagens e palavras, derrama os *insights* como entes, e assim os sonhos surgem mais reais que os fatos, a vontade mais real que o seu objetivo e a vantagem cruel do poder consiste finalmente no fato de que quase sempre acaba em contrarrevolução aquilo que começou como revolução. Não se escapa em nenhuma esquina do Rio da gente vitimada pela pobreza empedernida e de faces carcomidas. A destruição também pertence, como um seu complemento, à categoria do desperdício. (...) assustamo-nos com os rostos deformados, mas não nos movemos (BENSE, 2009, p.90-91).

O escritor mais traduzido do mundo na década de 1920, o suíço Stefan Zweig (1881-1942), já havia conhecido o Brasil em 1936 e, no ano de 1941, publicou o livro *Brasil: Um país do futuro*, no qual relatou, assim como Max Bense, suas impressões de viagem pelo país. Além das descrições e representações edênicas do Brasil, registrou a dicotomia da cidade carioca e a suposta alegria do improviso nas favelas do Rio de Janeiro. Sobre as últimas, ele descreveu construções simples – feitas com barro, bambu, palha, folha de zinco e madeira – que não careciam de profissional. Apesar dessa moradia elementar, sem eletricidade, água encanada ou saneamento adequado, os habitantes manifestavam sua alegria cantando do alto de sua vista panorâmica da cidade:

Que essa cidade conserve tal habilidade! Que não seja acometida do delírio geométrico das avenidas retas, dos nítidos cruzamentos, da horrenda ideia da excessiva regularidade das modernas cidades grandes, que sacrificam à simetria da linha e à monotonia das formas, precisamente o que sempre é o incomparável de toda cidade: suas surpresas, seus caprichos e suas angulosidades e, sobretudo, seus contrastes – esses contrastes entre o velho e o novo, entre a cidade e a natureza, entre o rico e o pobre, entre o trabalhar e o flunar, contrastes que aqui se gozam em sua harmonia sem par! (ZWEIG, 2005, p.306).

Em sua dissertação, *Outro olhar sobre o Brasil: mestiçagem, racialismo e racismo no “país do futuro” de Stefan Zweig*, Marcella Granatiere (1972), refletindo sobre o termo “país do futuro”, justificou como o Brasil, durante o século XX, ora encontra momentos de esperança ora de frustração, balizados na ilusão e na promessa de futuro:

A expressão ‘País do Futuro’, cara à cultura brasileira ao longo do século XX, funciona frequentemente como disparador para pensar o Brasil. Por vezes expressa esperança em mudanças que apontam a utopia de um futuro mais inclusivo; em outros momentos exprime a frustração com o retrocesso, que indica um futuro de exclusão. Um porvir que nos leva à reflexão sobre as características desse país-promessa e dos elementos de representação que de alguma forma possibilitaram a constituição da ideia de ‘Brasil, país do futuro’ (GRANATIERE, 2020, p.9).

Uma ideia-promessa que não bastou para o best-seller Stefan Zweig: nem a “alegria” inerente ao Rio de Janeiro nem a mudança para a bucólica cidade de Petrópolis. Em 1942, tomado pela melancolia da barbárie que se alastrava pela Europa e refugiado no Brasil desde o início da Segunda Guerra Mundial, Zweig e sua esposa Elisabeth Charlotte Altmann, conhecida como Lotte (1908-1942) – que já haviam presenciado os horrores da Primeira Guerra Mundial – cometeram suicídio. Ironicamente, em pleno carnaval.

É provável que o Rio de Janeiro, como extensão da natureza, tenha arrebatado Max Bense não por representar um modelo edênico (que atraiu tantos exploradores ávidos pelo descobrimento de novas culturas), mas por ter arranjado naquela paisagem a natureza como forma de inteligência. Para o professor de Stuttgart, o “Rio é um organismo” (BENSE, 2009, p.32) onde Roberto Burle Marx (1909-1994) ordenou os elementos vegetativos – que coabitavam com sua reprodução cartesiana da natureza influenciada pela escultura e pintura concretas. Como Bense constatou, o jardim criado pelo mais importante paisagista do Brasil para o entorno do MAM-RJ representava “atos de uma estética cosmológica que dirige e corrige o crescimento tropical caoticogênico da desordem por meio de graus mais elevados da organização” (BENSE, 2009, p.84). De acordo com o filósofo, o “máximo de entropia no mundo é a finalidade dos processos físicos. A finalidade dos processos estéticos é o mínimo de entropia (entropia = desordem)” (BENSE, 2009, p.231). Significava então uma tentativa de corrigir essa

entropia<sup>20</sup> – compreendida como a medida que determina o grau de desordem dos elementos de um sistema – da cidade carioca.

Enquanto Max Bense procurava compreender a ordem mediante o caos do Rio de Janeiro, a cantora Elza Soares (1937) e o músico Monsueto (1924-1973) batucavam e improvisavam numa favela carioca o samba *Ziriguidum* (1961), de autoria do próprio Monsueto. Criada a partir de pandeiro e tamborim, a canção, lançada pela Philips Records, fazia parte da cena do filme *Briga, mulher e samba*, dirigido por Sanin Cherques. Embora fosse a desordenação e o caos do espírito tropical que mais se destacasse, a cidade, que ainda hoje é capaz de unir a favela ao asfalto, uma arquitetura improvisada a uma moderna, admitia, portanto, os dois espíritos da “inteligência brasileira”. Contrapondo-se ao espírito tropical (presente na arquitetura simples dos morros do Rio), o espírito cartesiano (observado na arquitetura moderna do Palácio Capanema e do MAM-RJ<sup>21</sup>), foi elogiado pela sua imponência por Max Bense – que esclareceu que a arquitetura carioca nada deixava a desejar àquela realizada por Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, em Brasília:

Às vezes Lúcio Costa desaparece, como uma lenda, por trás da realização do Plano Piloto, de 1957; ele vive do lado de fora de sua cidade, nos arrabaldes do Rio de Janeiro, numa zona de intimidade que permanece anônima, de modo cartesiano (ego dubitativo) e epicurista (modéstia do prazer) (BENSE, 2009, p.33).

O filósofo alemão percebeu um aspecto essencial na arte brasileira que remetia menos ao contato intelectual do que ao físico. Impressionou-se com essa proximidade entre as pessoas que “não se dispersam, juntam-se numa corrente. Comem juntas, falam juntas, pensam juntas e ninguém duvida do papel de transposição do restaurante, o melhor lugar para as figuras de linguagem” (BENSE, 2009, p.44). Max Bense acreditava que esse tipo de contato causou um profundo impacto na vanguarda local. “Pois a inteligência brasileira diferencia-se da europeia pelo fato de que tanto o reconhecimento quanto a disputa transformam-se imediatamente em contato. Em nenhuma outra parte encontra-se uma composição tão compacta das naturezas espirituais” (BENSE, 2009,

<sup>20</sup> Como explicado no livro *Pequena estética*, o sentido de entropia aqui não se opõe ao de informação – “equivalendo à medida para o grau de ordem, correspondente a uma distribuição improvável, selecionada, excepcional, original de elementos (característica dos cosmo-processos estéticos)” (BENSE, 2009, p.157). O “máximo possível de informação se confunde com o máximo de entropia (acaso, situação caótica)” (p.157).

<sup>21</sup> O Palácio Capanema e o MAM-RJ são construções elaboradas pelo arquiteto Affonso Eduardo Reidy (1909-1964).

p.61). Assim, toda essa complexidade tropical não se concretizava apenas no ritmo e na arquitetura cariocas, mas também na culinária. No almoço com Guimarães Rosa (1908-1967), Clarice Lispector e Wladimir Murtinho, o restaurante pequeno e barulhento, no centro do Rio de Janeiro, transformava o individual em coletivo:

A condensação do amontoado de garrafas, cadeiras, frutas, pratos, mesas, corpos e paredes repetia-se na condensação das palavras que passavam voando sobre a mesa, e se falava tanto quanto se comia, uma síntese incessante dos catálogos das coisas conhecidas e desconhecidas. Guimarães Rosa apreciava visivelmente essa atmosfera na qual a proximidade de todas as coisas equivalia a uma convivência ôntica. (...) mistura incomum de tradição e modernidade, de limitação provinciana e visão global, o cargo público como honra e não como função, médico, diplomático, enigmático, retrospectivo, que ri com o risinho de uma velha, (...) brincalhão no uso da severidade, ambíguo na produtividade, direto e decidido, jamais desprovido de rodeios, que são gozados e se manifestam no luxo feudal do espírito. (...) Durante a refeição, Rosa falou de Minas Gerais, da rica paisagem da juventude, de sua Dublin, pode-se dizer – o detalhe nacional em torno do qual ele logrou uma reflexão continental e transcontinental. (...) um cosmos pressupõe elementos, e algo de um sentimento da terra nativa é necessário para demonstração de uma consciência universal. (...) Desse modo, durante a conversa à mesa, senti Guimarães Rosa inteiramente como se fosse Riobaldo, aquele que comenta a estória e o caráter de *Grande sertão: veredas* (BENSE, 2009, p.44-46).

Antes de se mudar para a cidade caótica do Rio de Janeiro, de atuar em filmes realizados pelo cineasta do Cinema Novo, Glauber Rocha (1939-1981), e ser apontado pela elaboração da estética tropicalista, Rogério Duarte já era conhecido pela sua retórica e inteligência. Essa fama ele carregava desde a Bahia. Sobrinho de importantes personalidades, como o sociólogo Nestor Duarte (1902-1970), irmão de seu pai, e o educador Anísio Teixeira (1900-1971), Rogério pertencia a uma família erudita, tanto por parte de mãe quanto por parte de pai. Anísio Teixeira era casado com a tia materna de Rogério Duarte, Emília Ferreira – irmã de Lúcia Ferreira, casada com Nestor Duarte. Considerado um dos precursores da sociologia política brasileira, o romancista e parlamentar – que formulou a audaciosa proposta de lei que levava ao limite a reforma agrária no Brasil, em 1947 – Nestor Duarte foi também jurista, professor de direito da Universidade da Bahia e um dos fundadores do partido MDB. Por fazer parte de um núcleo familiar considerado ateu, embora isso não se aplicasse a ele, Rogério contou: “(...) Tio Nestor, que era amigo de meu pai, livre pensador americano, e Anísio Teixeira que também é meu tio, juntamente com Nestor, eles representavam aqueles caras que desafiavam o clero” (DUARTE, 2009, p.148).

Rogério teve graves problemas de saúde na infância e só começou a frequentar a escola com nove anos de idade. Alfabetizado pelo seu avô, Francisco Duarte, ele leu para



a plateia – que se encontrava no evento Dia Tipo Salvador, ocorrido em 21 e 22 de setembro de 2012 – anotações num antigo caderno sobre a importância da caligrafia que, segundo Rogério, está diretamente relacionada à tipografia:

Eu aprendi um jeito de escrever nos livros de caligrafia que meu avô me dava para copiar. Descobri, graças a Deus, no dia de hoje, que o caráter, o estilo, a caligrafia, o tipo de letra, representava a única atitude do espírito possível diante do problema da vida (...) (DIA TIPO SALVADOR, 2012).

Depois de cursar o primário no Colégio Nossa Senhora Auxiliadora, fez um exame de admissão no qual obteve notas muito altas para o Colégio Antônio Vieira – instituição jesuíta onde estudou até a segunda série ginásial. Tendo sido alvo de zombarias no colégio, reagiu a esse fato, o que resultou na sua expulsão. Iniciou os estudos no Colégio Severino Vieira, mesma escola frequentada por Caetano Veloso (1942), e em seguida no Colégio Estadual da Bahia, o Central, onde grande parte dos baianos que se tornaria famosa estudou e onde conheceu o amigo Glauber Rocha.

Rogério tinha uma personalidade retraída e ao mesmo tempo “selvagem” por ter sido criado em fazenda. Era, simultaneamente, um leitor voraz – capaz de ler por 16 horas seguidas – e adorava jogar bola. Reveladas essas ambiguidades, ele afirmou que, com muita dificuldade, concluiu o ginásio em sete anos e, no Instituto Normal da Bahia, cursou o clássico. Apesar disso, o problema de Rogério não era o de aprendizado. Ele conta que apreendia o conteúdo de maneira rápida, mas que muitas vezes não sabia se expressar, inclusive na área de exatas que ele costumava dominar:

(...) no Instituto Normal, aconteceu numa prova de matemática, eu ter respondido os três quesitos, sem ter feito as contas direito, um negócio que eu botava lá meio confusamente... e o professor me deu zero. Achou que eu tinha pescado os resultados. Eu pedi revisão de prova, não deram, aí eu fiquei... ah! (...) eu vou estudar o que eu quero, não quero mais esse negócio de colégio... (DUARTE, 2009, p.150).

No ginásio, o pai de Rogério Duarte recebeu uma carta do professor de inglês, atribuindo como acima da média a inteligência de seu filho e que ele deveria ter uma instrução diferenciada dos demais alunos. Foi então que João Duarte escreveu para Nestor Duarte “dizendo que tinha um filho, que era uma figura excepcional, que merecia uma chance de uma educação especial” (DUARTE, 2009, p.151). Depois de apelidar Rogério de Kierkegaard do Jacuípe – rio que passava na fazenda do jurista –, Nestor noticiou a João que seu filho tinha realmente futuro no meio cultural e que iria ajudá-lo.

Rogério relatou a instrução de seu pai, que trabalhava como engenheiro PhD empregado da General Motors dos Estados Unidos:

Meu pai foi um grande empresário. Construiu 18 usinas hidroelétricas na região sudoeste da Bahia. (...) Em primeiro lugar, meu pai era um homem muito culto, falava vários idiomas e obrigou a gente estudar desde pequeno. (...) Então, na Bahia, eu tive uma formação muito especial, intelectual mesmo (DUARTE, 2003, p.142).

Pensar em educação especial significava pensar uma nova modalidade de ensino que não fosse aquela ainda fincada nos parâmetros do século XIX. O tio de Rogério Duarte, Anísio Teixeira, foi o educador responsável por reformular a educação do Brasil ao aplicar as ideias do pedagogo estadunidense John Dewey (1852-1952), defensor da educação pela experiência – em que o aluno fazia parte desse processo de descoberta. O interesse do aluno deveria orientar o que ele iria aprender. Juntos, professores e alunos deveriam trabalhar em liberdade, desenvolvendo confiança mútua, na escola democrática. O papel do mestre deveria ser o de auxiliar o aluno a formar seu próprio pensamento crítico.

No segundo momento do governo de Getúlio Vargas (1934-1937), o arquétipo progressista ainda se pautava no desenvolvimento industrial, na aproximação com o capital estrangeiro e no nacionalismo. Baseava-se na concepção de que esse desenvolvimento se articulava como um tripé: empresa pública, empresa privada nacional e capital internacional. De acordo com Anísio Teixeira, a força revolucionária para acabar com o atraso do Brasil deveria acontecer através da formulação das políticas de escolas públicas – na qual o ensino seria laico, gratuito e obrigatório – vinculada à democracia e através da renovação da universidade pública brasileira. Nesse sentido, foi pioneiro na implantação de escolas públicas em todos os níveis.

Anísio Teixeira, que ocupou inúmeros cargos na área da educação, fundou a Universidade do Distrito Federal, no Rio de Janeiro, que se transformaria na Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil. Com a instauração do Estado Novo (1937-1945), o educador baiano e os professores da Universidade do Distrito Federal foram perseguidos por Getúlio Vargas. Enquanto a direita considerava Anísio comunista, graças aos seus ideais humanitários, a esquerda, devido à relação que ele estabeleceu com o sistema educacional liberal estadunidense, o considerava capitalista. A bem da verdade, seu talento era reconhecido tanto na área dos negócios privados quanto na da criação de políticas públicas. E, por esse motivo, durante a Guerra Fria, o filósofo da educação –

que teve contato com literatura russa desde os 16 anos e desempenhou uma carreira acadêmica notável nos Estados Unidos – era visto por tantos políticos como um tipo de agente duplo.

Em 1946, Anísio Teixeira foi conselheiro da Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (Unesco) e, no fim dos anos 1940, o educador criou a escola-parque, em Salvador, que se tornou um centro pioneiro de educação integral. A urgência dos processos de industrialização e de administração pública revelaram a necessidade de uma campanha nacional cuja intenção era aperfeiçoar o pessoal de nível superior (como especialistas em matemática, física, química, pesquisadores e técnicos em finanças). Entre 1952 e 1964, Anísio Teixeira ocupou o cargo de Secretário Geral da Capes, organizada para o Ministério da Educação com a finalidade de retomar o projeto de construção de um país desenvolvido.

No ano de 1955, houve a necessidade da criação de um dos núcleos mais significativos para a elaboração da ideologia nacional-desenvolvimentista e do surgimento de novas práticas e posturas culturais brasileiras: o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb) – no qual Anísio Teixeira integrava o conselho curador. A “concentração de intelectuais engajados na questão desenvolvimentista e nos dilemas da ‘cultura brasileira’ engendrava debates públicos sobre a situação sócio-histórica do país” (COELHO, 2010, p.70). A propagação dessa ideologia foi realizada através da publicação de livros por uma editora própria e a partir de cursos e conferências. Desde a morte de Getúlio Vargas, em 1954, o órgão atravessou todo o sistema político brasileiro até a queda do presidente João Goulart (1919-1976) com o Golpe Militar em 1964. Além da participação no Iseb, Anísio elaborou, em 1961, um plano educacional para a nova capital, encomendado por Juscelino Kubitschek (1902-1976), que abrangia todo o Distrito Federal. Foi membro da Comissão de Administração do Sistema Educacional de Brasília (Caseb) e autor do Plano de Construções Escolares – em que concebeu a rede de jardins de infância, as escolas-classe e as escolas-parque.

Com o professor e antropólogo Darcy Ribeiro (1922-1997), Anísio Teixeira foi um dos fundadores da Universidade de Brasília (UnB), onde ocupou o cargo de reitor de 19 de junho de 1963 a 13 de abril de 1964. Também em 1963, executou o 1º Plano Nacional de Educação (interrompido em 1º de abril de 1964). Tendo como modelo o Plano Escolar de Brasília, sua intenção primeira era generalizar a escola de dois turnos no Brasil. O segundo objetivo era erradicar o analfabetismo no país a partir de uma vigorosa campanha de alfabetização de jovens e adultos. Essa medida, de acordo com João

Augusto de Lima Rocha (1951),<sup>22</sup> proporcionou os recursos para o trabalho do pedagogo Paulo Freire (1921-1997), que mantinha uma relação de amizade com Anísio Teixeira.

De 1952 a 1964, além do seu emprego como Secretário Geral, na Capes, Anísio passou a dirigir o Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais (Inep), criando o Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais (CBPE). Com a mudança de Darcy Ribeiro para o Ministério da Casa Civil, no governo de João Goulart, Anísio Teixeira passou a ocupar então o cargo de reitor da UnB. Não por coincidência, foi aposentado compulsoriamente em 1964, o ano em que os militares ascenderam ao poder. No livro *Inteligência brasileira*, Max Bense reverenciou a importância da defesa do ensino para a “inteligência brasileira” e a preocupação de Anísio com a educação a nível nacional:

Anísio Teixeira, que assumiu interinamente o cargo de reitor da Universidade de Brasília, confirmou-me esse poder de improvisação na relatividade das concepções morais da inteligência brasileira. Uma vez que Anísio Teixeira é pedagogo e a preocupação com a educação não está circunscrita à Universidade de Brasília, mas mobiliza todo o país, a sua confirmação é relevante. Se o país chegar a uma verdadeira revolução, creditar-se-á ao

<sup>22</sup> Foi Professor Titular da Escola Politécnica da Universidade Federal da Bahia (agora aposentado) e responsável por descobrir documentos inéditos sobre Anísio, em 1986-87; foi organizador da Fundação Anísio Teixeira (FAT), de 1987 a 1989, e da obra *Anísio em Movimento – as lutas de Anísio Teixeira pela escola pública e pela cultura no Brasil*, em 1992 – reeditada pelo Senado Federal, em 2002. Estudando a vida e a obra de Anísio, desde 1985, e pesquisando durante todos esses anos sobre o pretendo acidente que o levou à morte, lançou em 2019 o livro que comprova que seu falecimento ocorreu no dia 12 de março de 1971 – quando seu corpo foi levado propositalmente para o fundo do fosso do elevador, no bairro de Botafogo (RJ), onde residia o imortal Aurélio Buarque de Holanda (1910-1989). Na época, a fim de desvendar sobre o seu paradeiro e ao descobrir que na versão oficial havia diversas inconsistências, a família de Anísio resolveu fazer uma investigação sem o consentimento dos militares. Com a ajuda de um amigo policial, foi informada que o educador se encontrava na cadeia. Uma incansável busca teve início, mas o educador continuou desaparecido por dois dias até encontrarem seu cadáver. A obra, *Breve história da vida e morte de Anísio Teixeira – Desmontada a farsa da queda no fosso do elevador*, foi lançada pela Editora da Universidade Federal da Bahia (EDUFBA). Em seu depoimento no prefácio, o ex-deputado Haroldo Lima (1939) disse que alguns familiares e amigos nunca aceitaram a versão militar. Haroldo lembrou que, ao sair da sala de autópsia, em 1971, o médico e professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Francisco Duarte Guimarães (1932-2006) – filho de Nestor Duarte –, disse ao genro do educador que seu tio Anísio havia sido assassinado. Especialista no tema, o professor João Augusto já havia chamado a atenção de quem se encontrava na Universidade de Brasília (UnB), no dia 10 de agosto de 2012, quando declarou: "Em dezembro de 1988, Luiz Viana Filho (político baiano ligado ao regime militar que redigiu o Ato Institucional nº 1) me confessou que Anísio Teixeira foi preso no dia que desapareceu (11 de março de 1971) e levado para o quartel da Aeronáutica, em uma operação que teve como mentor o brigadeiro João Paulo Burnier, figura conhecida do regime militar e que tinha o plano de matar todos os intelectuais mais importantes do Brasil na época". Durante suas investigações, João Augusto de Lima Rocha deparou-se com o fato do laudo policial ter desaparecido. A Comissão Nacional da Verdade (CNV), em 2012, entrou no caso e os questionamentos sobre a morte do educador acirraram-se. No dia 6 de setembro desse mesmo ano, o filho de Anísio, Carlos Teixeira, entregou uma documentação à CNV e a investigação parecia continuar. Até que, com a interrupção de suas atividades, a CNV entregou o relatório incompleto para a família, em 10 de dezembro de 2014.

amoralismo da inteligência brasileira o fato de a revolução não assumir um caráter missionário (BENSE, 2009, p.87).

Durante a década de 1950, levado para Salvador pelo governador Otávio Mangabeira (1886-1960), o Secretário de Educação da Bahia Anísio Teixeira é encarregado de desenvolver na prática, com a criação dos Centros Integrados de Ensino, experimentações na área da educação pública da cidade. Com a descoberta de petróleo no bairro de Lobato, em 1941, e a consequente chegada da Petrobras, Salvador vivia um período de intensa prosperidade. O progresso e o dinheiro levaram o governo soteropolitano a construir a estrada BR-116 que ligava a cidade à capital federal carioca. A baianidade era celebrada em seu auge, longe do exotismo comum, com a chamada “Renascença Baiana” – na qual Salvador recebe o status de polo de referência cultural de modernidade e tradição por reunir personalidades ilustres do Brasil e do mundo. A visibilidade na cultura de Salvador, iniciada nos anos de 1950, foi estimulada pela passagem potente do reitor Edgar Santos (1894-1962), na Universidade Federal da Bahia (UFBA), e impactou a formação intelectual da geração de Rogério Duarte:

Eu sou sobrinho do professor Anísio Teixeira que até virou personagem de nota de dinheiro. Ele foi o cara que reformulou a educação no Brasil. (...) Eu fui aluno de Martin Gonçalves, na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, daquela turma do reitor Edgar Santos. Daí porque o Caetano já tinha admiração por mim, porque eu fui rebento dessa primeira geração experimental do Brasil (DUARTE, 2003, p.142).

Foi na UFBA, ambiente em que participou de toda vanguarda cultural baiana, que ele seria também apresentado à designer, arquiteta, diretora do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA) e professora italiana Lina Bo Bardi (1914-1992). O pensamento antropológico bardiano pautado na importância da cultura popular, a exemplo dos bonecos do artesão Mestre Vitalino (1909-1963), exerceu uma forte influência sobre Rogério Duarte. A cultura popular e a erudita de vanguarda, veiculadas naquela universidade, uniram-se à função do design como produtora de cultura material e acertou em cheio a maneira como Rogério passaria a enxergar o Brasil, seu povo e suas mazelas.

O projeto universitário soteropolitano gerido por Edgar Santos enveredou pelos campos das artes, letras e cultura, ajudando a sedimentar o pensamento de uma universidade orgânica e viva. Nela, as informações intelectuais seguiram um rico repertório, conectadas com a estética vanguardista europeia trazida por professores como Agostinho da Silva (1906-1994), Hans-Joachim Koellreuter, Yanka Rudzka (1916-2008)

e Lina Bo Bardi. Por lá também se encontravam o músico suíço Walter Smetak (1913-1984), os diretores de teatro Luís Carlos Maciel (1938-2017) e Eros Martim Gonçalves (1919-1973), além de Glauber Rocha e do professor João Ubaldo Ribeiro (1941-2014). Entrelaçaram-se diversas culturas que fervilhavam na cidade de Salvador, formando ali um verdadeiro celeiro de professores-artistas e estudantes brilhantes que não ficariam muito tempo vinculados àquela região. Os universitários da UFBA eram envolvidos no processo de realização dos projetos de Lina Bo Bardi que recebeu todo o apoio das camadas populares, superando o que era até então um espaço apenas das camadas intelectualizadas. Grande parte da construção estética e comportamental desse período – à qual Rogério Duarte teve acesso e viveu intensamente – seria encenada na cidade carioca, que serviria como palco para suas experimentações artísticas e de outros jovens baianos na década seguinte.

No livro *Tropicaos* (2003), Rogério Duarte contou sobre seu contato com Lina Bo Bardi e outros intelectuais que participaram da produção cultural dos anos de 1960, detalhou seu pensamento sobre o desenho industrial, as vanguardas artísticas, a política, a poesia e a música. Tudo isso em um livro de 20 x 20cm, com 176 páginas, que conta ainda com entrevistas, ensaios, desenhos, cartazes para o cinema, capas de livros e discos e produções autorais em diferentes períodos da sua vida. Dividida em oito partes (*apresentação, abril, a grande porta do medo, cadernos, o fantasma da poesia, notas sobre o desenho industrial, tropicália revisitada e posfácio*), a obra reúne escritos indispensáveis para a compreensão do cenário cultural do Brasil desse período.



Figura 17 - Capa do livro "Tropicaos" de Rogério Duarte (2003).

Entre os textos do livro, os que serão mais relevantes para a pesquisa são *A grande porta do medo* (1968) e *Notas sobre o desenho industrial* (1965).<sup>23</sup> O último, além de ter contribuído para o pensamento do desenho industrial moderno brasileiro, afirmou a notabilidade de Lina que, muito embora não tenha sido citada por Max Bense em seu relato, foi de extrema importância para a história cultural do Brasil:

Lina Bo Bardi evoluiu para uma pesquisa aprofundada da realidade brasileira, desde os aspectos físicos aos antropológicos, fazendo um levantamento dos objetos de uso popular, encontrando na sua propriedade formal e conteudística, e na sua autenticidade, as verdadeiras raízes do desenho industrial<sup>24</sup> brasileiro. Em Lina Bo Bardi, nós temos o exemplo da tomada de consciência de que os problemas artísticos são somente uma face do problema social. Ela se desloca de uma visão superintelectualizada e europeia para a arte popular brasileira (DUARTE, 2003, p.130).

A historiadora da arte Luiza Amaral (1991) pontuou que a defesa de Lina Bo Bardi pelo desenho industrial do Brasil concerne a uma ideia semelhante àquela iniciada na Bauhaus – onde não havia separação entre indústria e artesanato. Uma ideia que se cruza

<sup>23</sup> Pela sua estrutura, o texto publicado na revista *Civilização Brasileira* n° 4, em 1965, sob encomenda do poeta Ferreira Gullar (1930-2016), aproxima-se mais de um ensaio do que de um artigo, abordando de forma minuciosa o fazer gráfico.

<sup>24</sup> É importante atentar para a diferença entre os termos desenho industrial e design. O desenho industrial é um desenho produzido para um processo industrial e seriado. Segundo Rogério Duarte, “chama-se desenho industrial a ideação de formas para produção em série” (DUARTE, 2003, p.111). O design, por sua vez, que não necessariamente precisa ser produzido em série, abarca um conjunto extenso de desdobramentos – design gráfico, design de produtos, design digital, de móveis, de interiores, de moda.

ainda com a de Aloísio Magalhães de que “(...) o trabalho do design visa a compatibilizar duas áreas de atuação. Uma é o conhecimento tecnológico, extremamente racional. A outra é a criação. De um lado você tem a razão, do outro a intuição. (...) É preciso a junção das duas” (MAGALHÃES, 1977, p.41). De maneira a reforçar o argumento nesse depoimento, poderia ser associado um outro relato:

(...) O quadro de distopia que paira sobre o desenho industrial após segunda guerra é responsável também pelo empobrecimento das formas de vida. Frente a essa condição miserável e distópica, Lina Bo Bardi defende que no Brasil, assim como na América Latina, locais ainda não inseridos nessa condição planificada, tem a possibilidade de partir de uma condição de tábula rasa e desenvolver uma linguagem do desenho industrial territorializada construída em entrelace com a cultura (...) A europeia Lina Bo vê o Brasil como tábula rasa, como um local de terreno fértil para o refazer da arquitetura e do design por uma via humanista e cultural. Essa via alternativa, na contramão dos *gadgets*, consiste na integração entre o desenho industrial e as técnicas do trabalho manual, e também na elevação das práticas culturais à condição de objetos úteis. É desse intercambiar de saberes, da diluição das fronteiras entre trabalho intelectual e manual que, segundo a arquiteta, seria possível o fortalecimento de uma cultura autóctone, e por sua vez a saída do país de sua condição de subdesenvolvimento cultural e industrial (AMARAL, 2016, p.124-125).

Essa visão de Brasil “como tábula rasa, como um local de terreno fértil para o refazer da arquitetura e do design por uma via humanista e cultural” de Lina Bo Bardi aproxima-se tanto da percepção sobre design – referente à “inteligência brasileira” – de Max Bense quanto do modelo de desenvolvimento cultural – a partir do ponto de vista do nativo – de Aloísio Magalhães. Para Aloísio, a diversidade cultural do povo brasileiro era o componente que definia sua singularidade. Dessa maneira, através dos conceitos apreendidos com Lina Bo Bardi, Max Bense e Aloísio Magalhães, Rogério Duarte pôde perceber que a industrialização feita em terras brasileiras aconteceu de maneira rápida, violenta e sem planejamento – fato “que interrompeu e ceifou qualquer possibilidade de desenvolvimento dessa cultura popular como um caminho alternativo à industrialização planificada que sufoca a formação de uma expressão autóctone” (AMARAL, 2016, p.126-127).

Bem como Aloísio Magalhães, Lina Bo Bardi pensava que se conhecesse o funcionamento das práticas culturais, seria possível incentivar um desenvolvimento alicerçado em elementos da própria cultura – a partir de uma intervenção feita de maneira positiva na realidade do Brasil. Assim, como uma reação a esse processo de desenvolvimento socioeconômico, Lina defendia uma posição favorável ao nacional-



popular<sup>25</sup> e de crítica ao nacionalismo. Sobre esse processo de revisão da linguagem do artesanato e do desenho industrial brasileiros ligados ao futuro cultural do país, a percepção de Aloísio Magalhães era muito próxima à de Lina Bo Bardi:

É preciso que se sinta, mais devidamente, que os modelos e fórmulas de desenvolvimento, concebidos em resposta aos grandes desafios econômicos, não terão sentido ou serão deficientes, capengas, se não forem elaborados com base no que foi recolhido, identificado, estudado e reiterado no nosso processo histórico, no nosso tempo pretérito, quando se forjaram as grandes definições de uma nação. Ou incorporamos esses valores, fazendo-os permear o desenho projetivo, ou nos arriscamos a ser no futuro uma nação rica e sem caráter, uma nação poderosa e sem alma (MAGALHÃES, 2003, p.245).

Se a Bahia foi o celeiro, estado fundador do Brasil de onde emergiram notórios artistas para a cena cultural brasileira, o Rio de Janeiro foi a cidade que, abrigando o MAM-RJ, serviu de palco para as inúmeras apresentações dessas vanguardas artísticas. Bem lembrou Caetano Veloso, no livro *Verdade tropical*, a citação de Lygia Clark em seu primeiro encontro com a artista visual mineira: “A Bahia está para o Rio como o Velho Testamento está para o Novo” (VELOSO, 1997, p.51).

Desde a sua fundação, em 1948, o MAM-RJ balizava-se no discurso inovador de modernidade, apresentando propostas vanguardistas tanto para o campo das artes e do design moderno quanto para a aproximação da ideia de modernidade com as tradições brasileiras. A instituição carioca representava o que tinha de mais novo naquele tempo ao proporcionar à população o contato com a Arte Contemporânea e o ensino do Design – lembrando que o design era um campo pouco conhecido nos anos de 1960. O ímpeto desenvolvimentista do Brasil, que tirou Brasília do papel, acompanhou os modelos internacionais e voltou-se para a produção industrial disseminando a ilusão do progresso para o futuro do país.

O discurso propagado pelo MAM-RJ, assim como o da UFBA, era o de uma entidade viva e orgânica – disposta a investir no plano pedagógico aberto à comunidade e associado à vida cotidiana da cidade – que chamaria a atenção de pessoas de todas as idades e classes sociais. O projeto arquitetônico e paisagístico, situado às margens da

<sup>25</sup> “Existe uma grande diferença entre as denominações nacional e nacionalista. O nacional popular é a identidade de um povo, de um país. O país nacionalista é, por exemplo, a Itália fascista, a Espanha de Franco e outros exemplos. O nacionalismo é um erro gravíssimo que confunde as ideias das pessoas, tirando o sentido do nacional. Você pode ser negro, branco, ou amarelo, do Norte ou do Sul, e ser nacional entrando no grande convívio internacional com suas características originais e sagradas do seu país, o que é digno de seu orgulho. O nacionalismo é o caminho errado, político-reacionário. O pior que existe no mundo, cheio de empáfia e sem nenhum significado. O nacional traz implícito o povo com todas as suas manifestações (...)” (BO BARDI, 2009 [1990], p.169 in AMARAL, 2016, p.122).

Baía da Guanabara, no Parque do Flamengo, tem respectivamente as assinaturas de Affonso Eduardo Reidy e de Burle Marx. O plano integral do Aterro do Flamengo foi de responsabilidade da arquiteta Lota de Macedo Soares (1910-1967) e a planificação comunicativa urbana ficou a cargo do designer Alexandre Wollner.

A instituição do Rio de Janeiro, além de ter promovido conferências, exibição de filmes, concertos e cursos, almejava inaugurar uma Escola Superior de Desenho para a Indústria. O intuito era o de implementar no MAM-RJ a Escola Técnica de Criação com a finalidade de formar profissionais da área do desenho industrial. Em consequência disso, em 1959, foi desenvolvida uma versão breve das disciplinas que eram ensinadas na Escola de Ulm para serem aplicadas no museu carioca. Entretanto, embora desejada, a Escola Técnica de Criação acabou ficando no plano das ideias e servindo como base para a proposta de outros cursos que começariam, apenas em 1963, na Esdi.

Em 2018, foi lançado o filme *Rogério Duarte, o Tropikaoslista*,<sup>26</sup> de José Walter Lima, no qual o designer de Ubaíra explica que a sua relação com a arte industrial também foi viável devido ao encontro, no início dos anos de 1960, na Escolinha de Arte do Brasil, com três pernambucanos que residiam na cidade carioca: Augusto Rodrigues, Noêmia Varela (1917-2016)<sup>27</sup> – que lhe aplicou um teste vocacional – e o designer Aloísio Magalhães:

(...) quando eu chego no Rio de Janeiro, vou para a Escolinha de Arte do Brasil – que era um grupo mais dirigido por gente de Pernambuco: que era Augusto Rodrigues, Noêmia Varela (que era muito amiga de Aloísio Magalhães). Noêmia me apresentou a ele e, depois de uma noite de conversa, ele disse: ‘Você é o cara que está entendendo as coisas que me interessam, quero que você venha trabalhar comigo’. Meu contato com Aloísio Magalhães foi determinante, então, eu fui muito aprendiz nesse período (LIMA, 2018 ).

<sup>26</sup> Dedicado a Glauber Rocha, o filme revela a trajetória artística e pessoal de Rogério Duarte culminando nas exposições em homenagem ao designer baiano que aconteceram já no fim de sua vida. Em entrevista ao jornalista Marcelo Müller (1978), em abril de 2018, José Walter Lima contou: “Rogério me pediu apenas para não fazer um filme careta. (...) era uma pessoa difícil, mas foi extremamente profissional. (...) Uns dois meses antes do Rogério morrer, mostrei a ele o filme completo. (...) Quando perguntei a sua opinião, ele disse: ‘É muito respeitoso, gostei muito.’ (...) Mas é, realmente, um longa-metragem diferente, porque apenas quem fala é o Rogério. Ele tinha uma verve fantástica e uma mente brilhante. Ninguém poderia falar por ele. Há participações, mas não depoimentos. Isso era vital.”

<sup>27</sup> Além de arte-educadora, foi a psicóloga responsável por aplicar em Rogério um teste baseado na psicologia da *gestalt*. Foi também diretora técnica da Escolinha de Arte do Brasil, no Rio de Janeiro, e, a partir de 1961, passou a coordenar os Cursos Intensivos de Arte Educação (CIAEs) cuja intenção era a de formar o artista-professor.

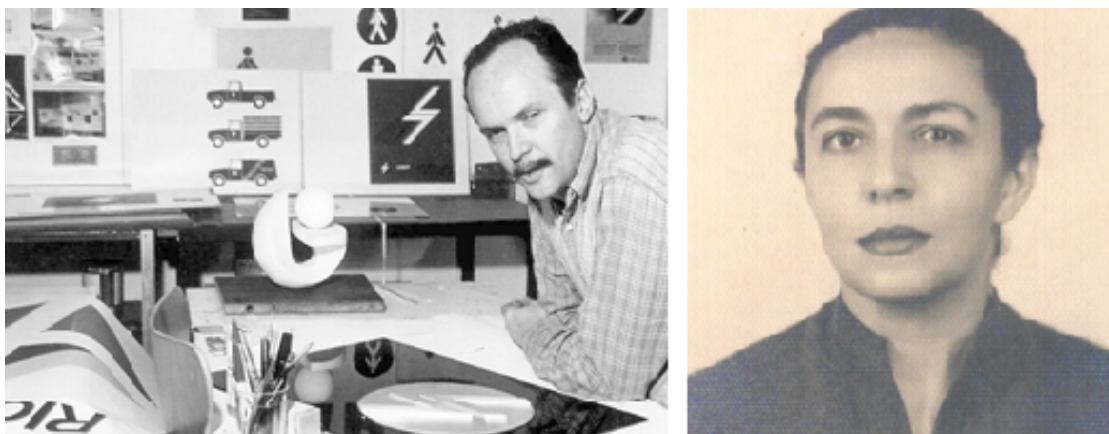


Figura 18 - Aloísio Magalhães e Noêmia Varela. Legenda: na imagem à esquerda, Aloísio em seu escritório no Rio de Janeiro, e Noêmia Varela.



Figura 19 - Roberto Almeida, Mestre Vitalino, Augusto Rodrigues e Anísio Teixeira.

As visitas aos ateliês de Aloísio Magalhães, Roberto Burle Marx e Bruno Giorgi possibilitaram a Max Bense ter outras impressões estéticas do país e fazer novas reflexões. Tais visitas levaram-no a conhecer algumas práticas visuais realizadas no Brasil, desde design às artes plásticas. Em contrapartida, também Rogério Duarte ampliava suas relações com uma constelação formada por nomes que iam desde compositores da bossa nova como João Gilberto e Vinicius de Moraes, passando pela arquiteta-paisagista Lota de Macedo e a poetisa Elizabeth Bishop (1911-1979) até os sambistas Nelson Cavaquinho (1911-1986) e Wilson Batista (1913-1968). Será que, numa dessas visitas ao atelier de Aloísio, o filósofo de Stuttgart esbarrou com o Kierkegaard do Jacuípe? Será que Max Bense e Rogério Duarte travaram algum diálogo nessas visitas do semiotista ao atelier do designer pernambucano?

No decorrer dos anos de 1960, apesar de gestadas no fim da década de 1940, novas questões atreladas a visões nacionalistas e desenvolvimentistas estavam em foco no debate cultural e político brasileiro – especialmente entre os intelectuais apreensivos com a condição de subdesenvolvimento do Brasil e ligados à Comissão Econômica para a América Latina (Cepal). Com a revolução da informação e tecnologia, a crise econômica do capitalismo e das esquerdas, o fim das colônias, o surgimento de movimentos sociais, movimentações culturais e da contracultura<sup>28</sup>, passaram a ser questionadas tanto a ordem mundial vigente quanto as questões de dependência cultural, estética e identitária. Ao mesmo tempo que havia, no Brasil, uma corrente que tentava evitar que as culturas locais fossem extintas precocemente, a cultura brasileira, por outro lado, não parecia oferecer resistência a modelos importados de países de primeiro mundo:

Sem dúvida casos de notável originalidade se contam entre os artistas brasileiros ligados ao rock que chegaram a desenvolver carreiras profissionais nos anos 60, antes ou independentemente da segunda investida do rock (desta vez via Inglaterra), ou seja, daquilo que prefiro chamar de neo-rock'n roll inglês, o dos Beatles e dos Rolling Stones (VELOSO, 1997, p.45).

Em 1962, embora demitido do escritório de Aloísio Magalhães, Rogério Duarte e outros representantes importantes do design moderno brasileiro começavam a se destacar. Uma das razões que provavelmente o tornou um artista gráfico também notável, tenha sido o seu engajamento político – muito mais presente no uso da comunicação visual do que propriamente pela movimentação assídua no Partido Comunista. Embora não tivesse obtido o título de designer, foi parte fundamental para se pensar a instalação da disciplina de Artes Gráficas no Brasil ao publicar o ensaio *Notas sobre o desenho industrial*, em 1965, e ao ingressar no Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE):

Em 1962, eu ingressei no Partido Comunista, me tornei comunista (...), eu levei toda a experiência do design do Aloísio Magalhães para a política. Eu era nessa época, no Rio de Janeiro, coordenador do setor de artes visuais do Centro Popular de Cultura. Eu fazia cartaz para o Sindicato dos Estivadores, para a Petrobras... eu era militante político de agitação e propaganda do partido (LIMA, 2018).

---

<sup>28</sup> “Historicamente, a contracultura consiste nos eventos proporcionados pelos diversos movimentos político-sociais de uma juventude geralmente oriunda das classes médias urbanas. Seus membros eram, segundo um tipo ideal, pessoas politizadas, informadas e atuantes nas décadas de 1960 e 1970, em países como os Estados Unidos, a França e a Inglaterra. (...) a contracultura surge como elemento unificador de atitudes da juventude ou das minorias em geral contra a velha ordem (...)” (COELHO, 2010, p.221).

Um dos programas artísticos e culturais criados por esse movimento estudantil e que vinha ganhando destaque nesse período, no então estado da Guanabara, foi o CPC. Fundado, em 1961, por Carlos Estevam Martins (1934-2009), Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974), Ferreira Gullar (1930-2016), Leon Hirszman (1937-1987) – para citar apenas alguns dos principais –, a intenção desse programa era a de reunir artistas plásticos, músicos, cineastas, atores, diretores de teatro, poetas e escritores. O projeto visava a uma transformação da sociedade brasileira com a construção de uma cultura nacional democrática que desenvolveria linguagens artísticas inovadoras, defendendo uma revolução que conscientizasse as massas através da arte popular.

Entretanto, a primeira geração de intelectuais dessa década ainda tinha discussões pautadas em temas como “o popular”, “a vanguarda”, o autêntico”, o “ideológico”, arraigadas na década de 1950. Assim, mesmo com as divergências internas políticas e disputas acirradas e marcadas por uma visão nacional-desenvolvimentista, a UNE foi um dos mais relevantes movimentos em defesa das reformas sociais brasileiras a pregar, desde a sua fundação, a igualdade no país:

Durante a década de 1950 – principalmente na segunda metade –, marcos como a poesia concreta, a bossa nova, a arquitetura de Niemeyer e de Lucio Costa e o movimento neoconcreto das artes plásticas contribuem para a formação desse campo cultural específico, fornecendo diversos elementos para o desenvolvimento de novas formas de se fazer e de se pensar a “cultura brasileira” (...) A situação histórica do país – seja no que diz respeito à sua inserção forçada em uma economia mundial bipolarizada ou à equalização dos diversos problemas internos – proporcionava à nossa intelectualidade uma oportunidade ímpar de questionamentos e proposições sobre os rumos históricos. Em determinado momento, abriram-se possibilidades de se fazer arte e política simultaneamente (COELHO, 2010, p.69-70).

A produção cultural, no início da década de 1960, encontrava-se sob a influência de um Estado ainda democrático: imprensa e ações culturais coletivas, como o CPC e o Cinema Novo, ainda gozavam de uma liberdade de expressão. Para essa geração, a tão sonhada revolução só seria possível pela democratização da educação e da cultura. “(...) Esse cenário tem como participante ideal o jovem urbano e universitário (e o estudante secundário em menor escala), que frequenta o cinema, o teatro, os bares e os shows do momento.” (COELHO, 2010, p.71). Não somente a UNE como a maioria das instituições públicas do Brasil mantiveram esse discurso na época. No CPC, Rogério Duarte assumiu o cargo de coordenador do setor de comunicação visual, onde projetava impressos relacionados a atividades culturais de shows, apresentações e cartazes como

(...) os da Bossa Nova, do show no Municipal, com a Nara, (...). Fiz todos os cartazes políticos da UNE entre 1960 e 1964, coisa que sumiu, desapareceu, ninguém sabe. Fiz nessa época uma capa de livro que eu gosto muito (...) do Betinho,<sup>29</sup> *O cristianismo hoje*, que era uma linda capa de livro (DUARTE, 2009, p.153).

Além de trabalhos como cartazes e capas de livros, criou também poesia, durante esse tempo. O Rogério do CPC, que já havia sido parceiro do músico Tom Zé (1936), avaliou em seu passado em Salvador a sua personalidade desconcertante e seu gosto para a poesia: “Desde muito jovem eu escrevia poesias. Basta dizer que fui parceiro de Tom Zé ainda na Bahia, ainda na década de 50 (...). Meu jeito é um jeito de ser que se aproxima do que Torquato escreveu, citando Drummond: ‘um anjo torto para desafinar o coro dos contentes’” (DUARTE, 2003, p.142).

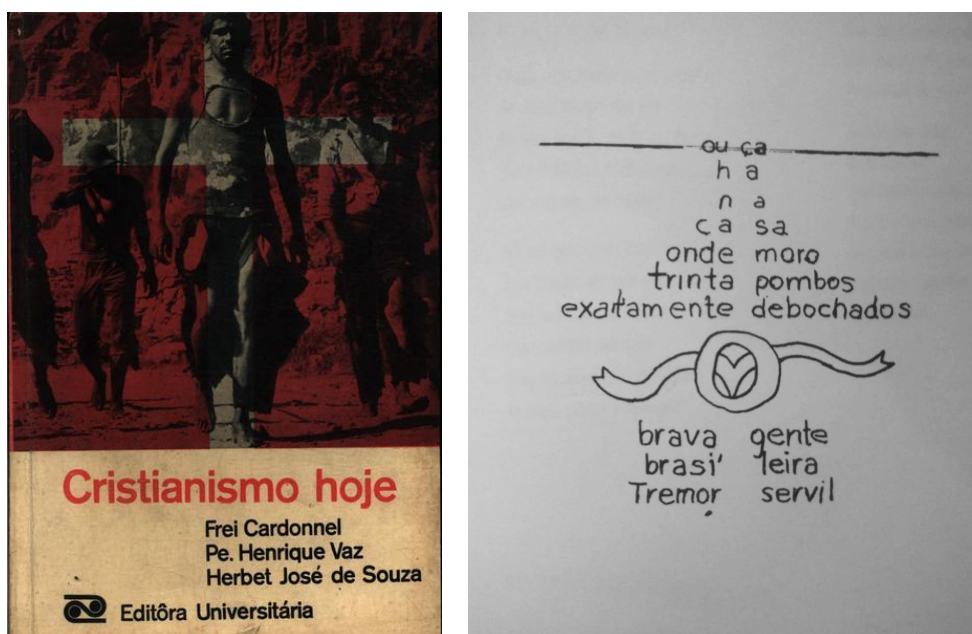


Figura 20 - Capa do livro “Cristianismo hoje” (UNE, 1962) e “Poesia Concreta” de Rogério Duarte. Legenda: Fonte Duarte (2003, p.77).

Havia nesse período, dentro de cada campo da produção brasileira, uma cisão entre alienados e engajados. E, assim como fizeram com seu tio Anísio Teixeira – ao ser chamado de capitalista pelos intelectuais de esquerda e de comunista pelos de direita –, tentavam rotular Rogério Duarte, exigindo dele posicionamentos políticos e estéticos. Influenciado pelas políticas stalinistas do Partido Comunista Brasileiro (PCB), o CPC

<sup>29</sup> Herbert José de Souza (1935-1997), mais conhecido como Betinho, foi um sociólogo e ativista dos direitos humanos no Brasil. Seu trabalho mais importante foi o projeto *Ação da Cidadania contra a Fome, a Miséria e pela Vida*. Nos anos de 1960, ajudou a fundar a *Ação Popular* (AP), movimento que lutava pela implantação do socialismo no Brasil. Após o golpe militar de 1964, Betinho passou sete anos na clandestinidade e oito exilado. Voltou ao país, em 1979, e criou o Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas (Ibase).

rejeitava a Pop Art, a pintura abstrata, a música dodecafônica e as demais vanguardas artísticas com as quais Rogério Duarte também se identificava. Ao criticar as políticas conservadoras e as atitudes reacionárias stalinistas do CPC, foi acusado por alguns intelectuais de “burguês vanguardista” e recebeu o apelido de “Rogério Caos”.<sup>30</sup>

Meus cartazes nessa área política suscitavam comentários nunca antes feitos, inclusive por critérios de pintura. Eu lia francês, inglês, quer dizer, eu tinha contato com a cultura sofisticada. Na área de música, eu já sabia o que era serialismo, dodecafonismo. E em suma, a gente lidava com um universo mais sofisticado. Eu tinha um desejo natural de estar atualizado, inclusive assinando livros e revistas importadas. (...) Nada houve de mais importante que o CPC. Mas no CPC, minha posição já foi meio gauche, meio à esquerda da esquerda. Na época em que eu estava lá, Carlos Estevam, então Presidente do CPC, estava em Cuba, e a primeira coisa que veiculei foi: ‘Vamos desestevanizar o CPC’. Era como se fosse ‘desestalinizar’. Por isso me chamavam de Rogério Caos, de ‘porra-louca’ porque ali eu entrava na discussão da arte. Arte não é uma coisa a serviço apenas de um movimento político. Ela tem uma existência transcendental. Já havia em mim, pela formação anterior, um cultivo pela grandeza do que a criação artística tinha produzido (DUARTE, 2003, p.143-144).

De acordo com Frederico Coelho (1974), pesquisador e professor do departamento de Letras da PUC-Rio, no livro *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*, o CPC representou “a centralização de diversas manifestações esparsas da arte brasileira, com ações pensadas a partir do binômio cultura/poder (...) as ideias, os discursos e as categorias que o órgão reproduzia passaram a ser majoritárias em várias áreas do campo cultural brasileiro” (COELHO, 2010, p.72). O fato que se segue abaixo é narrado pelo Rogério Duarte dos anos 2000 acerca daquele Rogério Caos de 1962 – que iniciava uma nova fase no CPC, depois de ter estagiado durante um ano com Aloísio Magalhães:

(...) eu verifico que tive uma real importância na afirmação da dignidade do trabalho gráfico. Eu briguei feio com muita gente por isso. Deixa eu dar um exemplo: quando eu trabalhava com o Aloísio Magalhães, ele me indicou para fazer a direção de arte do Laboratório Maurício Vilela. Então eu fiz um projeto, e apresentei para o bam-bam-bam do pedaço, um diretor. E ele ficou raivoso, gritando “isso é fascismo, você deveria ter me apresentado várias possibilidades para eu escolher uma”. E eu respondi para ele: “o senhor é médico, por acaso você apresenta vários diagnósticos para o paciente escolher um? Isso aqui que eu estou fazendo é sério, rapaz. Isso é ciência. Se você quer vários, chame vários profissionais, cada um tem uma linguagem. A minha é esta. Eu não tenho que fazer outro.”

<sup>30</sup> O caos no texto refere-se à alcunha empregada por um dos membros do CPC, Oduvaldo Vianna Filho, o Vianninha, ao temperamento forte de Rogério Duarte e por ele ter “um lado primitivo, de brigador de rua, capoeirista, meio maluco e bêbado” (DUARTE, 2003, p.143). “Conversava em bares com Gil e Caetano sobre música, filosofia, história, sobre minha visão do marxismo etc. Eu era apelidado na época de Rogério Caos, o cara que chamavam de anarquista por não terem um rótulo mais apropriado” (DUARTE, 2003, p.142).

Daí eu fui demitido. Ao longo da minha vida, eu gramei muito por causa dessa postura radical que adotei (DUARTE, 2003, p.163-164).

Dessa maneira, ajustando ao CPC suas influências racionalistas no campo do design, a proposta de Rogério era produzir um trabalho de cunho experimental que direcionasse mensagens socioculturais, políticas e visualmente inteligíveis para as grandes massas. A atuação de Rogério Duarte no CPC, junto à revista *Movimento*, publicada a partir de março de 1962, marcava o início de uma etapa fundamental na maturação de sua obra, que tinha o rigor visual como um dos grandes elementos da expressão gráfica no Brasil:

Fiz a revista *Movimento*, (...) foi o primeiro design gráfico moderno em revista no Brasil, eu digo assim, meio até... meio pretensioso... não foi o primeiro, mas foi primeiro numa faixa, na verdade tinha a revista *Módulo*, do Niemeyer, que era uma coisa de design moderno. Mas eu radicalizei... (DUARTE, 2009, p.153).

Percebe-se nessa radicalização, seja pela ousadia de sua postura estética, seja pela personalidade caótica, a maneira pela qual seu trabalho havia sido decisivo para os caminhos do design moderno brasileiro. No artigo “Revista Movimento, nº 1, Um Marco Perdido da Tropicália e da Pós-Modernidade no Brasil, encomendado para o catálogo da exposição *Rogério Duarte, Marginália 1*,<sup>31</sup> Narlan Matos (1975)<sup>32</sup> desenvolveu uma associação entre a estética<sup>33</sup> produzida na revista *Movimento* e o trabalho gráfico que Rogério adotaria, consequentemente, no movimento tropicalista. Para Narlan, muito do que seria feito no Tropicalismo, em termos estéticos e coletivos, foi prenunciado já no primeiro número da revista:

Em sua primeira página o editor gráfico, Rogério Duarte, alerta: “A primeira experiência brasileira de arte para as grandes massas, reunindo, junto à UNE, estudantes, intelectuais e artistas num trabalho de autêntica elaboração cultural” (RAEDER, 2013, p.108).

<sup>31</sup> O catálogo é resultado da exposição *Rogério Duarte, Marginália 1*, realizada em Frankfurt em 2013, no qual diversas obras de Rogério Duarte são reunidas pelo designer alemão Manuel Raeder e pela artista Mariana Castillo Deball. Com abertura em 20 de junho de 2015, a mesma exposição que ocorreu na Alemanha foi abrigada no MAM-RJ – onde Manuel Raeder assume a curadoria com a supervisão do próprio Rogério. Essas mostras poderiam ser efetivamente encaradas como uma desintegração da fronteira entre arte maior e menor, já que produtos da indústria do consumo (como cartazes e capas de disco) receberam o mesmo tratamento das obras de arte convencionais.

<sup>32</sup> É poeta, professor e o responsável pela organização do livro *Tropicaos* (2003). A partir da sua incessante arqueologia em busca da obra desaparecida e fragmentada de Rogério Duarte, Narlan Matos acabou por evidenciar um dos personagens-chave para se compreender a cultura brasileira da década de 1960.

<sup>33</sup> Segundo o pesquisador, a utilização da arte para as massas e seu processo de criação coletiva viriam a ser referências estéticas amplamente propagadas pelo movimento tropicalista – mencionando haver, até onde se tem conhecimento, apenas um único exemplar da primeira edição da revista editada por Rogério Duarte.



A revista era toda feita em tipografia<sup>34</sup>: a capa era clichê<sup>35</sup> e a composição era corrida, feita a linotipo<sup>36</sup>. De modo geral, com a finalidade de atrair o leitor, as composições tipográficas têm como objetivo a boa legibilidade. Entretanto, no caso de Rogério – cujas obras utilizavam o design como forma de expressão e apresentavam simultaneamente experimentalismo e radicalização – os objetivos estéticos ultrapassavam questões como a legibilidade da tipografia. Assim, mobilizando-se intelectual e culturalmente, a revista procurou introduzir a dialética da comunicação de massa e seu caráter experimental ao sinalizar em sua edição: “Como será a revista, só o resultado poderá mostrar” (RAEDER, 2013). De acordo com o organizador de *Tropicaos*, além de ser um experimento editorial é também experimental em termos estéticos, sugerindo uma espécie de *happening*.<sup>37</sup>

Com Rogério Duarte na comunicação visual da revista, as publicações apresentavam uma assimilação de novas linguagens extraídas de fotonovelas, do rock, da Pop Art, de desenhos animados e dos HQs – o que garantia um tom de deboche voltado não só para as massas, mas também para um público intelectual universitário acostumado a consumir temas eruditos. As outras publicações estudantis brasileiras da época foram criticadas em larga escala pela revista *Movimento*, que prometia não se render à vulgarização de notícias com a intenção de aumentar sua venda. Futuramente, termos específicos como “bom e mau gosto” e “arte maior e menor”, discutidos na revista, também seriam mencionados no ensaio *Notas sobre o desenho industrial* e na discussão do Tropicalismo como categoria estética:

A música é considerada sempre uma arte tardia, porque ela consolida as revoluções, porque é através da forma que ela age, de uma forma muito profunda. Sempre houve uma hierarquização de artes maiores e menores, onde se falava de música popular e música artística como dois elementos quase que opostos e a grande força do Tropicalismo foi assumir essa contradição que já se encontrava em toda a arte nacional. Em Villa-Lobos vemos isso claramente, sua música não é composta nos moldes clássicos europeus de um

<sup>34</sup> De acordo com o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, tipografia significa o “conjunto de procedimentos artísticos e técnicos que abrangem as diversas etapas da produção gráfica (desde a criação dos caracteres até a impressão e acabamento), espelhados no sistema de impressão direta com o uso de matriz em relevo; imprensa”.

<sup>35</sup> Os clichês tipográficos são matrizes gravadas, em madeira ou metal, utilizadas como complemento figurativo ao conteúdo textual.

<sup>36</sup> Inventada na Alemanha, em 1884, linotipo é uma máquina que funde em bloco cada linha de caracteres tipográficos, composta de um teclado, como o da máquina de escrever.

<sup>37</sup> O termo foi utilizado pela primeira vez, em 1959, pelo artista Allan Kaprow (1927-2006) para designar uma modalidade artística que combina teatro (sem texto nem representação) e artes visuais. O *happening* se distingue da performance, já que na última não há participação do público.

tema versus contratema. Não! Ele mescla centenas de temas numa espécie de carnaval alucinado e barroco que é uma das principais características no tropicalismo, essa contribuição milionária de todos os erros, o abandono de um critério acadêmico e conservador de bom gosto e mau gosto. O mau gosto. O mau gosto entra na estética e abole com o frio e branco bom-gostismo predominante, e isso gera uma revolução (DUARTE, 2003, p.146-147).

Na capa do primeiro número da revista *Movimento*, a apologia às cotas era destacada pela imagem de um jovem negro passando pelos portões aristocráticos da Universidade do Brasil. O desaparecimento da revista do cenário cultural brasileiro ocorreu devido ao incêndio criminoso, em 1964, na UNE. Parafraseando Oswald de Andrade com a “*contribuição milionária de todos os erros*”, que propunha a fusão de elementos populares e eruditos, Rogério Duarte começou a desenvolver ali um trabalho visual que pode ter antecipado muito daquilo que ele teria feito em termos de pensamento estético no Tropicalismo.

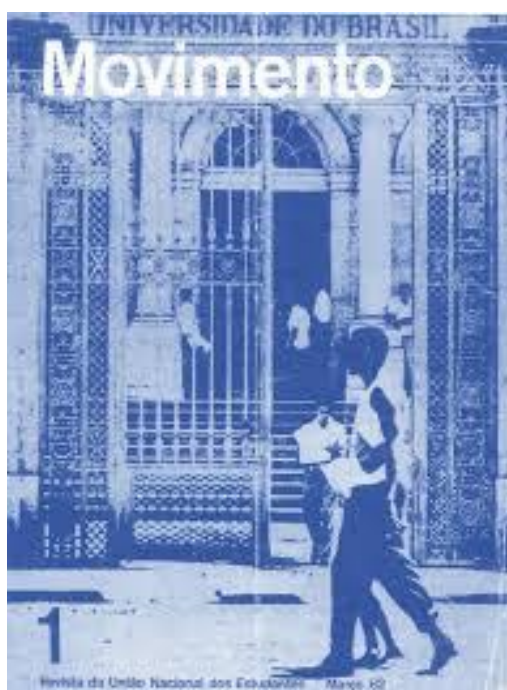


Figura 21 - Capa da revista “Movimento” (1962)

Rogério Duarte acreditava que só do caos sairia a nova ordem. De acordo com o designer, na entrevista cedida ao site Terra Magazine, “o caos significa também uma reação ao cartesianismo, a uma visão linear, racionalista. O caos implica numa erupção do inconsciente, da emoção. O caos não é uma coisa negativa, como as pessoas dizem”. Em sua concepção, há em todo caos uma organização que nasce de ações, redes de relações, arranjos e comunicações. E é do caos que também emerge a improvisação na

qual o tempo de planejamento deve coincidir com o tempo da ação e da experimentação. No entanto, embora essa emergência gere níveis de criatividade e espontaneidade, muitas vezes num curto período, isso não garante nenhuma certeza da continuação a longo prazo da ação. A improvisação tem um caráter experimental e ensaístico: é o lugar onde o músico de jazz é capaz de compor novos sons.

No filme *Rogério Duarte, o Tropikaoslista*, o designer afirmou que “o Brasil é esse país, assim, entende? É... tragicamente não cartesiano”. Aquilo que não é cartesiano, se considerado ao pé da letra, significa o que não é planejado, é irracional, espontâneo, orgânico e caótico. Nesse sentido, ao avaliar o Brasil dentro dessa ideia de caos para Rogério Duarte, Brasília aproximava-se da exceção e o Rio de Janeiro da regra. Enquanto Brasília era uma cidade que surgia do caos, do vazio, do nada, e encontrava no projeto a ordem e a planificação, o Rio de Janeiro configurava o caos e a entropia devido a sua falta de planejamento. Dessa forma, não se encaixar nos padrões ordenatórios, como acontecia em países desenvolvidos, parecia algo trágico mas, por outro lado, positivo por garantir uma certa criatividade e inventividade ao Brasil. Assim, a nova ordem proposta por Rogério, se vinculada ao pensamento benseano, teria na junção dos espíritos cartesiano e tropical – ou seja, na improvisação de um cartesianismo tropical – uma possível formulação para a “inteligência brasileira”:

Eu sempre tive uma sorte muito grande em minha vida. Eu sempre vivi cercado das pessoas mais inteligentes e mais cultas. Então, eu que era um jovem do interior, (...) fui antropofagicamente absorvendo, com o convívio dessas pessoas, muita informação (LIMA, 2018).

Rogério Duarte, que havia chegado ao Rio de Janeiro antes dos outros renomados baianos, não negava a sua solidão na cidade carioca. Acreditava ainda que pessoas de esquerda do Rio representavam o que havia de mais moderno naquela época. Em 1963, quatro anos antes do movimento tropicalista explodir no cenário nacional, Jorge Ben (1942) lançava a canção *Chove chuva*, sexta música do Lado B, no álbum *Samba Esquema Novo* – o primeiro LP do artista pelas gravadoras Philips Records e PolyGram. O designer baiano havia achado a música “lindíssima”. Até que uma crítica feita, no jornal *Última Hora*, a Jorge Ben pelo jornalista Sérgio Porto (1923-1968) – mais conhecido pelo pseudônimo de Stanislaw Ponte Preta – o fez mudar de ideia. De acordo com Rogério Duarte, todos que eram “meio esquerda” admiravam Stanislaw Ponte Preta

e talvez o crítico pudesse ter razão em achar que o cantor popular, desprovido de crivo intelectual, fosse chato, boçal e alienado. Rogério então ressentiu-se:

Precisou passar muitos anos para que eu percebesse que a verdadeira alienação era eu ter que abrir mão de gostar de uma coisa que meu coração gostava, apenas para rezar com uma determinada cartilha. Aí que meu radicalismo tropicalista foi total. Enquanto eu fui o grande soldado guerreiro para enfrentar aquilo. Eu disse: “Não, não me farão mentir a minha alma nunca mais.” Se eu gostei é porque tinha um valor brasileiro real e profundo, e não vai ser nenhum Lukács, nenhum marxismo, nenhuma cartilha que vai me fazer renegar aquilo que meu coração ama (DUARTE, 2009, p.107).

Mas ele negaria. Obrigado, oprimido e sob tortura, ele teve que negar. Cinco anos depois desse episódio de negação a Jorge Ben, ele precisou dizer a seu algoz, por exemplo, que Che Guevara (1928-1967) era um louco e que o comunismo era sinônimo de autoritarismo para se livrar das torturas. A passagem citada acima por Rogério, entretanto, recordou o texto do autor estadunidense Jonathan Flatley (1967), *Like Andy Warhol* (2017), no qual é discutida, dentre as diversas ambivalências, a própria palavra “like” – que pode significar “assim como”, “parecer” e “gostar”. O termo “like”, por ser da ordem do afeto e também da mimetização de tornar-se parecido com aquilo de que se gosta, tem o objeto deslocado do seu contexto e esvaziado de seu significado. Gostar de algo ou de alguém, parecer com esse algo ou esse alguém, no sentido de querer ser semelhante, é sentir empatia por aquilo ou por quem se ama.

Nesse período já se desenhava um quadro ideológico na música popular brasileira que polarizava a música de protesto, conhecida como engajada – baseada na bossa nova e nas raízes do samba –, e a música alienada, considerada por uma parte dos estudantes de esquerda como produto do imperialismo estadunidense – e que, no Brasil, era representada pela Jovem Guarda.<sup>38</sup> O engajamento político e estético, na década de 1960, passava por diversos campos da cultura e não só pela música. Era importante estar engajado e atrelar arte e política em causas que minimizassem as mazelas do Brasil. Afinal, como resolver os problemas estruturais do país, como a fome e a miséria, sem promover questões básicas como a igualdade social? Como não ser empático com a erradicação do subdesenvolvimento brasileiro? Por outro lado, havia também um certo radicalismo na esquerda que, para tentar fazer justiça social, negou a forma na poesia

<sup>38</sup> Foi um movimento musical e estético que introduziu o rock no Brasil e tinha como expoentes os músicos Roberto Carlos (1941), Erasmo Carlos (1941) e Wanderléa (1946). O intérprete Roberto Carlos foi lançado, em 1963, com o enorme sucesso da versão brasileira da música *Splish Splash* feita por Erasmo Carlos. Wanderléa, por sua vez, havia vencido diversos concursos de cantores de rádio e lançado seu primeiro compacto, em 1962. Juntos, os três apresentaram o programa musical Jovem Guarda, exibido na TV Record de São Paulo, de 1965 a 1968.

concreta, na arte (visual) contemporânea da época e, inclusive na música. Mas será que um posicionamento engajado necessariamente deveria ser comprometido com a forma? E, não menos relevante, será que não havia possibilidade de se escolher do que ou de quem gostar?

Em *Like Andy Warhol*, ao escrever sobre a doutrina da semelhança e seu dom para vê-la, Flatley supôs que não poderia haver o gostar sem a capacidade de ser semelhante e de perceber a semelhança. Semelhante é algo parecido, que faz lembrar. Semelhante não é idêntico. Pessoas têm a necessidade de serem semelhantes, por exemplo, para serem aceitas e essa capacidade de o ser humano agir e pensar de modo parecido evidencia esse gostar. Querer ser parecido com alguém ou com algo indica que se tem de fato um interesse em se aproximar de quem ou daquilo que se ama – sem precisar fingir, portanto, qualquer autenticidade que não seja genuína.

Jonathan Flatley salientou que, apesar do artista multifacetado Andy Warhol reproduzir objetos sistematicamente como uma máquina (dizendo, inclusive, que gostaria de ser uma), ele padronizou e democratizou afinal as diferenças – visto que nenhuma reprodução era igual a outra. A primeira técnica utilizada por Warhol foi a serigrafia, com a qual começou a trabalhar a ideia de série e de repetição. Embora fosse reproduzida a mesma imagem, as tiragens tinham diferenças na mancha, na cor, na impressão. Dessa maneira, a repetição mudava a mesma imagem.

O compromisso de Andy Warhol (1928-1987) com uma prática estética que buscava capturar o gosto através da produção de semelhanças, pode ter ensinado Rogério Duarte a lidar com esse sentimento através da receptividade e da desalienação. Essa poderia ser considerada uma dialética do reencantamento, do deixar-se afetar. Pois o “like”, no sentido de gostar (amar), fura e atravessa: propõe gostar e ver a semelhança como uma maneira possivelmente libertadora de estar no mundo. Ao dizer inicialmente que achou a música de Jorge Ben “lindíssima” e que foi obrigado a negar tudo o que amava, Rogério Duarte foi imediatamente afetado, atravessado, por esse gostar. Ele negou o seu próprio desejo por achar que estava no caminho contrário ao dos intelectuais que admirava. Para Frederico Coelho, nesse cenário que envolvia a disputa entre engajados e alienados no campo musical,

Jorge Ben era o retrato fiel de toda essa situação. Carioca da zona norte (era do Rio Comprido), com forte influência do rock na sua juventude e frequentador das disputadas ‘peladas’ da praia de Copacabana no início da década de 1960, ele apareceu como músico a partir das “canjas” que dava com o grupo Copa Trio nas madrugadas do Beco das Garrafas.

Tocando em boates (...) se torna fenômeno nacional em 1964 (...). A trajetória de Jorge Ben é emblemática (...) em relação ao papel dos conflitos na produção cultural do período. Ela mostra que, durante a década de 1960, participar de uma rede de produção e de consumo de um objeto cultural como a música não era apenas questão de talento, ideologia ou autonomia criativa (COELHO, 2010, p.102-104).

Andy Warhol descobriu, antes de Rogério Duarte, que esse reencantamento poderia ser uma forma de agregar e de unir grupos de tudo quanto é jeito, estilos, idades, pessoas vindas das mais variadas classes sociais e campos das artes. Na Factory de Warhol, um estúdio de arte fundado pelo artista americano localizado em Manhattan, Nova York, todos os mundos eram bem-vindos: artistas plásticos, produtores, escritores, modelos, undergrounds, atores. Nenhum crítico poderia definir de quem ele iria gostar. E talvez tenha sido essa forma de agregar uma das coisas de que os tropicalistas tenham tirado mais proveito e aprendido com a Pop Art. Compreenderam que ser reativo e criar barreiras são atitudes menos transformadoras do que estar aberto a novas possibilidades.

Ainda no ano de 1963, em outubro, Max Bense e Elisabeth Walther voltavam pela terceira vez ao Brasil, onde puderam fazer inúmeras visitas ao MAM-RJ e à Esdi. No Rio de Janeiro, encontraram Bruno Giorgi, Aloísio Magalhães e José Lino Grünwald e grande parte dos poetas concretos, os críticos Mário Pedrosa (1900-1981) e Mario Schenberg (1914-1990) e o pintor Alfredo Volpi (1896-1988), em São Paulo. “Nesse meio-tempo, o músico brasileiro Júlio Medaglia, que estudava Música em Freiburg, preparou a exposição *Konkrete Poesie*, que foi inaugurada por Max Bense e documentada em um pequeno catálogo” (WALTHER-BENSE, 2013, p.75).

No ensaio *A Correspondência entre Haroldo de Campos, Max Bense e Elisabeth Walther: Uma Primeira Leitura*, Nathaniel Wolfson – professor assistente de Literatura e Cultura Brasileira e Latino-Americana da Universidade de Berkeley – dedicou-se a estudar o conteúdo das quatro décadas de cartas trocadas entre esses três intelectuais, principalmente entre os anos de 1959 e 1964 – justamente o período que compreende o primeiro contato do poeta paulista com o matemático alemão e sua principal colaboradora até a última viagem realizada por Bense e Walther ao Brasil, em 1964. Na carta de 28 de outubro de 1959, pertencente ao acervo do Centro de Referência Haroldo de Campos da Casa das Rosas, em São Paulo, Haroldo descreveu os documentos que ele enviou para a primeira exposição de poesia concreta a Max Bense e Elisabeth Walther. Aqui, evidenciam-se não só as experimentações do grupo Noigandres como também as de Júlio Medaglia, que pareciam premeditar o audiobook (audiolivro) décadas antes da sua criação:

a ordem dos poemas oralizados é a seguinte:

face a: branco - h. campos

rua / sol - r. azeredo

vai e vem - j. grünewald

velocidade - r. azeredo

face b: uma vez - a. campos

som / cor - a. campos

você já tem o texto + as traduções e / ou vocabulários-chave para todos esses poemas. este disco não é, absolutamente, o produto final da experiência ou da organização com que nos comprometemos, mas apenas um teste, uma primeira aproximação a este objetivo: no entanto, esse resultado já é válido, em nossa opinião, pelo menos, como um documento de um trabalho em andamento na área da vocalização da poesia concreta. uma poesia que não é exclusivamente visual mas também requer novas modalidades de estruturas fono-sonoras. estamos no processo de melhorar e ampliar estes trabalhos vocais para os nossos planos futuros de um disco-livro. as partituras de leitura foram desenvolvidas por um jovem músico brasileiro, júlio medaglia, ex-aluno do prof. h.j. koellreutter, da escola de música da universidade da bahia (nordeste do brasil). (WOLFSON, 2015, p.84-85).

O músico paulista Júlio Medaglia (1938) – depois de acompanhar o compositor alemão Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) que foi para Salvador, no fim dos anos de 1950, com a intenção de montar na cidade os Seminários de Música da Universidade da Bahia – aperfeiçoou-se em regência, no início coral e posteriormente sinfônica. Na cidade de Salvador, foi convidado para estudar regência na Escola Superior de Música da Universidade de Freiburg, na Alemanha. Na Europa, foi aluno dos maestros Pierre Boulez (1925-2016), Karlheinz Stockhausen (1928-2007) e John Barbirolli (1899-1970). Ao voltar ao Brasil, no final dos anos 1960, oralizou poemas com Décio Pignatari e os irmãos Campos e escreveu o arranjo para a canção *Tropicália* (1968) de Caetano Veloso.

O ano de 1963 marcava também a segunda visita de Bense e Walther à capital do Brasil. Graças à elaboração do roteiro eficiente de Wladimir Murtinho, naquele ano puderam conhecer, além da arquitetura e do urbanismo da cidade, a Universidade de Brasília (UnB). Brasília foi apresentada por um narrador que, colocando o escritor de lado, incorporava o funcionário público; que tinha apreço pela linguagem popular e regionalista; gosto pela oralidade na escrita, por neologismos e pela mistura da língua portuguesa com a tupi; Guimarães Rosa acreditava que estudar o mecanismo e o espírito de outras línguas aprofundava o entendimento do idioma nacional:

A narrativa perfeita introduz também o narrador, e narrar é também isto: expressar um mundo perceptível por meio da perceptibilidade. Permanecer sempre um pouco no primeiro plano e insinuar o plano de fundo tão-somente por meio de reflexões e não de interpretações. (...) É sempre o vínculo aparentemente contraditório da racionalidade e da sensibilidade aquilo que interessa na grande prosa e integra o método dual da narração, o método da visão duplicada do pássaro, da transgressão das faculdades sensoriais, método

que dissolve os contornos dos campos. “Para mim, até hoje, o canto da fogo-apagou tem o cheiro das folhas de assa-peixe.” Eu pensava nessa frase de Guimarães Rosa, quando saímos. Ele nos mostrou ainda as salas do Itamaraty, o Ministério das Relações Exteriores. Notei o estilo burocrático. Ele estava um tanto diferente do que havia sido até há pouco. Substituí o literato pelo funcionário, o escritor pelo homem de ação (...) (BENSE, 2009, p.47).

Brasília, ao mesmo tempo que é representada pelo artista Bruno Giorgi (1905-1993), também representava “possibilidades futuras de uma razão universal global”. (BENSE, 2009, p.50) Para Max Bense, o escultor – que procurava “fomentar o conhecimento da esfera real dos objetos estéticos” (p.60) e buscava problemas objetivos na arte – era um excelente artesão:

A íntima ligação do escultor com Brasília, com o Plano e com a realidade, está enraizada em cada papel desempenhado por sua arte. (...) As duas figuras de Bruno Giorgi na grande Praça dos Três Poderes e o esboço do “Monumento à cultura”, realizado para a universidade, são paradigmas desta função representativa de sua arte no sentido prospectivo, e em sua absoluta diferença entre si elas não são variantes da forma, mas identidades de significado, radiantes, esperançosas, evocativas! (BENSE, 2009, p.49-50).

Seu trabalho fazia lembrar as figuras alongadas e filiformes de superfície áspera e rugosa do artista plástico suíço Alberto Giacometti (1901-1966). Seu êxito não é apenas extrapolado na escultura que se realizava no Brasil, mas também no pensamento do ensino estético da civilização futura. Quando estava no Rio de Janeiro, Max Bense reservava as noites de sábado para encontrar outros intelectuais no apartamento de Bruno Giorgi, no Leme. Para Bense, a partir da percepção das sombras escultóricas, o elemento de invenção já não era mais o corpo e sim o plano:

Vi as esculturas de Bruno Giorgi em seu ateliê no Rio, em Brasília, em sua galeria e noutros lugares, mas confesso que foram as sombras dessas esculturas o que primeiro me atraiu. As sombras nas paredes, no chão, nas vitrines pareciam ser não apenas as projeções de algo corpóreo, mas de algo essencial, pois elas deixam absolutamente claro que aqui as novidades artísticas se dão, acima de tudo, num sistema de planos e retas, o qual poderia ser explicado de forma tanto abstrata quanto concreta, tão figurativa quanto não figurativa (BENSE, 2009, p.50).

Retomando a ideia de que a “inteligência brasileira” revelava dois princípios metódicos da extensão, Max Bense confrontou esses componentes estruturais dialéticos “do preenchimento do espaço e do desenvolvimento da forma: o orgânico e o geométrico, ou o morfológico e o topológico, ou, ainda, o vegetativo e o estrutural” (BENSE, 2009, p.51). O professor alemão relembrou que o matemático e paisagista francês Girard des



Desargues (1591-1661), contemporâneo do filósofo René Descartes (1597-1650), foi quem usou a linguagem matemática e a botânica para construir expressões nas quais o geométrico e o orgânico caberiam para descrever as esculturas de Bruno Giorgi. A “quase-geometria” do artista “e as suas superfícies planas desempenham aí o papel de quase superfícies (assim como o geógrafo ou o morfologista falam de quase-planícies)” (BENSE, 2009, p.53). A descrição minuciosa das etapas construtivas do escultor poderia ser reconhecida como “um caminho da síntese dos elementos pétreos, a qual nutre, nessa sequência, forte predileção pela superfície, pelo movimento e espaço” (BENSE, 2009, p.59).

Esse desejo de um cartesianismo da simplificação, de uma configuração reduzida, do improviso e do uso do plano fazem parte também da criatividade e inteligência inventiva de Alfredo Volpi. Max Bense acreditava que “esta utilização do plano, esta participação do plano, que reaparece tanto nos belos quadros de Volpi quanto nos textos concretistas de seus poetas, indica de modo característico a inteligência brasileira” (BENSE, 2009, p.56). Na resenha intitulada “Inteligência Brasileira – Uma reflexão cartesiana” para O Globo, o curador e professor da PUC-Rio Luiz Camillo Osorio (1963) averiguou o esforço de Bense em compreender o caos e a informalidade do Rio de Janeiro, que parecia ligado à instabilidade da pintura de Alfredo Volpi:

Entender o Rio, esta cidade ‘caoticogênica’, é o maior desafio para este filósofo de Ulm, cujos princípios formativos rejeitam toda e qualquer ideia de informalidade e improviso. Em momento algum há no livro complacência com a desordem, mas esforço para pensar o que está fora da ordem dominante. A minha hipótese é que analisando a pintura de Volpi este esforço ganha corpo. Com a pintura do Volpi ele se aproximou, lateralmente, da informalidade carioca. Nada mais curioso tratando-se de um artista profundamente paulista. O olhar estrangeiro, na sua liberdade constitutiva, desmonta preconceitos provincianos. Nos termos de Max Bense, era uma pintura – a de Volpi – da imprecisão, da dispersão, da alusão ao simbólico, com uma curiosa disposição lírica ou musical, de cores fugidias, com um traçado suave das linhas. Na geometria impura, religiosa e artesanal, ele percebe a configuração, sempre contingente e precária, elevar-se acima da pureza, criando uma visualidade não projetiva e melancólica. A forma de Volpi, assim como o traçado da cidade junto à natureza, é caracterizada como instável (OSORIO, 2010, texto eletrônico).

Em fevereiro de 1964, Haroldo de Campos ministrou em francês algumas conferências cujos temas (que já estavam sendo discutidos há alguns anos entre ele, Bense e Walther) tiveram muito êxito na Universidade de Stuttgart: A Poesia de Cabral de Melo Neto; Oswald de Andrade e o Modernismo Brasileiro; A Linguagem de Guimarães Rosa; Poesia Brasileira Concreta e Alguns Poetas Brasileiros e a Vanguarda.

Em meados de março, Max Bense concedeu uma entrevista a Haroldo de Campos, em Stuttgart, na qual abordou os problemas de literatura e estética. O filósofo alemão mencionou que havia um cuidado em evidenciar

(...) as relações com a semântica geral, a linguística, a estética estatística, a teoria geral do texto, a gramática estrutural, a pintura concreta e a música estocástica e eletrônica. Constantemente são referidos João Cabral de Melo Neto, o principal poeta, e Guimarães Rosa, sem dúvida o mais importante romancista brasileiro, cujas obras, embora não pertencendo à esfera da poesia concreta, oferecem-lhe todavia um indispensável paradigma de aptidão criativa no sentido poético e de orientação do espírito (BENSE, 2009, p.191).

Antes de voltar a São Paulo, Haroldo aproveitou para viajar pela Europa e se encontrar com artistas e autores experimentais. Em carta de 8 de maio de 1964, o poeta paulista assegurou a Bense e a Walther que iria fazer o possível para que os dois pudessem retornar ao Brasil, e procuraria meios para financiar suas viagens. Contudo, devido ao Golpe Militar ocorrido no país em 31 de março daquele ano, “a percepção de que a poesia concreta ainda era a poesia de exportação tinha sido alterada, juntamente com a possibilidade de financiar os projetos entre os países” (WOLFSON, 2015, p.80).

Nesse período, de grande ênfase para a Gestalt, semiótica, design, arquitetura, artes plásticas e poesia concreta, o desenvolvimento sobre a ideia de civilização futura começava a ser desenhado com a de “inteligência brasileira”. Apesar das dificuldades de financiamento para a viagem ao Brasil, Elisabeth Walther-Bense foi convidada pela Esdi e chegaria ao Rio de Janeiro em setembro – três semanas antes do professor alemão – para ministrar o total de seis conferências sobre semiótica. Em 11 de outubro de 1964, o Departamento de Pesquisas do jornal *O Correio da Manhã* noticiava a manchete “Max Bense vê o Brasil”:

(...) Bense, além de filósofo e matemático, também não deixa de ser um artista, pois, nos últimos anos, a par da teorização, também exerce a criação estética. Além de já haver produzido alguns textos, de acordo com os cânones, por ele mesmo desenvolvidos, da moderna teoria da informação e, para os quais, funcionou o método estatístico, acionado pela programação submetida ao computador eletrônico, Bense está, no momento, preparando o que denomina como um romance experimental, *Zerstörung des Durstes durch Wasser* (Destruição da sede pela água). Natural, portanto, o interesse profundo que possui pelos movimentos de vanguarda no terreno da arte, da estética. Em correlação, o seu interesse pelo Brasil, onde chega pela quarta vez, em anos consecutivos. E o prazer com que, poder-se-ia dizer, degusta o espírito brasileiro, a nossa capacidade de improvisação, a nossa inteligência que ele próprio chama prospectiva, voltada, quase sempre, em permanente projeção para o futuro. Pois, se o nosso estado de espírito seria o da experimentação constante, é esta a afinidade que o filósofo alimenta. (...) Max Bense e Elisabeth Walther encontram-se aqui no Rio, ele dando um curso na Escola Superior de

Desenho Industrial, sobre estética e teoria da informação, enquanto E. Walther já realizou um curso sobre a teoria dos signos. (CORREIO DA MANHÃ, 1964, p.63).

Enquanto o pensamento benseano era disseminado através de publicações e traduções no Brasil, a poesia e a arte brasileiras eram amplamente divulgadas na Alemanha. Ao analisar a situação dos intercâmbios culturais, nas décadas de 1950 e 1960, a historiadora da arte e doutora pela Universidade de Zurique, Susanne Neubauer (1969), destacou como a colaboração das trocas transculturais entre Aloísio Magalhães e Max Bense e as concepções da arte concreta aproximavam-se do design no contexto político brasileiro. Um exemplo disso foram as inúmeras trocas artísticas promovidas por Max Bense e as exposições de artistas – como Bruno Giorgi (1962 e 1966), Alfredo Volpi (1963), Lygia Clark (1964), Aloísio Magalhães (1965)<sup>39</sup> e Mira Schendel (1967) –, que já eram ou viriam a ser aclamados no movimento vanguardista latino-americano, na Studium Generale, em Stuttgart. Essas mostras significavam para a maioria desses intelectuais brasileiros a primeira oportunidade de exibir suas obras na Europa. O poeta Haroldo de Campos, na entrevista Max Bense – A Fantasia Racional para o *Correio da Manhã*, em 9 de maio de 1964, narrou um pouco da relação do semiotista com a cultura brasileira na Studium Generale:

Quando se entra no ‘Studium Generale’, edifício anexo à Cadeira de Filosofia regida por Max Bense, a primeira impressão que se tem é de que se está numa “Casa do Brasil” desprovida dos formalismos oficiais. Face à mesa de trabalho do filósofo, objetos que recordam nosso país. Pelas paredes, fotos de nossa arquitetura, páginas do *Jornal do Brasil*, do *Estado de São Paulo*, do *Correio Paulistano*, com publicações do grupo ‘Noigandres’ de poesia concreta, poemas-cartazes visuais em português etc. Bense é incansável no seu interesse pelas coisas vivas da cultura brasileira: passando por cima do exótico fácil, daquilo que Oswald chamou de “macumba para turistas”, Bense vai alcançar a dimensão crítica do espírito brasileiro, o cartesianismo de um lado e, de outro, o que há de orgânico,

<sup>39</sup> Havia algumas divergências sobre a data em que a exposição de Aloísio Magalhães ocorreu na Alemanha. No artigo *A Relação de Haroldo de Campos com a Poesia Concreta alemã*, para a revista *Transluminura*, Elisabeth Walther-Bense afirmou: “Em junho de 1965, houve a exposição ‘Wege eines Zeichens’ (Percursos de um signo), de Aloísio Magalhães, uma documentação fotográfica do logotipo que ele fizera para as comemorações dos 400 anos do Rio de Janeiro, que – embora fosse totalmente abstrato – havia sido interpretado pela população de formas múltiplas.” Em concordância com Walther-Bense, a professora Ana Luiza Nobre apontou, no posfácio de *Inteligência Brasileira* (2009), que a exibição de Aloísio ocorreu no ano de 1965, na galeria de estudos da Studium Generale. No livro *Max Bense – Werk - Kontext - Wirkung*, é mencionado que as fotografias das obras gráficas do designer foram expostas em 1965 e publicadas quatro anos depois, na edição nº 39 da revista *Rot* de 1969. O pesquisador Nathaniel Wolfson também confirmou, no ensaio *A Correspondência entre Haroldo de Campos, Max Bense e Elisabeth Walther: Uma Primeira Leitura*, que a exposição de Aloísio Magalhães ocorreu em 1965 e a publicação das fotos na revista *Rot* aconteceu no ano de 1969. Referente à data da exposição, foi acompanhado na pesquisa o pensamento elaborado por Elisabeth Walther-Bense, Ana Luiza Nobre, Nathaniel Wolfson e Susanne Neubauer – que confirmou por e-mail que a mostra “Der Weg eines Zeichens” (traduzida, aqui, como “Os caminhos de um signo”) aconteceu de fato em 1965. A única versão ainda não atualizada foi a do site Enciclopédia Itaú Cultural que indicou que a exposição sobre o símbolo aconteceu em 1966, na Alemanha.

de espermático, de improvisação criativa na consciência tropical. Não por mera coincidência, no seu último livro, *Die praezisen Vergnuegen* (Os prazeres precisos), Limes Verlag, 1964, há um texto denominado ‘New Cannibalism’ e que poderia ter sido dedicado ao Oswald que escreveu: ‘Tupy or not tupy, that is the question’ (BENSE, 2009, p.228).

A frase *Tupy or not tupy, that is the question* é originária do Manifesto Antropófago, veiculado pelo grupo modernista reunido em torno de Oswald de Andrade – também elaborador da *Revista de Antropofagia* – cujo trabalho procurou na paisagem e no povo brasileiro outras imagens do Brasil. Na introdução do texto acima em que entrevistou Max Bense, Haroldo advertiu ao leitor que a personalidade cultural de Bense está para Stuttgart como a de Oswald de Andrade está para São Paulo porque “Bense é um Oswald de Andrade dotado de formação matemática” (BENSE, 2009, p.227) e que isso faria entender o jeito do catedrático alemão e sua identificação com o Brasil. Em 1964, a crítica benseana ao espírito brasileiro, fugindo à ideia de exotismo comum, já estava dividida entre o cartesianismo e a improvisação criativa na consciência dos trópicos; o cartesianismo representando a parte técnica, o planejamento, e a improvisação representando aquilo que não teve preparação, feito de maneira repentina e não planejada.

Nessa entrevista, um ano antes de Max Bense lançar o livro *Inteligência brasileira*, na Alemanha, já havia sido fecundada a ideia de que a soma do cartesianismo com a improvisação criativa na consciência tropical resultava na “dimensão crítica do espírito brasileiro”. Ou seja, essa era a equação que Bense formularia como “inteligência brasileira”. A representação dessa improvisação urgente e atropelada, que poderia ser apenas pensada como despreparada, é substituída pela improvisação tropical vinculada à invenção e à criatividade. O cartesianismo sozinho parecia não sustentar as questões do Terceiro Mundo. Era preciso adaptá-lo, assimilá-lo. Era preciso criar uma espécie de “cartesianismo tropical”. Em seu texto intitulado *Improvisações de um Cartesianismo Tropical* (*Improvisations of a Tropical Cartesianism*), Frederico Coelho esquadrinhou o termo:

Começando com movimentos culturais como o concreto e o neoconcreto, a improvisação despreparada deu lugar ao rigor da invenção. Observamos o surgimento de cidades, movimentos, artistas de vanguarda e novos elementos que subverteram a grande narrativa ocidental sobre arte e introduziram outros atores, fatos e discursos no mundo. Finalmente, surgiu uma nova perplexidade que teve sua origem nos trópicos. Em *Inteligência brasileira* (...) vemos que ele gravou – em um tom que variava da estupefação a um certo ceticismo eurocêntrico – esse momento chave da transição do elogio à improvisação até a explosão da invenção da forma. Para ele, o Brasil fundou um modelo único nas décadas de 50 e 60: um ‘cartesianismo tropical’ arriscado e criativo. Ao contrário do clichê pernicioso que colocou o país como uma terra exótica nos trópicos, um país cujo mecanismo era esse

modo peculiar de improvisar para lidar com as demandas de uma racionalidade hegemônica na era da técnica e do capitalismo industrial (...). Bense testemunhou e dissecou uma atmosfera criativa onde o inventor e a calculadora viviam juntos, produzindo cidades e trava-línguas de Brasília a Guimarães Rosa, de Reidy a Clarice Lispector, de Volpi à Poesia Concreta (COELHO, 2011, p.2).

Nessa “atmosfera criativa onde o inventor e a calculadora viviam juntos”, o trabalho e a luta de transformação e de desenvolvimento de ações precursoras para o país eram guiados pelo designer Aloísio Magalhães, pela arquiteta Lina Bo Bardi e pelo educador Anísio Teixeira. Essas colaborações realizadas por esses e outros intelectuais, na segunda metade do século XX, podem ter ajudado a apontar o caminho para esse cartesianismo pensado para os trópicos. Evidenciando a realidade da desigualdade social e incentivando a cultura popular brasileira, ao invés de buscar apenas autenticidade, esses agentes culturais somaram as tradições locais, indígenas e africanas às pesquisas sobre improvisação, industrialização e cultura de massa. A lógica de assimilação de um "cartesianismo tropical" desses intelectuais dialogava com as ideias benseanas e abria um precedente para o rigor visual presente nos trabalhos de Rogério Duarte.

Notava-se nos projetos de Rogério, especialmente de 1961 até 1968, uma organização em diversas áreas do design: identidades visuais, sinalizações, ilustrações e textos para livros, revistas, jornais e capas de discos. Parecia que o futuro designer tropicalista, apesar da instauração da ditadura militar em 1964, não só arranjava o cartesianismo no caos como também propunha uma imagem brasileira nas inúmeras frentes da cultura do país. Da mesma maneira que Max Bense, Rogério Duarte estava exposto ao contato com artistas e intelectuais das mais importantes vanguardas da época. Em pouco tempo, no circuito intelectual brasileiro, tornou-se conhecido pela produção teórica, poética e ensaística, mas especialmente pela forma como desenvolvia a técnica.

Havia nos seus trabalhos uma clara afirmação do design gráfico moderno brasileiro. Uma mostra disso são as capas antológicas dos discos da MPB e de tropicalistas como Gilberto Gil (1942), Caetano Veloso e Gal Costa (1945) e os cartazes produzidos, ao longo de toda a década de 1960, para o teatro e cinema. No ensaio *Inteligência brasileira*, Max Bense afirmou que “cartazes são como um quadro e anunciam tanto a sua beleza quanto a sua mercadoria” (BENSE, 2009, p.69). Acreditava ele que o design situado entre a construtividade técnica, a concepção artística e a produção industrial significava para a “inteligência brasileira” uma parte essencial da ideia de civilização futura. Nesse sentido, o design anunciava o futuro.

Para Rogério Duarte, o design era um método. “Na verdade, a ideia é a seguinte: se você vai fazer uma capa de disco, você tinha que entrar fundo no conteúdo (...)” (DIA TIPO SALVADOR, 2012). Ele acreditava que, mais do que uma especialização, o design era uma atitude, porque possibilitava transitar por diversas áreas do conhecimento (no seu caso, engenharia, mineralogia, química, música e cinema):

O design não é uma profissão. O design é um *approach*. É um método de você abordar as coisas. Eu sempre trabalhei e trabalho com uma coisa que eu considero muito popular, por exemplo, um cartaz – por mais que ele possa ser genial ou o que for –, ele tem que ser entendido por todo mundo num mínimo de tempo. Ele tem que ter um impacto, ele tem que ter um tipo de simplicidade. A forma é o conteúdo. Eu não vou transformar o cartaz numa reprodução de uma obra de arte. Eu vou fazer com que a técnica industrial seja uma mídia de um novo tipo de obra que é o design. Então, é uma nova linguagem o que realmente eu perseguia (LIMA, 2018).

Depois do sucesso de crítica de *Barravento* (1962), o segundo longa-metragem da carreira de Glauber Rocha, *Deus e o diabo na terra do sol*, foi lançado nos cinemas do Brasil, em 10 de julho de 1964. Além de ter selado para sempre a amizade entre o cineasta e Rogério Duarte, o filme contou com trilha sonora potente do compositor Sérgio Ricardo – que interpretou as canções e inseriu os ritmos do Nordeste:

Durante as filmagens de *Deus e o diabo na terra do sol*, ocorridas no sertão baiano em 1963, o movimento do cinema novo estava devidamente inaugurado a partir de uma ativa e bem-sucedida produção cinematográfica na Bahia, no Rio de Janeiro e em São Paulo, articulada principalmente pelo cineasta e agitador baiano desde o fim da década anterior. Com *Deus e o diabo*, lançado em 1964, Glauber cristaliza nacional e internacionalmente sua posição como o maior nome do novo cinema brasileiro (COELHO, 2010, p.51).

O trabalho de Rogério Duarte, encomendado para o filme de seu amigo, viria a se tornar o cartaz-ícone do cinema e do design brasileiros. Em *Tropicaos*, Rogério abordou detalhadamente a produção, explicando que tanto um cartaz quanto uma capa de disco, ao perderem “seu caráter puramente acessório”, adquirem uma nova funcionalidade: a de transformar-se em uma nova mídia. Dessa forma, não era preciso assistir ao filme de Glauber Rocha para ver o seu cartaz, porque o cartaz era uma mídia independente e não precisava ser um apêndice de nenhum outro trabalho:

Neste cartaz eu utilizo toda uma nova concepção de cor, que é fruto de toda uma pesquisa profunda. (...) Por exemplo, no cartaz do *Deus e o diabo na terra do sol*, era o vermelho que assustava. Para dar mais colorido (...) Misturei o magenta com o amarelo, que são os componentes em termos de pigmento para formar o vermelho. E aquilo causou um efeito muito forte. O que era a concretização de toda minha pesquisa sobre design. E assim eu

consegui que meus trabalhos passassem a ser não mais uma referência de uma outra coisa, mas obras em si, reais. O papel expressava. Há uma história interessante sobre esse cartaz, porque mesmo Glauber, com toda sua clarividência, demorou para sacar o que eu estava querendo. Ele dizia “Rogério, você é bom, não tem que ficar fazendo cartazes”. E eu pensava, “pobre Glauber, não sacou nada...” Depois eu pude brincar com ele, e dizer: “Gostei do filme que você fez para o meu cartaz...” E essa inversão é importante. Muita gente diz “o poster do filme”. Não é o poster do filme, é o poster do próprio poster. Muita gente olha o poster e não vai ver o filme. Então eu tenho um contato direto, estou falando com quem está vendo esse poster. E é o mesmo com as capas de discos. Ou seja, a capa perde seu caráter puramente acessório, de ser uma cobertura cuja função seja apenas proteger uma coisa, para se tornar uma mídia, um suporte. Nesse ponto eu digo que fui importante, porque eu assumi a postura de ser um designer. Havia aquela ideia de artes superiores e artes inferiores, o que é uma discriminação, e eu era um militante radical contra isso. Eu dizia, não importa a pintura, a pintura é para os pintores. E eu não sou pintor, sou um designer. (...) O Glauber sacou qual era a minha briga, e por isso ele foi propiciador da minha obra-prima. Pela confiança, pela fé que ele depositou em mim. Quando ele me chamou para fazer o cartaz do *Deus e diabo na terra do sol*, já havia dois cartazes prontos. E que tinham sido feitos exatamente dentro daquela mentalidade que eu queria destruir. (...) Mas o Glauber recusou os dois, e disse que quem ia fazer o cartaz era eu. E ele me deu toda liberdade, tanto que foi viajar para a Itália, e só viu o cartaz quando já estava pronto (DUARTE, 2003, p.162-164).



Figura 22 - Esboço e cartaz finalizado para o filme *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha.

Segundo o designer de Ubaíra, nenhum elemento é mais revolucionário no cartaz de *Deus e o diabo na terra do sol* do que a tipografia em duas colunas, pois ela cria uma divisão do cartaz pela metade e garante um movimento ao punhal que simula um corte das letras ao meio. Ao comentar sobre o uso da tipografia suíça ele revelou que essa “(...) era a chamada boa gráfica na época, mas na escolha da cor, da foto, do tema, de tudo,

O trabalho gráfico para mim é a própria espiritualidade. Eu nunca estabeleci uma dicotomia entre a arte, a vida e a espiritualidade. Para mim, a espiritualidade é a própria vida. Então, a tipografia (...) era já uma coisa religiosa e se nós vímos em outras culturas – por exemplo, na cultura oriental –, a letra que se utiliza na cultura *védica* (um tipo chamado *devanágari*), ele é considerado sagrado. A palavra *devanágari* (nágari é escrita e deva é Deus) significa “escrita divina”. (...) Aquele tipo de letra é de tal maneira sacralizado que aqueles brahmas antigos – quando vêm textos transliterados para o nosso alfabeto ocidental – consideram uma profanação porque estabeleciam uma relação muito profunda entre a forma e o conteúdo. (...) Você tinha o *mantra*, por exemplo, que era o som e o *yantra* que era a imagem do mantra escrita em *lettering* (...). Então, tipografia para mim é uma coisa muito importante, eu diria que é uma coisa sagrada. (...) A tipografia tem o poder maravilhoso de divulgar a espiritualidade. E o que é a espiritualidade se não o pensamento, se não a consciência, o exercício do pensamento, da compreensão da realidade? Isso eu sempre associei com meu trabalho gráfico (DIA TIPO SALVADOR, 2012).



Se por um lado Max Bense representou uma inteligência pautada numa realidade técnica, ordenadora, estrutural e linear, categorizada pelo espírito cartesiano, por outro,



existiu Rogério Duarte que incorporou uma inteligência desordenadora, orgânica e caótica. Uma inteligência de realidade informal e pictórica, categorizada pelo espírito tropical. Entretanto, a “inteligência brasileira”, compreendida como desenvolvimento da clareza espiritual por Bense, pode ter encontrado o produto desses elementos, que até então se polarizavam, na obra de Rogério Duarte. Ao fundir essa linguagem tensionada, entre informação e entropia, Rogério demonstrou que, dentre tantos problemas visíveis no país, o do Brasil nunca foi a qualidade ou o nível de sua inteligência e, assim, improvisou uma nova civilização “na direção de uma produtividade e de uma esperança autoconfiante naquilo que diz respeito ao método e ao estilo, à alegria e à melancolia.” (BENSE, 2009, p.18). Naquilo que podia ser compreendido como a “inteligência brasileira”:

A mente é superior aos sentidos. A inteligência é superior à mente. E a alma é superior à inteligência. Porque a inteligência não é nem a mente... você pode ter uma mente poderosíssima e não saber usar ela. É o bom uso da mente que é a inteligência. E a alma é o bom uso, não da mente, mas da própria inteligência. Então, há uma hierarquia (...) porque há o mais elevado estado de alma (LIMA, 2018).

Será, entretanto, que para solucionar algumas questões do Brasil, apenas fazer o bom uso da inteligência – como quem busca, por exemplo, o bem do objeto e sua funcionalidade através do design – seria suficiente para alcançar o “mais elevado estado de alma”? Quanto de alma ou de espírito seria preciso para encher o corpo, o caráter, no qual se parecia constituir a “inteligência brasileira”? O Brasil, como um país subdesenvolvido e periférico, tinha (e talvez ainda tenha), como toda minoria, uma necessidade de universalizar sua inteligência. Já na década de 1920, os poetas Mário de Andrade (1893-1945), Oswald de Andrade e Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) procuravam novas e destemidas interpretações do Brasil. Essas interpretações e questionamentos, citados por Silviano Santiago no texto *Mário, Oswald e Carlos, intérpretes do Brasil*, deveriam ser uma tarefa atrelada ao cotidiano de todos os brasileiros:

Não seremos todos nós, cidadãos brasileiros, intérpretes do Brasil? Durante a nossa penosa e por vezes milagrosa formação educacional e profissional, não seremos todos – e cada um – intérpretes do Brasil? Cada um a sua maneira, cada um com as suas ideias e formação, cada um com a sua visão de mundo e idiossincrasias familiares, ideológicas e partidárias, cada um de nós não seria um intérprete de nossa nação, um intérprete compulsivo, diletante e pluridisciplinar? (...) A interpretação do Brasil é, pois, um pacote coletivo de tarefas que cada um de nós traz para sua vida diária, a fim de suplementá-la de modo inteligente e reflexivo. Esclareço. Falo de tarefas sensíveis e intelectuais, que, no entanto, não se confundem com nossas tarefas especificamente profissionais. Falo de tarefas suplementares (...) que, na imaterialidade delas, se acrescentam à nossa vida cotidiana como algo de tão substantivo quanto as refeições diárias que fazemos para não morrer de fome (SANTIAGO, 2009, p.22-23).

Nesse texto, em que apresenta – através de cartas, entrevistas e artigos – a relação da trindade modernista dos Andrade como intérpretes do país, Silviano Santiago afirmou que deveria ser um exercício diário do brasileiro pensar e questionar o Brasil. Tomando como exemplo o que seria um mau intérprete, citou o motivo do afastamento do escritor Graça Aranha (1868-1931) do grupo modernista – que, de acordo com o artigo *Modernismo atrasado*, publicado por Oswald, em 1924, era “dos mais perigosos fenômenos de cultura que uma nação analfabeta pode desejar” (SANTIAGO, 2009, p.24). O argumento de Oswald era sustentado pelo fato de que Graça Aranha era preconceituoso e tinha uma visão europeia elitista. É importante lembrar que o aspecto da miscigenação no Brasil, no final do século XIX e início do XX, era interpretado por alguns autores como uma das principais causas do atraso econômico e social brasileiro. Diferente de Tarsila do Amaral (1886-1973), por exemplo, Graça Aranha negou “a importância do imaginário africano em Picasso” (p.24) e a própria tradição nacional – como a contribuição do negro, do índio e das obras de Aleijadinho:

(...) deparei em Congonhas do Campo as figuras dos doze profetas de Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, esculpidas em pedra-sabão e agrupadas em torno da igreja barroca. Impressionantes, representativas, feudais. (...) Aqui ele extrapola a ideologia corrompida e não se amaneira em catolicidade, tendo se constituído num estilo geométrico, metódico, cartesiano; e a preferência que se nota por polígonos e poliedros nas fachadas e conjuntos de casas indica uma clara antecipação do universo ideacional matemático-construtivo do estilo concretista de uma arquitetura quase platônica (BENSE, 2009, p.37-38).

Estava lá, nas obras barrocas de Aleijadinho, essa manifestação – entre o racional e o tropical – antes mesmo que Max Bense pudesse confirmar aquilo que já se sustentava, de alguma forma, como um cartesianismo nos trópicos. O fato de Bense ter constatado essa inteligência em Guimarães Rosa deveria servir não como inibição para o cidadão comum brasileiro, mas como um incentivo para que possa interpretar e interrogar seu país. Até hoje no Brasil, apesar de toda situação caótica e política, essa “inteligência brasileira” existe e manifesta-se de modo que, provavelmente, uma das maiores contribuições de Max Bense tenha sido a de garantir voz a esses artistas e poetas através de intercâmbios culturais na divulgação global de seus trabalhos.

Assim, nos campos de um saber brasileiro, ao mesmo tempo que essa concepção de inteligência não precisava da autorização europeia para existir, é um alívio que tenha tido um intelectual do gabarito de Max Bense para propagá-la. Diferente de tantos estrangeiros que foram maus intérpretes do Brasil –, Bense foi capaz de enxergar esse

país tropical como potência simultaneamente criativa e construtiva. Em todas as viagens realizadas em terras brasileiras, o intérprete alemão frequentemente ocupou-se em conceituar a herança cultural do país. Contudo, embora tenha se correspondido com intelectuais brasileiros até o fim da vida e apontado novas perspectivas para o futuro da arte, a partir de 1964, ele nunca mais voltaria ao Brasil.

De 1955 a 1960, apressando a modernização de um Brasil rural através de uma política desenvolvimentista – que veio a transformar o país num grande canteiro de obras –, Juscelino Kubitschek operou um legítimo milagre brasileiro ao cumprir seu mandato de modo integral pelo voto popular. Seria possível dizer que o ano de 1964 se iniciou em 1961 com a atribulada posse do vice-presidente João Goulart por via democrática, depois da renúncia de Jânio Quadros. As reformas propostas por João Goulart, popularmente conhecido como Jango, incentivavam a nacionalização das refinarias, a desapropriação de faixas de terra à margem das rodovias, além da extensão do direito de voto a analfabetos. Essas medidas levaram os militares e um amplo grupo de lideranças civis a deduzir que o sonho de uma república voltada para o sindicalismo era também a instauração de uma república comunista. Contudo, a pressão desses militares a favor do Golpe de Estado não havia sido forte o suficiente para impedir a posse de João Goulart. A princípio, a movimentação de militares contrários ao golpe e o apoio popular derrotaram a suposta tentativa de implantação de uma ditadura militar no país.

Diferentemente do que se imaginava na época, entretanto, os militares e civis que desejavam a queda de Jango dispunham de sustentação popular e de apoio político, como demonstravam as manifestações – a exemplo da Marcha da Família com Deus e pela Liberdade – que estimularam os adversários do governo janguista a endurecer o discurso. Além disso, contaram com o apoio das tropas navais estadunidenses que se deslocaram para a costa brasileira, caso explodisse um conflito civil. Nenhum sinal de guerra. Passivos, os brasileiros assistiram, na noite de 31 de março de 1964, ao horror que perduraria por vinte e um anos. Jango exilou-se no Uruguai. No dia 1º de abril daquele ano, quando Humberto de Alencar Castello Branco (1897-1967) tomava o poder como primeiro presidente do regime militar, houve sete mortes de civis computadas oficialmente e militantes de esquerda amontoavam-se nas celas do país.

No Brasil, a partir da segunda metade do século XX, teóricos e artistas do Movimento Concreto insuflaram uma arte industrial vinculada aos processos de comunicação, o que gerou maior proximidade entre o design e as artes visuais – proximidade essa ensejada também pelas imagens tecnológicas, abrindo a

contemporaneidade artística no país. Considerado o movimento que inaugurou o projeto construtivista no Brasil, o Movimento Concreto buscou a elaboração de uma arte universal na qual não existissem questões subjetivas que dificultassem a interpretação por parte do espectador. Sua produção foi caracterizada por um racionalismo rígido e seu manifesto explicitou uma aproximação das formas gráficas também com a poesia. Um elo estético que ligaria até os dias de hoje Alemanha e Brasil. Foi o primeiro movimento, entre as vanguardas nacionais, que mais impactou o trabalho de Rogério Duarte e seus pares, além de ter sido o que interpretou e se apropriou do conceito de vanguarda:

São Paulo é manifestamente o centro do movimento concreto. No Rio, todavia, encontra-se eventualmente a expressão “neoconcreto”. Diz respeito a um grupo que se distingue de ‘noigandres’ sobretudo pelo fato de que seu construtivismo admite, ao lado dos racionais, também elementos irracionais e toma em consideração o folclorismo do país (BENSE, 2009, p.193).

Iniciada pelas vanguardas europeias – como o Construtivismo, o Neoplasticismo, o Suprematismo e a Escola de Ulm –, a partir de 1954, as experiências de desintegração do quadro tradicional, do plano e do espaço pictórico, propostas pela artista plástica Lygia Clark, ganhavam cada vez mais importância:

Lygia Clark fundou, em 1959, com amigos, entre eles Aloísio Carvão, Theon Spanudis, Franz Weissmann e Ferreira Gullar, o grupo dos Neoconcretos, que, junto com pintores e escultores, incluía também escritores. Ao passo que a produção literária do grupo não atingia o nível de Noigandres – o grupo dos concretos de São Paulo –, Lygia Clark fixava a sua própria perspectiva estética (...) (BENSE, 2009, p.65).

O grande impulso criador de Lygia era o espaço, no qual problematizou a pesquisa de sua representação na superfície do plano. Apesar de ser integrante do neoconcretismo, suas obras seguiam um caminho próprio dentro desse movimento e lembravam mais os componentes construtivos do que “o folclorismo do país”, julgado por Bense para caracterizar os neoconcretos. Não se pode desconsiderar, no entanto, os elementos “irracionais”, os improvisos, criados pela artista ao lançar mão da participação do espectador. Construídos nos moldes da matriz construtiva, seus trabalhos não se firmavam nas categorias de obras de arte tradicionais como a pintura e escultura:

No Rio trabalha Lygia Clark em suas peculiares criações de metal, constituídas de chapas de claras formas geométricas, que mediante dobradiças conjugam-se para formar figuras espaciais e móveis. Destacados críticos do país, como Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, promovem essa escultura (BENSE, 2009, p.193-194).

No ensaio *Significação de Lygia Clark*, do crítico de arte Mário Pedrosa (1900-1981), é destacado que o Movimento Neoconcreto “consiste na tentativa de ultrapassar a intenção estática do engessamento da forma do geometrismo para atingir uma ideia espacial dinâmica ou cinética, e de criar os objetos artísticos como construções espaço-temporais (...)” (BENSE, 2009, p.65). Partindo da ideia de que o ser humano se move num mundo de objetos artificiais, Max Bense os dividiu em dois tipos: *objetos construtivos* e *objetos não construtivos*. O primeiro pode ser entendido com base em processos conscientes da manipulação e decisão do artista, enquanto o segundo é aquele que não resulta, metódica e conscientemente, da ação desses processos. Tensionada entre duas possibilidades da atividade artística, essa diferença criativa no campo da arte moderna expunha o problema estético do objeto:

Quando se considera que os casos absolutos só existem de um ponto de vista ideal, vê-se que, na realidade, são objetos de trânsito, da zona intermédia, aqueles sobre cuja existência estética se discute. O que se ganhará em surpresa, em inovação, em originalidade, quando a antecipação construtiva é ilacunar? O que será acessível à comunicação, quando nada é ordenável, nada obedece a um plano e tudo é entregue à franquia do acaso? Os objetos artificiais criados por Lygia Clark são verdadeiros entre-objetos. Ligam a estabilidade variável de um suporte material com a fragilidade variável da informação estética (BENSE, 2009, p.220).

Ao atuar sobre essas obras espaciais e móveis, o espectador torna-se um participante e deixa de ser apenas um observador passivo. Sendo assim, além do pioneirismo em relação a essa nova interação do observador-participante, a particularidade desses objetos consiste na originalidade formal de suas estruturas que, soltas no espaço e presas por dobradiças, se completam e geram novas possibilidades formais a partir da manipulação do espectador-manipulador. A criação dos *Bichos* – que são objetos em trânsito, dotados do espírito construtivo e o orgânico –, evidencia o momento em que a passagem do espaço bidimensional para o tridimensional é realizada. Esses objetos artificiais, artísticos, mutáveis e variáveis de Lygia Clark interessavam à “inteligência brasileira” pelo caráter de *objetos construtivos* (elementos matemáticos) que, por outro lado, aproximavam-se dos *objetos não construtivos* (elementos cinéticos), cujo caráter remete à improvisação.

Organizado pelo designer Luciano Figueiredo (1948), o livro *Lygia Clark • Hélio Oiticica – Cartas (1964-1974)* dispõe de 40 correspondências trocadas entre esses artistas visuais. O documento, que traz um recorte específico de dez anos, é, de acordo com Frederico Coelho, “uma das melhores fontes disponíveis para se estudar a década de 1960

no âmbito das transformações ocorridas na produção cultural do país (...)” (COELHO, 2010, p.35). Não à toa, encontram-se nesses relatos – estéticos, afetuosos, íntimos e, por vezes, engraçados – descrições minuciosas e até desencontros acerca do período em que Lygia viveu em Paris.

Um desses episódios foi protagonizado por Max Bense e Elisabeth Walther, em Stuttgart. Para o professor alemão, os *Bichos* constituíam-se a partir do “princípio ‘mobile’”, privilegiado pela “inteligência brasileira”, mas para Lygia esse “princípio ‘mobile’” dizia respeito ao movimento e não aos móveis do escultor Alexander Calder (1898-1976). Os móveis de Calder poderiam ser pendurados, movimentados ao sabor do vento e não precisavam, necessariamente, da participação do espectador. Na segunda carta do livro – em que a artista escreve da capital francesa para o amigo Hélio, em 6 de fevereiro de 1964 –, foi narrada a epopeia da curadoria de Bense e Walther na sua exposição individual. É provável que o rápido desentendimento entre a artista brasileira e o curador alemão tenha acontecido pelo fato principal de Lygia não concordar com o conceito benseano sobre sua obra:

Você nem imagina a alegria que senti pois uma carta é sempre um pedaço da pessoa, e a gente que está longe lê uma, duas, três vezes tal a fome, que é a saudade, que a gente tem dos amigos! Acho que virei até antropófaga. Tenho vontade de comer todo mundo que amo e que se ache aí... coitado do Peter quando chegar! (...) Frau Walther e Herr Bense me escreveram dizendo que, se eu quisesse montar a exposição, eu deveria chegar na véspera à tarde ou no dia 4 de manhã. Achei que não daria tempo para grandes arrumações e escrevi que confiava na Frau Walther para montá-la sozinha. (...) Pois ao chegar lá vi os *Bichos* quase todos dependurados pela sala por meio de fios de nylon, como os móveis de Calder!... (...) Evidentemente protestei imediatamente e, sob grandes protestos do Herr Bense e, posteriormente, da Frau Walther (que foi chamada pelo Bense para que me impedisse de retirar os *Bichos* pendurados), peguei uma tesoura e cortei todos os nylons do teto. Um *Casulo* que o Bense não queria que ficasse na parede, eu o pendurei, e o grande *Contra-relevo* que era na diagonal (eles o haviam posto sob a forma de quadrado), eu o fiz pendurar certo. O argumento do Bense era: ‘Está tão bonito! Deixe desta maneira!’ (...) Não é preciso dizer que foi criado um clima de guerra aberta. Fui delicada, disse palavras horríveis (longe do Herr e da Frau), mas com eles eu expliquei que isto desvirtuava totalmente o meu trabalho e que eu não podia de maneira nenhuma fazer concessão desta ordem. Pois bem, na hora do vernissage, eu quase desmaiada de fome, exaustão e nervosia, pedi a um brasileiro que me traduzisse o que Herr Bense estava dizendo – começou ele dizendo que quando eu cheguei eu desarrumei todo o seu arranjo, que a responsabilidade do atual era só minha e que ele teve que respeitar a minha opinião de que a importância da minha exposição era a da participação do expectador etc. etc. Todo mundo morreu de rir e quando ele acabou de falar foi um sucesso total – todos sem exceção mexiam sem parar nos *Bichos*. Foi lindo! Matemáticos, arquitetos, encantadíssimos com a exposição (que foi a mais merdífica feita por mim em toda a minha vida). Não me deram o salão grande, pois houve qualquer coisa entre o reitor e o Herr Bense, de modo que a exposição foi muito incompleta (perto da do MAM). Bases diminutas e os *Bichos* pareciam pousados num pé só como as aves fazem. Botei tudo no chão com raras exceções pois salvei ainda, improvisando, algumas bases. Não expuseram as fotos (caríssimas)

das *Arquiteturas fantásticas*, nem os *Abrigos* nem a *Casa*, tampouco o *Caminhando* – falta de espaço. Foi televisionada, muitos repórteres, críticos e intelectuais. Mais de dez pessoas me perguntando o preço – O lá lá!... Bense acha que venderei ao menos uns três trabalhos. Depois fomos comer juntos num restaurante. Ninguém queria sair da exposição – estava repleta – e foi preciso o Bense apagar as luzes três vezes. Isto também foi lindo... nesta hora eu já estava tonta, assentada numa base pronta para funcionar como os *Bichos* tal a minha exaustão! (...) Nesta hora os ânimos estavam ótimos, o Herr Bense, entusiasmado com o sucesso da exposição, Frau Walther, idem, e riam muito, quando admoestei o Bense, dizendo que na próxima vez que ele se propusesse a me atacar que o fizesse em francês, pois assim eu teria a chance de revidar à altura. No dia seguinte, a Frau me convidou para almoçar chez elle e o ambiente foi francamente ótimo. O Bense escreveu um artigo sobre Lygia Clark e Gertrude Stein – diz ele que vai me mandar – e vai escrever outro sobre a minha obra para uma ótima revista alemã. Pediu que eu expusesse (para o ano) na galeria de um amigo seu que é importantíssimo pois tem a melhor publicação de arte na Alemanha. Ficou radiante quando disse que, quando eu voltasse para o Brasil, deixaria com ele em Stuttgart uns seis *Bichos* emprestados. Dei-lhe um *Casulo* que ele escolheu e para a filha da Frau Walther uma maquete, pois eu gosto dessa Frau! O catálogo ficou bem bonito – vou mandar o do Mário e guardo um para você (...)

Mil abraços para os nossos – (que incluem os seus).

Milhões de beijos

Lygia Clark (FIGUEIREDO, 1998, p.25-28).

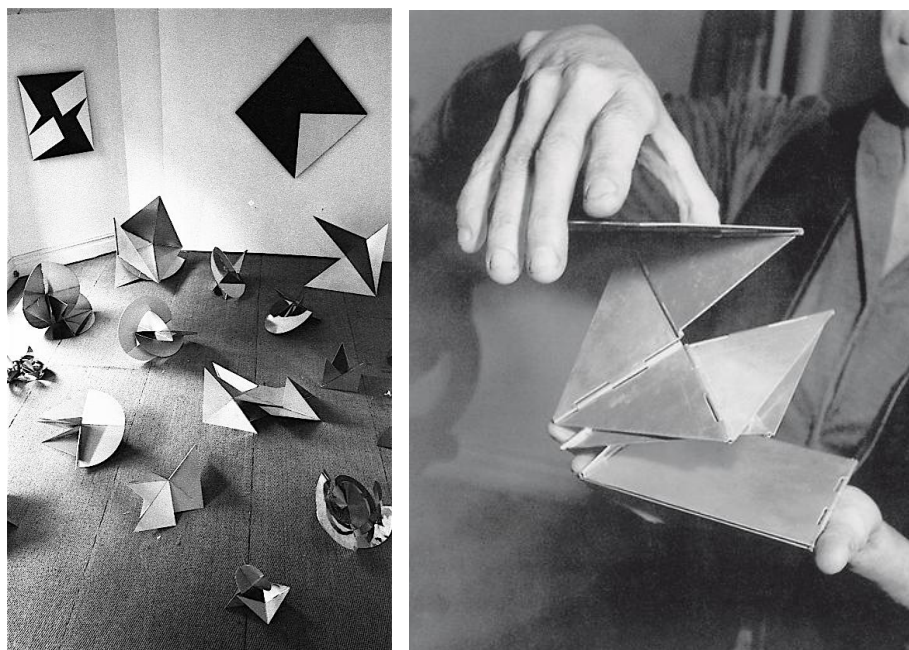


Figura 24 - Abertura da exposição de Lygia Clark em Stuttgart em fevereiro de 1964.

É válido lembrar que a própria Lygia, ex-aluna do pintor cubista Fernand Léger (1881-1955) e Burle Marx, conceituou seus trabalhos: escritos que são referências fundamentais para o estudo de sua produção. Não era uma prática comum, entre os artistas brasileiros, teorizar sobre suas próprias obras, nos anos 1960. Além da publicação *Cartas*, destacam-se o *Livro-Obra* – escrito nos anos 1950 e lançado apenas em 1983 – e o livro *Lygia Clark*, publicado pela Funarte (Fundação Nacional de Artes), em 1980.



Figura 25 - Bense abre exposição com obras de Lygia Clark em Stuttgart em fevereiro de 1964 (ZKM).

Até os militares tomarem o poder, as instituições seguiam seus programas, campanhas de alfabetização eram disseminadas, os estudantes mantinham seu apoio à política trabalhista de João Goulart, os CPCs promoviam toda sorte de atividades culturais, surgiam construções vigorosas de alternativas populares e novas possibilidades de transformação social e de experimentação em diversos campos estéticos. “O Brasil teria tudo para ser uma nação próspera e poderosa. Seria através de uma consciência profunda de nossas potencialidades que conseguiríamos reverter o quadro de submissão cultural e de alienação política.” (NAVES, 2001, p.37). Entretanto, o país que caminhava em direção a um futuro promissor e parecia estar prestes a realizar reformas que mudariam por completo seu caráter de subdesenvolvimento, via o sonho fraturado. Com o golpe de 1964, apesar das dificuldades habituais, o futuro que parecia em aberto passou a ser incerto em todos os campos de produção, inclusive na música que, apesar das disputas, começava a se configurar como música popular brasileira (MPB):

O investimento na ideia de MPB como o centro de confluência de questões políticas e culturais se revigora a partir de 1964, associado ao aprofundamento das questões em curso e, naturalmente, aos impasses criados com o golpe militar. É justamente a partir desta data que se cria, de fato, a categoria “canção de protesto” (NAVES, 2001, p.38).

Ao lançar o LP *Opinião de Nara* (Elenco), em novembro de 1964, com músicas de Baden Powell (1937-2000), Vinicius de Moraes, Zé Ketí (1921-1999) e João do Vale (1934-1996), Nara Leão (1942-1989) subvertia a trajetória de sua carreira como cantora de Bossa Nova para a de militante e engajada. Voltada para o popular e o nacional, essa



estética musical de caráter participativo mantinha a confiança no futuro, legada da década de 1950. Desse modo, o LP de Nara anunciava o tom de protesto do show *Opinião* – escrito de forma coletiva, assinado por Vianninha e dirigido por Augusto Boal (1931-2009). No mês seguinte, Caetano Veloso chegava ao Rio de Janeiro acompanhando a irmã Maria Bethânia (1946), que havia sido convidada por Nara para substituí-la no espetáculo:

Quando cheguei ao Rio com Bethânia, em 1964, Rogério apareceu no Teatro Opinião e, ao fim do espetáculo, saímos para conversar. Nada do que me tivessem dito sobre ele na Bahia poderia ter me dado a medida da impressão que ele me causou. Sua voz era mais potente, sua mente mais rápida e suas ideias mais desconcertantes do que eu teria sido capaz de imaginar. (...) ele era surpreendentemente gentil e amigável. Foi carinhoso e irônico por estar tratando com baianos um tanto mais novos do que ele (...). Tremi ao ouvi-lo dizer que o prédio da União Nacional dos Estudantes devia mesmo ter sido queimado. O incêndio da UNE, um ato violento de grupos de direita que se seguiu imediatamente ao golpe (...). Não tardei a descobrir que Rogério (...) detectava embriões de estruturas opressivas no seio mesmo dos grupos que lutavam contra a opressão, mas nem por isso iria confundir-se com os atuais opressores destes. Esse mesmo brilho de inteligência e essa mesma inquietação de espírito é que tinham levado alguns líderes esquerdistas da UNE – de quem, sem embargo, ele era amigo – a apelidá-lo de Rogério Caos. E o valor pejorativo atribuído a esse apelido o magoara duplamente: chamavam de caótico exatamente o que nele era mais lógico e construtivo, e desprezavam o Caos que ele, em outro nível, era capaz de amar (VELOSO, 1997, p.107-108).

Embora o golpe militar reverberasse um tanto quanto sombrio para os produtores culturais, acabou fortalecendo, contraditoriamente, o campo da cultura “uma vez que o fechamento político da democracia brasileira convivia com a abertura da sociedade de massa e de um mercado de consumo mais amplo para bens como discos, filmes, rádios, peças de teatro, livros etc.” (COELHO, 2010, p.83):

Principalmente após o golpe de março de 1964, produzir arte era necessariamente um ato político, comprometido ou não com a causa revolucionária. As principais correntes intelectuais estavam divididas especialmente em relação à forma e ao conteúdo ideológico de suas obras. Os poetas concretos e seus seguidores, por exemplo, tinham na preocupação com a forma da obra em seus trabalhos poéticos um atestado de alienação e de conformismo por parte dos cepecistas e dos engajados em geral, preocupados com o conteúdo que essas obras deveriam trazer. Já estes eram vistos pelos poetas paulistas como conservadores e desinformados em relação aos seus trabalhos e aos das vanguardas construtivistas em geral (COELHO, 2010, p.80).

Obviamente, havia o temor do autoritarismo militar e uma certa desilusão com o tom dogmático por parte da esquerda. Entretanto, a ditadura civil-militar não foi capaz de paralisar o impulso criativo no país e isso se deve também a uma geração que não

permitiu ser paralisada. O golpe de 1964 fez com que artistas plásticos que trabalhavam no Brasil engendrassem novas formas de produção de suas obras. Às vezes, através da utilização de táticas dissimuladas, como a linguagem conceitual – performance, *ready-made*, materiais degradáveis, design – para ludibriar o regime militar e, outras vezes, por meio de práticas anárquicas apropriadas de grupos de guerrilha urbana:

(...) Eles foram criticados por todos os lados: a esquerda os acusou de serem elitistas, sem comprometimento social com a produção cultural de base, enquanto a direita rotulou-os de rebeldes lançando as sementes do comunismo por todo o país. Desconfiados do discurso predominante em ambos os lados, este novo grupo de jovens artistas rebeldes voltou-se para seus corpos, seu país e seus pensamentos, literal e metaforicamente, para produzir uma arte inovadora que solidificou e elevou a posição do Brasil no cenário artístico internacional (CALIRMAN, 2013, p.5).

Em meados do século XIX, com a forte industrialização iniciada no século anterior, começou a ser defendida na Inglaterra a ideia do design como um meio de transformação social e não apenas como um “agente de incremento do capitalismo industrial” (LEITE, 2012, p.57). No entanto, é na Alemanha que a utopia do desenho industrial como força regeneradora vital tomou forma. Houve a necessidade, devido à crescente preocupação internacional com o desenvolvimento da indústria, de uma nova ordenação dos alicerces de produção que fizeram do design um projeto de futuro:

O desenho é tomado como desígnio, ele projeta a existência em diferentes escalas, da colher às cidades, o design seria a medida de todas as coisas (...). Argan situa o racionalismo de Gropius como uma reação ao caos instaurado pela Primeira Guerra, o arquiteto veste uma postura racional e reorganiza o mundo a fim de reconduzi-lo ao progresso, assim, ele observa na escola o importante papel do desenvolvimento social e por isso adota o racionalismo como plano metodológico e didático na Bauhaus. A pedagogia da escola de arte alemã é traçada pela construção da *Gesamtkunstwerke* (Obra de arte total), que tinha como projeto principal a união das múltiplas linguagens artísticas anteriormente cindidas pela hierarquia entre arte erudita e o trabalho manual (...). A Bauhaus defendia um ideal de sociedade democrática – funcional e não hierárquica –, igualada pelo princípio do projeto, pela padronização da forma, pelo desenho industrial, todas propostas alicerçadas na objetividade, na produção de mobiliários e objetos para um único fim, o uso. A derrocada do projeto da Bauhaus concretizou-se na mudança da escola e de seus dirigentes como Walter Gropius e outros professores, em virtude do Nazismo, para os Estados Unidos no ano de 1937 (...) (AMARAL, 2016, p. 45-47).

No texto, é preciso notar de antemão que o caos diz respeito à barbárie da guerra e à visão do racionalismo como um agente necessário para organizar os efeitos deixados por esses desastres – aproximando-se assim da ideia de Max Bense que também procurava formas para corrigir a desordem. Rogério Duarte, por sua vez, utilizava em

seus trabalhos o caos – no sentido de desordenação e não bélico – como uma reação ao cartesianismo, tomando a entropia como uma forma de reação à racionalidade e à visão linear. A criação da Bauhaus, em 1919, ocorreu a partir do combate ao caos, dessa vontade de “reorganização do mundo”, e do desenvolvimento da indústria (somado às experiências relevantes na área educacional). Anos mais tarde, em 1953, inspirada por essa escola de Weimar, surgiu a Escola Superior da Forma (*Hochschule für Gestaltung*) – escola alemã situada ao sul do país, em Ulm, e posteriormente a Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi), em 1962, no Rio de Janeiro.

O design passou a ganhar, pela primeira vez na história, um papel político. Países como Inglaterra e Estados Unidos promoviam a demonstração de suas forças para recuperar a economia através da produção industrial. Desde a década de 1930, por exemplo, o design estadunidense era responsável pela transformação da paisagem urbana e doméstica no país. A nova relação do trabalho com o consumo foi determinada pelas alterações na forma de produção e na reorganização proposta a partir do conhecimento técnico presente na figura do artífice. “Nesta reorganização, o movimento Arts and Crafts, cujo maior símbolo foi William Morris, propunha uma relação harmônica entre dois papéis, o do artífice e o do projetista, o designer” (LEITE, 2012, p.57):

No meu texto ‘Notas sobre o desenho industrial’, por exemplo, ali está toda uma estética fanática da negação da arte. Era uma posição muito influenciada pela discussão do design internacional, dos grandes teóricos do Arts and Crafts, da Bauhaus. Havia uma ideia que existe um mundo artesanal e um mundo industrial. Então naquele texto eu sou um fanático apologeta da negação do gratuito. Ou seja, para mim interessava qualquer coisa apenas na medida que servisse para alguma coisa, que tivesse uma função. A ideia do funcionalismo, da racionalidade, que eu havia herdado daquelas escolas, mas que adotei até porque fazia todo um sentido pessoal para mim. Porque eu me lembro, por exemplo, de quando ia para a casa dos irmãos Campos, achava um desperdício todos aqueles livros de arte que eles tinham. Todos eles cheios de criações, e acabava tudo muito restrito. Eram distribuídos para um número muito pequeno de pessoas. Eu era muito mais interessado em fazer um produto que fosse para um supermercado, por exemplo, onde todo mundo poderia ver, do que fazer arte (DUARTE, 2003, p.161).

Nesse sentido, o ensaio *Notas sobre o desenho industrial*, foi um importante documento pelo fato de demandar uma ruptura hierárquica entre alta e baixa cultura, arte maior e menor, erudito e popular, indústria e arte, que futuramente representaria uma das ênfases da produção tropicalista à medida que não se fazia distinção, por exemplo, da música orquestrada para a popular ou da capa do disco para o LP. Essas e outras questões como a dos cartazes publicitários, do kitsch, dos sambas-canções de mau gosto e do belo pós-revolução industrial foram citadas por Caetano Veloso:

Na verdade, esse conjunto de temas surgiu entre mim e Rogério casualmente. A princípio, nossas conversas – que se estendiam até a madrugada no solar e não raro continuavam na casa dele em Santa Teresa, onde eu muitas vezes ficava para dormir – consistiam em considerações a respeito do que acontecia à nossa volta (teatro, cinema, canção popular [...]), quando não se resumiam a monólogos inspirados de Rogério que podiam ter como tema Proust, Mozart, Heidegger, Villa-Lobos ou Lota de Macedo Soares (todos esses, autores e personagens cuja intimidade eu não tinha sequer ambição de partilhar, bastando-me a felicidade de ouvir Rogério sobre eles, pois embora eu lesse Sartre e Fernando Pessoa e Lorca e Drummond, eu cria que o conhecimento daqueles outros era da responsabilidade de gênios como Rogério ou de grandes e sisudos eruditos) (VELOSO, 1997, p.113).

No intuito de constituir essa proposta de anti-arte – na qual se nega a contemplação do inútil e que ele, depois de maduro, chega a reconhecer como um fanatismo –, Rogério resgatou a concepção de antropofagia de Oswald de Andrade para expor a maneira pela qual se daria a relação entre sujeito e objeto na arte. Um posicionamento estético radical que serviu como base para sua defesa enquanto designer em que apenas o que era útil lhe interessava e, conseqüentemente, os produtos não poderiam ser considerados somente veículos de algo, mas obras em si. Ele entendeu o uso como uma condição da experiência no desenho industrial em contraposição à atitude contemplativa do homem em relação à arte:

Por uso entendemos um contato operatório entre sujeito e objeto. Poderíamos dizer também, em vez de contato operatório, relação consumatória ou mesmo antropofágica, para usar a expressão de Oswald de Andrade. Tal relação ou contato pressupõe necessidade e especificidade do objeto. A relação consumatória não é ociosa, lúdica, define-se por ser necessária, com nitidez. Posto que poderíamos chamar de função a modalidade do desenho industrial. Nele nada existe: peças ou materiais, senão que tudo funciona, que tudo é signo, começando sua realidade na interpretação que vem a ser o próprio uso. Fora dessa relação vital, temos que o homem se defronta com a inacessibilidade ou inércia da coisa. Sartre chama essa inércia de obscenidade. Donde concluímos que fora do uso toda relação é obscena, situa-se no plano do absurdo. Aliás foi a intuição do uso, como único meio de comunicação estética, que levou Malevich à construção das arquiteturas, ou uma Lygia Clark a construir os *Bichos*. Só que nos dois casos a relação falhava por não haver a necessidade do objeto, era uma tentativa de criar o uso na gratuidade, a relação permanece no plano do absurdo (...) (DUARTE, 2003, p.115).

A entrada dos meios de comunicação de massa no Brasil operou uma transformação na maneira de pensar e viver do povo brasileiro. Essa pesquisa vem tentando explorar interpretações de acontecimentos que se cruzaram, no cenário nacional dos anos de 1960, e originaram uma produção preponderante de uma determinada tendência no design nacional. Rogério Duarte, ao utilizar o design gráfico em capas e cartazes, transformou-o em veículo de comunicação de massa. É importante lembrar que, até aquele período, o desenho industrial brasileiro não passava de criação de logomarcas

para o mundo corporativo ou de design funcionalista proposto pela Esdi. O design passou a ser inserido em um campo antes ocupado apenas pela pintura e pelo desenho, surgindo assim a figura do capista conhecedor da tipografia e da maquinaria das artes gráficas.

O design e a educação de Design brasileiros têm suas raízes na Alemanha. Paradoxal desde sua inauguração, a Escola Superior da Forma de Ulm transformou-se em parâmetro para o ensino de design no Brasil, onde estavam acontecendo diversas manifestações visuais inovadoras, “tanto em sua produção como em seus aspectos institucionais. Tamanha movimentação propiciou a presença de personagens que viriam a ser fundamentais para o estabelecimento do ensino do design no Brasil (...)” (LEITE, 2012, p.55).

Desde criança até o fim da vida, Rogério Duarte foi um inveterado estudioso frequentador de bibliotecas públicas. Assim como Caetano Veloso, era inquieto, agregava gente de diferentes áreas e tinha acesso a algumas informações com certa antecipação. Rogério, trabalhando como designer desde o início dos anos de 1960, esteve à frente de projetos importantes na área do cinema e das artes visuais, criando desde trilhas sonoras a cartazes. A proposição de uma nova linguagem como o design não era a de ser acadêmica, mas sim democrática. Esse era o sentido de se fazer design, cinema ou música para as massas, democratizar a cultura:

(...) Em 1922, o Brasil já tinha aspectos da modernidade. De certa maneira, fomos reflexo das vanguardas europeias. Num artigo meu, eu disse: ‘A Europa nos autorizava a ser nacionalistas.’ Por outro lado, nenhuma sociedade vive a contemporaneidade de forma simultânea. O Brasil não é uniforme. Aqui ainda há lugares pré-históricos. Com a revolução das comunicações, a modernidade se globaliza e a indústria se transforma muito rapidamente. Mas não é uma transformação equilibrada. Na Europa, o artesanato amadurece até chegar à modernidade, e no Brasil há a ruptura. Em outro artigo famoso que saiu na revista *Situação Brasileira* nº 4, eu disse que saltamos do paleolítico pra era atômica, entendeu? Então temos um ufanismo modernizante ingênuo que tenta negar o passado, como se o futuro não fosse a incorporação transformadora desse passado. No Brasil, o computador parece que veio pra acabar com as artes, enquanto nos outros países ele convive com a tradição artesanal, uma enriquecendo a outra. Como se o Brasil quisesse negar a sua história, a quadridimensionalidade do tempo (DUARTE, s/d apud OLIVEIRA, s/d, texto eletrônico).<sup>40</sup>

O “outro artigo famoso”, referido no texto acima, é *Notas sobre o desenho industrial* – publicado na revista *Civilização brasileira*, nº 4, e não na revista “Situação

<sup>40</sup> Projeto “*Tropicália*”, na parte “*Ilumencarnados Seres*”, pensado e produzido por Ana Oliveira que reúne na aba Entrevistas com Arnaldo Baptista; Caetano Veloso; Capinan; Gal Costa; Gilberto Gil; Guilherme Araújo; Júlio Medaglia; Manoel Barenbein; Rogério Duarte; Rogério Duprat; Sérgio Dias e Tom Zé, as quais podem ser lidas na íntegra no site do projeto (ver na Bibliografia o endereço eletrônico).

Brasileira nº 4” –, no qual o artista gráfico se mostrou bastante apreensivo sobre o desenvolvimentismo industrial ter sido feito de maneira tão ágil a ponto de não atentar para as diferentes realidades encontradas no mesmo Brasil. Especificamente, nesse trecho, Rogério Duarte explicou que o amadurecimento que ocorria no artesanato europeu não acontecia por aqui. Pois não adiantava abrir mão das artes tradicionais, como a pintura e a escultura, com o argumento de que os programas de computador eram o que de mais novo havia em termos de tecnologia. Segundo o designer, a sofisticação obtida através do processo gráfico tradicional – os matizes, as texturas, as cores e as nuances – demoraria muito para ser alcançada no processo digital:

O importante é entender o momento e fazer uma coisa compatível com esse momento. Sem saudosismo (...), assumir a realidade. (...) Me agrada muito aquilo que os japoneses fazem – e o Brasil não faz – em que cada período sepulta o anterior. Ou seja, eu acho que o computador tem limitações que o processo gráfico tradicional não tinha e vice-versa (...). O digital é maravilhoso, mas há um certo empobrecimento (...) (DIA TIPO SALVADOR, 2012).

Rogério não negava o passado. Deflagrando o fato de que em outros países a arte tradicional e a tecnologia de ponta caminhavam juntas, concluiu que, no Brasil, houve um rompimento ao negar um passado que seria indispensável para se pensar o futuro. Consequentemente, o mesmo valia para o futuro da Esdi, relativo ao caráter de escola superior, por ela ter sido fundamentada nos paradigmas da Escola de Ulm. Diferente da Escola Superior da Forma alemã e baseada num país subdesenvolvido, a Esdi não podia correr o risco de transformar-se numa imitação pobre do modelo ulmiano.

Em 1965, em quatro anos de trabalho, já contava com mais de cem trabalhos realizados – desde anúncios e embalagens até o que o consagrou como designer: os cartazes e as capas de discos e livros. Nesse ano, a gravadora Elenco/PolyGram lançava o LP *Show Opinião* com a cantora Nara Leão, o compositor de samba Zé Ketí e o músico João do Vale, a partir do espetáculo musical de mesmo nome. Rogério Duarte, nesse período, comandou um escritório de programação visual, no bairro carioca de Santa Teresa, onde realizou cartazes para o Parque do Flamengo e um cartaz da exposição de Henry Moore, no MAM-RJ, para o 4º Centenário.



Figura 26 - Cartazes de Rogério Duarte para o Parque do Flamengo (1965).

O símbolo do 4º Centenário do Rio de Janeiro foi resultado da participação de Aloísio Magalhães em concurso aberto, em 1964, promovido pelo então Governo do Estado da Guanabara. O design para o 4º Centenário, o primeiro trabalho de grande repercussão pública elaborado por Aloísio (apesar de ter sido colocado em dúvida, num primeiro momento, pela possibilidade de não compreensão das pessoas), foi “amplamente aceito pelo público” (NEUBAUER, 2018, p.86). O desenho criado dentro das leis da Gestalt poderia ser espelhado tanto na horizontal quanto na vertical, evidenciava o algarismo “4” e o associava à Cruz de Malta – representando as conquistas do império português nas Grandes Navegações. “A estrutura do símbolo é simples e concreta”, escreveu Aloísio Magalhães (*Jornal do Brasil*, 22 jul. 1964). A disseminação das imagens e dos produtos artísticos criados a partir do signo do designer pernambucano foi espantosa. Apesar de existir um regulamento, um tipo de manual, para a aplicação do símbolo do 4º Centenário, o carioca incorporou o logo indiscriminadamente em seu dia a dia. Esse acontecimento fez Aloísio fotografar diversas adaptações criativas de seu signo pela cidade.

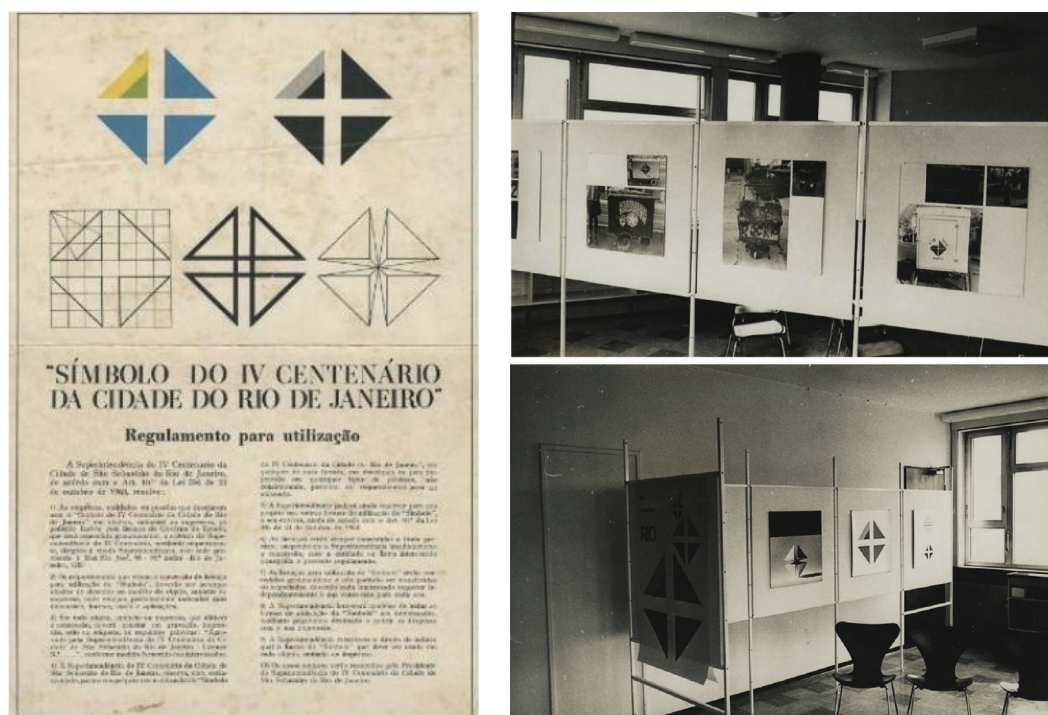


Figura 27 - Logotipo do 4º Centenário do Rio de Janeiro (1964). Legenda: A imagem da esquerda corresponde ao Regulamento para utilização do símbolo do 4º Centenário do Rio de Janeiro (1964). Já a imagem da direita, representa o logo exposto na Studium Generale. Foto: Instituto Memória Gráfica Brasileira.

Assim como Almir Mavignier, não era a primeira vez que Aloísio Magalhães expunha no exterior. Desde a década de 1950, com a América Latina experimentando toda a força da vanguarda construtivista, ele participava de exposições coletivas e individuais na Europa e nos Estados Unidos. No Brasil, o conceito de progresso dos anos 1950 era reavaliado na década de 1960 e a cooperação entre Bense e Aloísio acabou possibilitando a inserção do signo do 4º Centenário em uma discussão internacional. A exposição *Os Caminhos de Um Signo*, realizada na galeria Studium Generale, em 1965, contou com o projeto do símbolo desenvolvido pelo designer brasileiro. Até então, de acordo com Susanne Neubauer, nem essa exposição nem as fotografias e os croquis do logo haviam sido pesquisados minuciosamente. Nesse sentido, a historiadora da arte explicou que

(...) o boom cultural do Brasil, que se deu em paralelo à inauguração da sua nova capital, Brasília, em 1960, e o estabelecimento de diferentes correntes dentro do movimento da arte concreta como uma nova linguagem da arte de vanguarda brasileira foram seguidos de uma fase de exílio e retração, mas também de uma reavaliação da vanguarda artística, reinterpretada como um movimento com forte influência política e social (NEUBAUER, 2018, p.86).

O encontro entre Max Bense e Aloísio Magalhães relacionava-se à aproximação da



teoria com a prática. Segundo Neubauer, a seleção das fotografias do designer pernambucano para integrar a exposição foi uma alternativa, por exemplo, às imagens oficiais da construção de Brasília, do fotógrafo Marcel Gautherot. Max Bense, sem se basear no óbvio, optou pela representação conceitual voltada para a cultura popular do país para ilustrar sua concepção de inteligência brasileira. Esse fato é, consequentemente, mais um encontro do espírito cartesiano com o espírito tropical e o da popularização do signo como ideia de civilização futura.

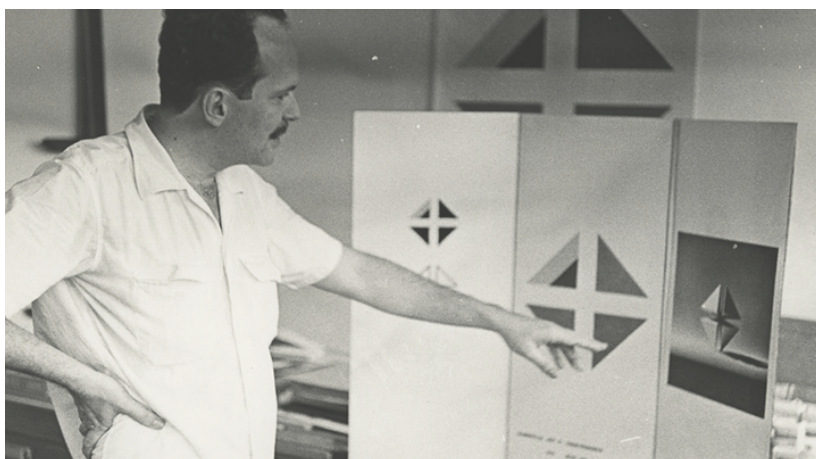


Figura 28 - Símbolo do 4º Centenário da Cidade do Rio de Janeiro (1964).  
Legenda: Acervo Aloísio Magalhães.

Já no início dos anos de 1960, falava-se de redes de troca e colaborações artísticas. A utilização do símbolo do 4º Centenário do Rio de Janeiro – uma fotografia monocromática do design tridimensional de Aloísio Magalhães que ilustrou a capa da primeira edição de 1965 de *Inteligência brasileira* – poderia ser considerada, como alertou Neubauer, uma das maneiras de desenhar esse pensamento benseano. Além do diálogo travado entre Bense e Aloísio – que analisou essas trocas multidisciplinares sobre arte/design e extrapolou o intercâmbio com a poesia concreta –, uma outra reflexão importante é como o trabalho de Rogério Duarte no campo da visualidade seria impactado por esse encontro (visto que, em 1961, ele havia começado a trabalhar com programação gráfica no escritório do designer pernambucano):

De acordo com sua teoria do signo, Max Bense interpretou o design de Magalhães como uma “relação entre objetos”, criando um vínculo e abrindo um campo semântico. Esse campo semântico corresponde ao tipo de “inteligência humana” que o autor descreveu como tipicamente brasileira em sua publicação *Brasilianische Intelligenz: eine cartesianische Reflexion (Inteligência brasileira: uma reflexão cartesiana)*, marcada pela interação direta entre seres humanos. Através da documentação fotográfica de Magalhães – a qual, para Bense, constitui uma nova dimensão do uso e da adaptação dos signos – Bense

introduziu o seu conceito de macro e microestética dos signos, como definido em sua publicação de 1965 intitulada *Aesthetica: Einführung in die neue Ästhetik (Aesthetica: introdução à nova estética)* (NEUBAUER, 2018, p.89).

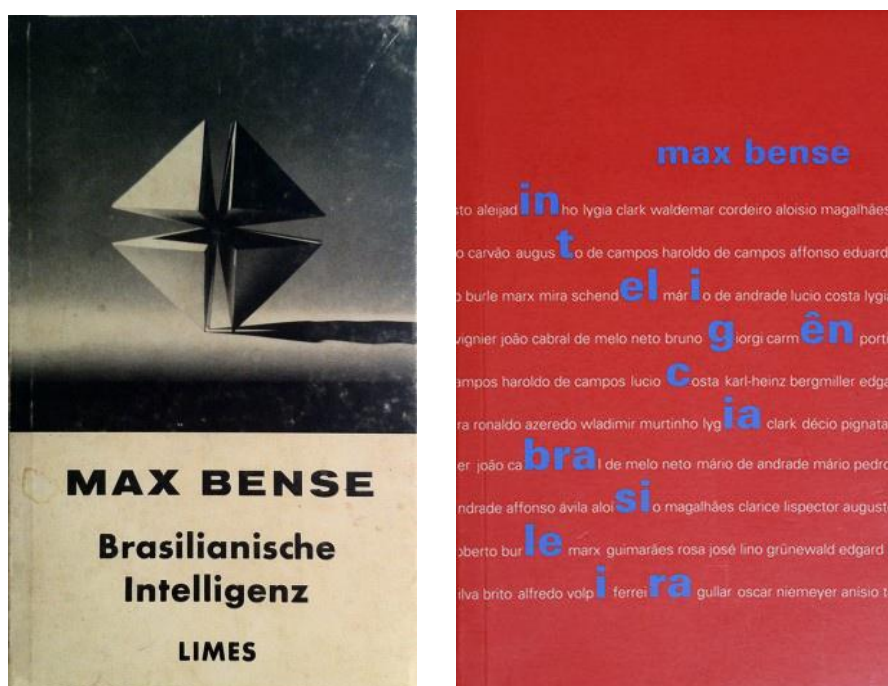


Figura 29 - Capas de “Inteligência brasileira”. Legenda: À esquerda, a edição alemã de 1965 e à direita a brasileira de 2009.

Chama a atenção, entretanto, o fato de que não se tenha conhecimento sobre a recepção de *Inteligência brasileira*, no ano de 1965, na Alemanha. O livro, que foi traduzido e publicado no Brasil somente em 2009, não despertou nenhuma curiosidade, pelo menos europeia. Um dos motivos pode ter sido o mal-estar causado pela estadia de Max Bill no Brasil, em 1953. Esse evento ficou conhecido, entre os arquitetos, devido às duras críticas que o designer suíço direcionou à arquitetura brasileira, principalmente a de Oscar Niemeyer. Todavia, é importante perceber que a conjuntura política do país que Max Bense visitava, em 1964 – sua última vinda ao Brasil –, tornava-se cada vez mais preocupante. Será que o professor visitante da Escola de Ulm imaginou que, ao lançar seu livro um ano depois, a sua ideia de inteligência para o Brasil poderia de alguma forma estar ameaçada pelo Golpe Militar? Provavelmente, sim. Nesse trecho, Bense evidencia a correlação entre inteligência e liberdade:

A ideia da liberdade coletiva também pode servir ao poder como método de repressão. Toda ditadura, de direita ou de esquerda, vive dessa ideia. Mas a liberdade é um estado de consciência que concerne ao pensamento e ao movimento; (...) Isto significa que há apenas uma liberdade, que ela não pode ser introduzida pelo poder como método de repressão: a liberdade do indivíduo como estado de sua consciência, a qual concerne ao pensamento e ao movimento. Além disso, é apenas na inteligência que a liberdade pode aceder à sua

realidade, ao seu sentido. Pois toda inteligência criativa nutre-se dessa liberdade singular, porque toda obra, criação, originalidade e inovação surgem daquele método das possibilidades que unifica decisão e acaso, a cuja correlação pertencem igualmente o princípio da dúvida e o princípio da demonstração (BENSE, 2009, p.88-89).

As inúmeras categorias de inteligência propostas por Max Bense, calcadas nesse sonho de democratização racional, constituíam para a civilização brasileira uma espécie de poder. A utopia da “inteligência brasileira”, promovida pela educação, design, poesia, arte e arquitetura, parecia desenhar a esperança daquela “civilização do porvir”. Em 1964, entretanto, o regime autoritário não deixaria nas mãos do povo brasileiro qualquer arma que conduzisse ao conhecimento. Contrastando a desconhecida receptividade de *Inteligência brasileira*, na Alemanha, com a obra *Brasil: Um país do futuro* – publicada também num período ditatorial, o do Estado Novo (1937-1946) –, seria possível arriscar uma hipótese similar ao que ocorreu com Stefan Zweig.

A visão elogiosa do Brasil de Stefan Zweig no que diz respeito às belezas naturais, à cordialidade entre as raças e ao imprevisto no país, intentava achar uma solução à política sangrenta nazista. Apesar da crítica ter recebido seu livro negativamente, o mesmo não aconteceu com o público: a obra obteve um amplo sucesso de venda. O fato do conteúdo ser bem descritivo acerca do exotismo brasileiro, até mesmo laudatório, pode ter conquistado a atenção desse público. Contudo, nesse momento da História, o Brasil encontrava-se sob o governo ditatorial de Getúlio Vargas – que se mantinha no poder graças ao seu autoritarismo político –, o que, na perspectiva dos críticos, fez com que essa publicação se mostrasse incoerente. Era inimaginável, dentro das esferas democráticas, exaltar um país que se encontrava sob ditadura. Já o livro de Max Bense apresentava uma reflexão distinta sobre essa mesma sociedade brasileira. Seu tom, mais cartesiano e hermético, pode ter se mostrado completamente avesso ao interesse do leitor acostumado a viajar em páginas de romances naturalistas e com referências marcadamente tropicais. A hipótese aqui levantada é que o fracasso de público e crítica se deva não só ao tipo de escrita concreta e abordagem incomum da arte brasileira, mas ao fato de que, em 1965, o Brasil acabava de sofrer um golpe militar.



Figura 30 - Logotipo do 4º Centenário do Rio de Janeiro. Legenda: Imagem à direita 1964, Instituto Memória Gráfica Brasileira. Imagem à esquerda Foto do Livro *Rio 400+50*. Acervo Aloísio Magalhães, Redação *Veja Rio*.

Foi notória nesse período uma mobilização de inclusão social, na qual o esforço artístico desses intelectuais brasileiros estava intimamente ligado ao discurso de seu tempo. E, dessa maneira, começaram os eventos e as comemorações do 4º Centenário do Rio de Janeiro. Noticiadas com frequência por meio dos veículos de comunicação da época, as celebrações colocaram a cidade em evidência, atingindo também as camadas populares da sociedade:

Ficou de forma oficial, nos reclames da prefeitura sobre os eventos de 1965, e ficou também gravado no imaginário popular. Revistas o estampavam na capa, pipas o levavam aos céus, crianças o desenhavam na areia da praia, automóveis o carregavam como adesivo, mulheres o vestiam no maiô. Resumindo: a cidade comprou a ideia. ‘O Rio vivia um momento delicado. Já não era mais a capital do país, e experimentava a tensão de uma ditadura. Precisava se firmar, criar nova identidade, apostar em expectativas positivas. Dentro desse contexto, aquela marca dos 400 anos, simples na forma mas complexa na concepção, foi fundamental para a cidade, e por isso até hoje os mais velhos se lembram dela’, reflete a historiadora Maria Inez Turazzi. (MARTINS, 2014, texto eletrônico).

Observa-se que, na década de 1960, há uma reviravolta na arte brasileira no sentido da cultura do país não dever mais nada à cultura estrangeira. Apesar da ditadura, o Brasil parecia iniciar um tempo em que desenvolvia seu próprio pensamento estético ao passo que também influenciava outras culturas. Assim, como mostra o próprio estudo de Max Bense, em *Inteligência brasileira*, diversos intelectuais do país avançavam em suas pesquisas na valorização da cultura brasileira:

(...) 1966 foi o período da euforia, da efervescência. (...) Período áureo. Amizade com Vinicius de Moraes, eu ia jogar pôquer na casa dele, namorar mulheres lindas e aristocráticas. Tudo isso é o que antecede a prisão. Um período de grande euforia criativa, onde os cartazes de cinema, muitos deles foram feitos... as capas dos discos da Tropicália

foram nesses anos 1965 e 1968 que antecederam a prisão. Foi a eclosão da Tropicália que se deu justamente lá no Solar da Fossa mesmo (DUARTE, 2003, p.157).

A pensão Santa Terezinha, ou melhor, o Solar da Fossa era o ponto de encontro da juventude vinda de todos os lugares do Brasil em busca de firmar carreira na música, na literatura, no cinema e no teatro. O termo foi criado pelo carnavalesco Fernando Pamplona, que, logo depois de se separar, foi para a pensão “curtir uma fossa”. O Solar da Fossa, localizado em um casarão colonial, em Botafogo, parecia uma Factory à la Andy Warhol e passou a ser uma das mais importantes referências de encontro da contracultura no Rio de Janeiro:

Foi ali que Chico Buarque conheceu Marieta Severo. Sá encontrou Guarabyra. E Gal Costa hospedou-se quando prestou vestibular sem um tostão no bolso. (...) Ali se esconderam os que fugiam da ditadura e do AI-5. Rolavam, entre doses de conhaque Dreher, performances de Naná Vasconcelos, e até filmagem do Cinema Novo: Luiz Carlos Lacerda usou seu apartamento como set de *Máscara de tração*. Era terreno fértil para artistas como Hélio Oiticica e Jards Macalé. Inclusive para aqueles que nem moravam lá, mas frequentavam quando queriam trabalhar, namorar, conversar e ouvir música. Tinha de tudo. Rock com samba, parcerias inusitadas. Ali Caetano Veloso compôs a canção que inauguraria o Tropicalismo, *Paisagem útil*, um ousado, irônico contraponto à canção de Jobim, *Inútil paisagem*. Paulinho da Viola conta: ‘Caetano acabou de cantar e ficou olhando para nossa cara, tentando ler nossa reação. (...) Ficamos achando estranho, pois já era a linguagem do tropicalismo funcionando’. Mais tarde seria a vez de *Alegria, alegria*. E o próprio Paulinho compôs *Sinal fechado* quando morava no Solar. Paulo Leminski começou a escrever seu famoso ‘Catatau’. Tudo girou em torno do novo, da produção cultural de vanguarda, da ousadia (RIBEIRO, 2015, texto eletrônico).

A trajetória profissional de Rogério, no Rio de Janeiro – somada àquela experiência na década anterior na Universidade da Bahia –, foi muito linear e sua vida pessoal influenciou profundamente as mudanças que sua produção sofreria no final da década de 1960. Além do trabalho com design, a convivência no Solar da Fossa permitiu diferentes discussões nos campos da política, da literatura, das artes visuais, da arquitetura, da música, do teatro e do cinema:

O Solar da Fossa faz parte da minha vida de uma maneira tão significativa que jamais poderia escrever sobre minha vida e omiti-lo. Nunca me esquecerei de um dia que a gente saiu e o Solar tava cercado pelo exército. Ou que eu estava morando lá quando eu fui para a prisão. (...) Os diálogos maravilhosos com Caetano, Gil... todo mundo morava no Solar (DUARTE, 2003, p.156).

O trabalho direto ao lado de Aloísio Magalhães e as experiências realizadas no MAM-RJ permitiram sua aproximação com o que havia de mais novo na produção do

design e das vanguardas estéticas desempenhadas no Brasil e no mundo. Em *Tropicaos*, percebem-se algumas parcerias e momentos importantes na vida de Rogério que marcaram sua presença na cidade carioca nesse período:

Eu era um artista boêmio da esquerda festiva, no apogeu do Tropicalismo, ganhando bem como diretor de arte da Editora Vozes, *enfant gaté* do provincial da Ordem Franciscana Frei Ludovico, que dirigia a editora poderosa, a maior do país, que nessa época publicava folhetinhos com tiragem de um milhão de exemplares. Tinha uma linda namorada e me achava feliz com os dons que Deus me concedera. Tinha um Chevrolet tipo Bonnie and Clyde com o qual eu passeava na Vieira Souto a 40 km por hora. Morava com Caetano Veloso, Paulinho da Viola, Zé Ketí, Duda, Abel, Torquato, Gil, Gal, Paulinho Diniz e Sérgio no chamado Solar da Fossa (...) (DUARTE, 2003, p.14).

A década de 1960 foi marcada por uma intensa produção de capas de livros e cartazes para o cinema. A partir do cartaz de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), outros trabalhos de Rogério Duarte foram produzidos para as massas: o cartaz *O desafio* (1965) – de Paulo César Saraceni (1932-2012); em 1966, os cartazes *Amor e desamor* – de Gerson Tavares (1926) e *A grande cidade* – de Cacá Diegues (1940); em 1967, os cartazes *Opinião pública* – de Arnaldo Jabor (1940) e *Cara a cara* – de Júlio Bressane (1946). As últimas produções citadas encerravam assim a era racionalista (pautada no ensino do design oriundo das escolas alemãs), desvencilhando o trabalho gráfico de Rogério de conceitos acadêmicos para uma produção voltada à criação coletiva. Feito por Rogério na gráfica da *Tribuna da Bahia*, o cartaz de *Meteorango Kid, o herói intergaláctico* (1969) – de André Luiz Oliveira (1948) –, além de ter sido uma reação contra a opressão durante os anos de chumbo, revelava também sua radicalidade contra o racionalismo dos cartazes anteriores.





Figura 31 - Cartaz de "O desafio" (1965)

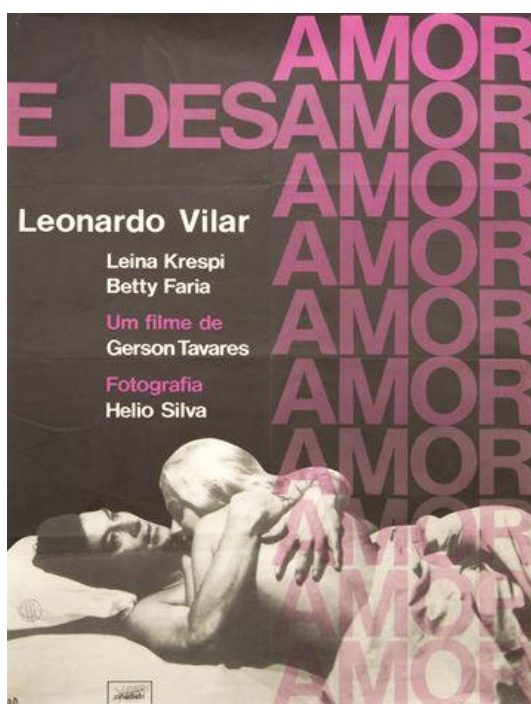


Figura 32 - Cartazes de "Amor e desamor" (esquerda) e "A grande cidade" (direita), ambos do ano de 1966.



Figura 33 - Cartazes de “Opinião pública” (esquerda) e “Cara a Cara” (direita), ambos do ano de 1967.

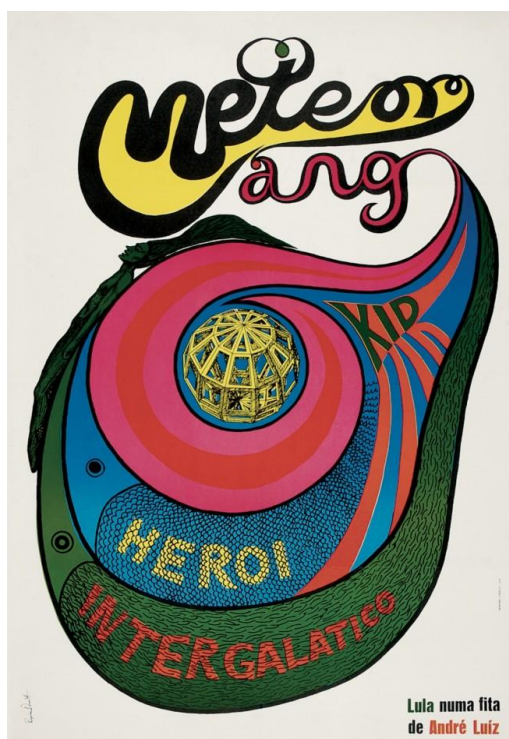


Figura 34 - Cartaz de “Meteorango Kid”, o herói Intergalático (1969).

Por terem transcendido a função do uso original, os cartazes e capas de discos feitos por Rogério Duarte receberam autonomia como arte e fazem parte da história do Brasil recente. Tanto Rogério quanto Bense presenciaram e participaram ativamente desse



projeto da vontade do fazer, da prática, e da realização para a modernidade do país. Essa aproximação indireta entre eles impactou diretamente a cultura do Brasil por representar, mais do que o encontro de um europeu com um brasileiro, o encontro da técnica. Se apresentado a Rogério Duarte, o semiotista de Stuttgart teria a oportunidade de conhecer um profissional que dominava a teoria e a prática do design. Em *Notas sobre o desenho industrial*, Rogério – além de ter incendiado os debates sobre o futuro da Esdi, na década de 1960 – criticou o ensino brasileiro do Design importado das matrizes alemãs,<sup>41</sup> nas quais a Esdi, enquanto instituição, se apoiou:

A Escola Superior de Desenho Industrial é a iniciativa mais recente do gênero entre nós. Não é ainda tempo de julgar seus resultados porque ainda nem formou a primeira turma. No entanto, baseado no conhecimento de seus programas e professores, podemos arriscar algumas opiniões sobre suas possibilidades. Causa-nos um pouco de apreensão seu caráter de escola superior. Em países subdesenvolvidos como o nosso, pode ficar absurdo o operacionalismo científico de Ulm. Tememos que a Esdi siga um caminho não muito de acordo com o que precisamos (uma escola de desenho industrial deveria, por exemplo, estar ligada, ou pelo menos levar em conta um plano como o de industrialização da Sudene, de Celso Furtado). Além disso, ainda que Ulm não nos fosse prejudicial, não acreditamos que a Esdi possa manter o seu padrão, pois o Brasil, não tendo nem infra nem superestrutura que possa mantê-lo, pode levar a Esdi a tornar-se uma imitação pobre. Mas esses temores só se justificam em parte, pois nosso contato com a Escola e sua turma nos faz ficar pelo menos atentos ao que lá possa surgir. Confiamos no nosso poder de assimilação e transformação de influências, na nossa antropofagia (DUARTE, 2003, p.130).

Nesse sentido, Rogério Duarte – detectando “as verdadeiras raízes do desenho industrial brasileiro” em Lina Bo Bardi – demonstrou seu conhecimento sobre as mazelas estruturais do Brasil ao passo que confiou, não sem lançar questionamentos, na força antropofágica dos alunos daquela jovem instituição. Rogério ressignificou a noção de influência ao apreender o que necessitava dos conceitos técnicos da Escola de Ulm e

<sup>41</sup> Apesar do ensino do Design ter sempre sido alvo de discussões no que tangia à questão dos ofícios, as características que Max Bill ainda preservava da Bauhaus, nos primeiros anos como diretor da Escola de Ulm, não tiveram como se sustentar. Devido a cisão entre o seu pensamento e o de Tomás Maldonado, o designer suíço deixou a instituição. Para Maldonado, o “industrial designer tinha que, de início, aparelhar-se tecnologicamente para influir eficazmente no processo de fabricação moderna, caracterizado essencialmente pela automação. (...) O objetivo de Ulm é formar programadores técnico-visuais ultra-especializados para atuar sobre o nervo da produção” (DUARTE, 2009, p.127). A partir da saída de Max Bill, em 1957, a Escola de Ulm apresentou seu propósito para a elaboração de uma cultura voltada para a sociedade industrial: o ofício artesanal, o designer-artista e o designer-artífice foram execrados. Houve um estabelecimento direto entre as ciências exatas e o design que, por sua vez, deveria embasar-se no conhecimento – além de tecnológico, intelectual. “Essa era um pouco da ideia do design na época, de que a arte acabou. Arte era uma coisa burguesa, pertencente a um determinado momento pré-moderno, pré-industrial. O que era uma visão um pouco sectária, eu diria. Hoje eu cheguei a uma espécie de meio-termo. Mas naquele tempo não me interessava a arte, aquela coisa da dependência, que é o mais terrível” (DUARTE, 2003, p.161).

aplicá-los em seus trabalhos. Foi, no entanto, em *Notas sobre o desenho industrial* que o designer concluiu alguns aspectos sobre arte e indústria. Evidenciando a questão do belo, encerrando o debate de original (como condição estética) e o da distinção entre arte maior e menor, Rogério Duarte projetou diretamente suas críticas a Max Bense:

Não nos escravizemos também às categorias benseanas de belo contingente e belo necessário para as diferenças entre arte e artigo de consumo. Não há uma nítida diferença entre as duas coisas, como não há uma identidade interna no que supõe Bense ser categoria. Pode haver, inclusive, diferença de determinação tão grande entre os dois objetos de consumo como entre duas obras de arte. Dever-se-ia analisar os objetos, de consumo imediato ou não, segundo a complexidade de sua natureza e o grau de sua determinação (...) Por exemplo, entre um monumento de celebração e um edifício residencial há uma diferença qualitativa (sendo os dois projetos arquitetônicos) equivalente àquela entre um poema e uma reportagem, diferença apenas de grau de determinação. Não se pode aplicar aos termos design e arte a diferença que existe entre cinema e teatro ou pintura e cartaz. Cartaz e cinema são desenho industrial. (...) É preciso acabar com as categorias, sobretudo quando nelas há, implícita, uma hierarquia aristocrática. Há uma continuidade topológica entre o que os chamados estetas denominam discriminadamente arte menor e maior. (...) (DUARTE, 2003, p.131-132).

Rogério deve ter tido seus motivos para criticar Max Bense. Talvez tenha recordado alguma aula em que o filósofo alemão tratou acerca da questão do “belo”. Entretanto, no livro *Pequena estética* – ainda na nota de organização –, Haroldo de Campos discorreu sobre seu caráter experimental e científico: “É ainda uma reflexão voltada para o novo e o experimental no campo da produção artística (do texto às artes plásticas, ao design, à música) o que também contribui para o seu caráter programaticamente ‘aberto’ (...)” (BENSE, 2009, p.13). Falou, inclusive, que, justamente devido a isso, essa estética está exposta a debates, polêmicas e controvérsias, visto que não se acomoda às formas fixas:

Quando Bense proclama que sua estética não se ocupa do “belo”, mas da mensuração de “estados estéticos” em “portadores materiais”; quando manifesta que ela não é “especulativa” (no sentido kantiano, que concerne aos objetos inacessíveis à experiência), porém empírico-racional, objetivo-material; quando rejeita uma estética de tipo gustativo-interpretativo [*Gefallensaesthetik*] (...) (BENSE, 2009, p.13).

Para o esteta alemão, a arte tem um caráter verificável, independente e objetivo. Bense defendia uma estética moderna como “sistema de pesquisa”, uma estética galileana, de Galileo Galilei (1564-1642) – filósofo e físico que desenvolveu um conceito científico da autonomia da *realidade estética* – como algo que independe do conhecimento filosófico, moral ou teológico. O que Rogério Duarte narrou se

aproximava mais do pensamento hegeliano representado por uma estética tradicional, típica de um “sistema de interpretação” e devotada a um conceito de beleza.

A inteligência e o caos em Rogério Duarte eram tanto fruto do aprendizado técnico quanto da improvisação que surge dos questionamentos a essas escolas alemãs. Logo, tratava-se de um caos ordenatório. Se, apesar da fama caótica, Rogério não tivesse ordenado todas aquelas formas e saberes, nos anos 1960, não seria atualmente reconhecido como o porta-voz visual da estética tropicalista. Para além do Tropicalismo, foi um dos personagens fundamentais da vida cultural do Brasil contemporâneo. Seu trabalho se desdobrou precocemente em diversos temas preconizados tanto na origem estética da *Revista Movimento* nº 1 (1962) quanto nas reflexões de base teórica em *Notas sobre o desenho industrial* – no qual o passado e o futuro do design são pensados em âmbito nacional e internacional. Tal pioneirismo o fez partir, além da linguagem do design e da Pop Art, para a fotografia, o *happening*, o quadrinho, a retícula e para todo um repertório da indústria cultural que fortalecia suas atividades no Brasil:

(...) Eu me lembro o quanto me irritava a ideia de que um pintor qualquer começasse a fazer cartazes, porque eu dizia “isso é falsificação”. Eu estava tentando criar uma linguagem de design gráfico no Brasil, e eles estavam pegando uma coisa que já existia num outro contexto de produção individual, num quadro, e reproduzindo e transformando em cartaz. Que era a tal ideia de reprodução barata. A reprodução barata não tem a qualidade da pintura, a textura da tela, a tonalidade. Então há uma perda na medida em que se reproduz o original. Então eu dizia, vamos acabar com o original. Vamos trabalhar a linguagem do próprio meio de reprodução. Isso já havia ocorrido na história da arte. Na gravura, por exemplo. Inicialmente, os desenhos eram feitos por pintores, e havia um artesão gravador que cavava aquilo na madeira, para reproduzir em série. Havia a caligrafia pessoal do pintor, mas um xilógrafo copiava o desenho e reproduzia aquilo em série. Eram meios de reproduzir uma coisa que era produzida de outra maneira. Posteriormente, com Goeldi, por exemplo, o próprio desenhista já se atinha às linguagens próprias da madeira. E isso era o ideal do design, deixar de buscar seu repertório em fontes artesanais anteriores. Cada meio tem suas próprias especificidades. Ou seja, como no início da gravura, havia no design uma briga entre a natureza do original e a reprodução. E assim, toda reprodução implica numa degeneração. E eu tentava romper com isso, trabalhando com as especificidades do offset, por exemplo. Assim como Goeldi liberta a madeira de sua função de citar os desenhos, eu queria libertar o offset. Usar os chapados, as retículas, a tipografia. Criar a minha linguagem com isso. E nisso talvez consistisse a modernidade do que eu fazia, embora não fosse o gênio inventor dessa teoria (DUARTE, 2003, p.161-162).

De 1964 a 1966, Rogério Duarte ministrou cursos no MAM-RJ e conviveu com outros intelectuais que frequentavam a instituição – entre eles, o artista plástico Hélio Oiticica. Considerado, ao lado de Hélio, um dos mentores intelectuais do movimento tropicalista, Rogério Duarte foi apresentado ao artista plástico carioca pela jornalista e fotógrafa Marisa Alvarez Lima – a mesma que mais tarde também apresentaria Hélio

para Caetano Veloso. Enquanto Rogério Duarte utilizava o design gráfico para atingir as massas, Hélio Oiticica estava preocupado em descobrir nelas a experiência – do tato, do movimento e da fruição sensorial. Caetano Veloso, por sua vez, organizava sua base musical para atingir as massas na TV. É importante notar que, até esse momento, a relação de amizade entre Hélio e Caetano ainda não estava estabelecida. A obra *Tropicália* que Hélio Oiticica preconizaria, em 1967, antes de conhecer o cantor, não havia encontrado pontos convergentes com o trabalho que Caetano viria a desenvolver no Tropicalismo, no mesmo período.

Quando Caetano Veloso e outros artistas baianos – como Maria Bethânia, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé – vieram da Bahia, uns para o Rio de Janeiro e outros para São Paulo, as carreiras de Rogério Duarte, Hélio Oiticica e Glauber Rocha já estavam em ascensão. Rogério já havia estudado com o gravador Oswaldo Goeldi (1895-1961), Max Bense – em 1962, no curso Comunicação Visual e Estética, no MAM-RJ, e, em 1964, no curso As Bases Fundamentais da Estética Moderna, na Esdi – além de ter trabalhado dois anos com o pintor e arte-educador Augusto Rodrigues, estagiado e trabalhado com design em escritórios e editoras respeitáveis. Realizaria também cartazes para shows e para teatro, enquanto esteve à frente da revista *Movimento*, no CPC, e o cartaz do filme *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha – que inaugurava o movimento do cinema novo. O diretor e agitador cultural baiano já vinha sendo reconhecido pelo sucesso nacional e internacional do longa-metragem *Barravento* (1962) e desenvolvia ações coletivas e propositivas a partir de experimentações. Assim como Rogério e Glauber, também havia no trabalho de Hélio uma maturidade estética que era sustentada dentro e fora do país.

Já em 1967, num período em que análises da crise brasileira eram feitas através da arte, Glauber Rocha filmava *Terra em transe* e Zé Celso Martinez Corrêa (1937) montava para o teatro *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, por sugestão do dramaturgo e diretor teatral Luiz Carlos Maciel. Além disso, era realizada no MAM-RJ, em abril, a mostra *Nova Objetividade Brasileira* (organizada por um grupo de críticos de arte e artistas<sup>42</sup>) que reuniu diferentes vertentes das vanguardas nacionais – Concretismo, Neoconcretismo, Nova Figuração – em torno dessa ideia da "nova objetividade". Essa

---

<sup>42</sup> Antonio Dias (1944), Carlos Vergara (1941), Rubens Gerchman (1942-2008), Lygia Clark, Lygia Pape (1927-2004), Glauco Rodrigues (1929-2004), Carlos Zilio (1944), Mário Pedrosa, Maurício Nogueira Lima (1930-1999), Sérgio Ferro (1938), Waldemar Cordeiro (1925-1973), Flávio Império, Geraldo de Barros (1923-1998), Nelson Leirner (1932), Marcello Nitsche (1942), Mona Gorovitz (1937), Alberto Aliberti (1935-1994), Ivan Serpa (1923-1973), Sonia von Brüsky (1941).

expressão foi recuperada e utilizada por Hélio Oiticica, um dos organizadores da mostra, para confirmar as experiências das vanguardas brasileiras e a tendência de superação dos suportes tradicionais em favor de objetos e estruturas ambientais.

O texto “*Esquema Geral da Nova Objetividade*” (1967) foi desenvolvido por Hélio Oiticica para formular um estado da arte brasileira cuja principal característica era a participação do espectador. Elaborada pelo artista para essa exposição, *Tropicália* era uma cena tropical sinestésica, onde o espectador-participante era inserido num ambiente que mesclava componentes tropicais e sinestésicos. A proposta crítica de Hélio era a de disputar, na arte contemporânea daquele tempo, uma imagem brasileira de vanguarda. Pensada na participação ativa do público, tentava desmonopolizar o fenômeno de vanguarda, pertencente às elites que tentavam transformar a modernidade do país em um tipo de simulacro. Dessa forma, com a invenção da Arte Ambiental, Hélio passava a ter notoriedade na mídia e nos meios acadêmicos.



Figura 35 - Tropicália, Penetráveis PN2 e PN3 (1967). Legenda: Autoria César Oiticica Filho.



Figura 36 - Tropicália, Penetráveis PN2 “Pureza é um mito” e PN3 “Imagético” (1967). Legenda: Autoria © Hélio Oiticica.

A ambientação proposta por Hélio era constituída por um labirinto de madeira forrado com pedras e areia. Ao ser percorrido, o labirinto colocava o espectador em contato com inúmeros elementos culturais e naturais próprios do Brasil. Essa imagem transgressora de vanguarda brasileira assimilava elementos da cultura popular – na qual araras nativas e vegetação tropical eram inclusas num percurso, onde havia três estruturas chamadas de *Penetráveis*.<sup>43</sup> Na última delas, há uma TV ligada.

Na pintura gótica flamenga, *O casal Arnolfini* (1434), de Jan Van Eyck (1390-1441), o espelho é usado como recurso para ampliar a percepção visual do espectador. Esse objeto, pintado detalhadamente no fundo da imagem com a finalidade de criar diferentes perspectivas na tela, inspiraria (quase duzentos anos depois) o pintor espanhol Diego Velázquez (1599-1660) a compor a obra *Las meninas* (1656). Em ambos os trabalhos, há uma sensação de se estar sendo observada e vigiada pelos personagens de dentro da pintura. Embora tivesse sido utilizada uma outra tecnologia (quase trezentos anos depois), a proposição de Hélio, com o aparelho ligado, aproximava-se muito da dos pintores citados, à medida que a TV parecia estar, ao mesmo tempo, encarando o espectador e sugando seus sentidos para dentro da tela. Dessa maneira, a força da *Tropicália* gerava uma nova imagem na história da arte e demonstrava que, numa civilização futura ideal – através do contato e de experiências sensoriais –, são as pessoas que devem ocupar um lugar central no universo da arte.

A *Tropicália* teve um percurso bem específico na trajetória de Hélio Oiticica. O artista vinha experimentando possibilidades artísticas desde os anos 1950, em movimentos como o Neoconcretismo. Além de artista visual, Hélio Oiticica era um produtor de textos e pensador da cultura brasileira. De acordo com Ferreira Gullar, de todos os neoconcretos, Hélio Oiticica era o mais determinado a buscar propostas e novos territórios de expressão que surgiam diante de ideias e experiências. Convencido de que a arte neoconcreta abriu uma nova vertente à criação artística, só o experimental o interessava e não o que já havia sido feito, recusando-se inclusive a expor na Europa, em 1970, por não ter obras que considerasse recentes.

Com menos de 18 anos, ainda nos anos de 1950, Hélio Oiticica entrou em contato com o Grupo Frente – movimento de pintura abstrata, núcleo do Concretismo no Rio de

---

<sup>43</sup> São instalações realizadas por Oiticica que lembram cabines ou pequenos labirintos estreitos que remetem à arquitetura das favelas.

Janeiro – liderado pelo pintor e professor Ivan Serpa (1923-1973).<sup>44</sup> Levando em consideração que a arte brasileira era ainda muito temática, o grupo foi revolucionário por ter proposto uma pesquisa no âmbito da forma, do espaço e da cor. Esses trabalhos geométricos de Hélio, que permaneciam ainda dentro do quadro, foram chamados de *Metaesquemas* (1957). A aproximação com a artista plástica Lygia Clark – que partiu da abstração geométrica para experiências mais profundas com a escultura interativa – serviu como grande inspiração. Com a quebra do quadro, a pintura saiu do espaço bidimensional para o tridimensional – tornando-se um objeto que Hélio Oiticica nomeou de *Relevo Espacial* (1959).

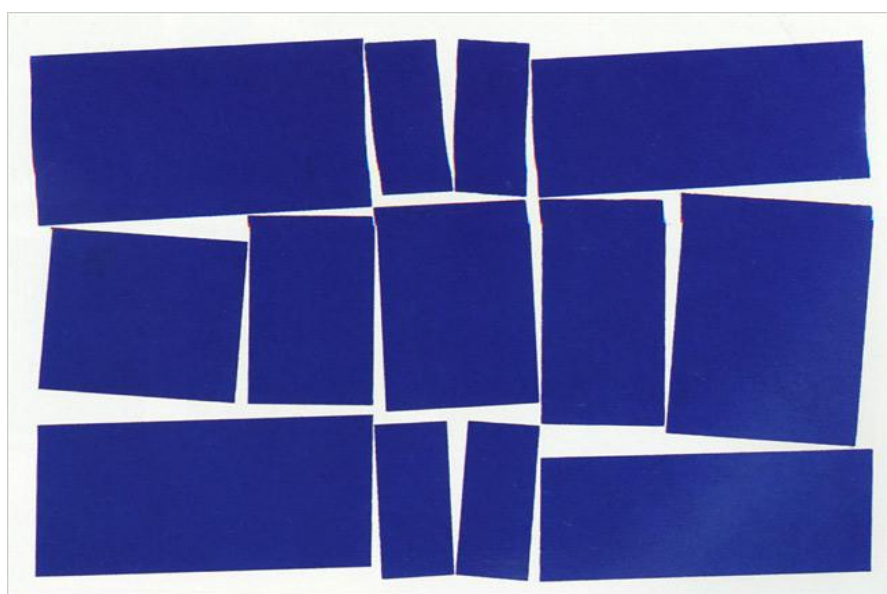


Figura 37 - Obra "Metaesquemas" (1957).

<sup>44</sup> Artista plástico que, nos anos 1950, trabalhou com abstração geométrica e ministrou atividades didáticas, no MAM-RJ, com crianças em cursos de pintura – ofício a que se dedicou até o fim da vida. Foi professor de Hélio Oiticica e de muitos outros artistas visuais que se tornariam famosos. Em 1954, com outros artistas, criou o Grupo Frente, assumindo sua liderança durante dois anos. Na década de 1960, realizou algumas experiências no campo da figuração e, a partir de 1965, retornou ao abstracionismo geométrico com um diferencial: introduziu elementos relacionados à sensualidade das formas. Ao longo da década de 1960, participou de exposições importantes como *Opinião 65*, *Opinião 66* e *Nova Objetividade Brasileira*.

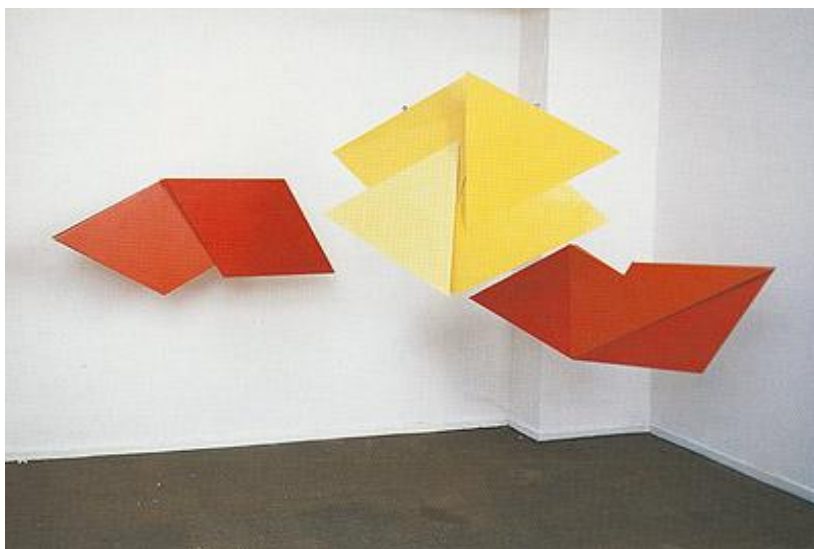


Figura 38 - Relevô Espacial (1959). Legenda: Reprodução fotográfica Pedro Oswaldo Cruz.

Assim como aconteceu com os *Bichos* de Lygia Clark, na obra de Hélio Oiticica, como foi visto, o espectador já não era mais um mero observador, mas um contemplador participativo – realizando uma comunicação direta através da ação e do gesto. Os *objetos artificiais* de Lygia são, como denominou Max Bense, *entre-objetos* porque unem a estabilidade variável de um suporte material com a fragilidade variável da “estética informacional”.<sup>45</sup> Segundo Bense, o ser humano move-se num mundo de *objetos artificiais*, no qual a consciência global teria o papel de realizar a construção teórica e ambiental da civilização como uma *realidade artificial*. O professor alemão, como já analisado, dividiu esses objetos em dois tipos: *objetos construtivos* (racionais) e *objetos não-construtivos* (cinéticos/ improvisados). Dessa forma, os *Bichos* – que se apresentam como *objetos artificiais (entre-objetos)*, por serem ao mesmo tempo *objetos construtivos* e *objetos não-construtivos* – estavam impregnados do conceito de “inteligência brasileira” ao revelar os espíritos cartesiano e tropical.

<sup>45</sup> A estética desenvolvida por Max Bense, “que opera com meios semióticos e matemáticos, caracteriza os ‘estados estéticos’, observáveis em objetos da natureza, objetos artísticos, obras de arte ou *design*, através de valores numéricos e classes de signos. (...) Naturalmente, esta estética não pode ser qualificada como estética filosófica. As reflexões metafísicas lhe são essencialmente estranhas. (...) Mais adequada ainda seria a designação ‘estética científica’, para expressar que, aqui, a formação de teorias pode ser submetida à revisão crítica do experimento [*Experiment*] ou da experiência [*Erfahrung*]. (...) Esta estética foi portanto concebida como uma estética *objetiva e material*, que não opera com meios especulativos, porém com meios racionais. Seu interesse primário é o objeto; (...) Não se trata de uma ‘estética do gosto’, mas de uma ‘estética da constatação’, na qual ‘estados estéticos’, seus ‘repertórios’ e seus ‘portadores’, são descritos de forma ‘objetiva’, ‘material’ e ‘exata’, na linguagem abstrata de uma teoria geral empírica e racional. (...) Somente uma tal concepção estética, empírico-racional, objetivo-material, pode afastar (...) o irracionalismo pedagógico das nossas academias” (BENSE, 2009, p.45-47).



A estética benseana admitia que a consciência teórica transportasse o mundo de um estado metafórico para um de estado matemático. O ponto que se quer chegar, aqui, é que a construtividade serviria como base, a partir dessa descrição matemática do mundo, para uma *realidade artificial* futura – uma realidade que coubesse na civilização do porvir – em que o homem seria possível simultaneamente como um ser inteligível e vital (teórico-ambiental). Nesse sentido, a proposição de Max Bense para a *teoria do ambiente*, como uma teoria geral da *realidade artificial* (compreendida como configuração ambiental), foi elevada à uma disciplina especial, como explica o filósofo alemão:

Partindo da diferenciação evidente entre ambiente natural e artificial, dado e configurado, a teoria geral do ambiente terá de distinguir sobretudo entre ambiente físico, biológico, social, comunicativo, técnico e estético. Quanto mais artificialmente forem realizados os ambientes, tanto mais claramente estarão participando de sua construção, além dos repertórios e categorias materiais, também os inteligíveis. A maioria dos ambientes não se apresentam em estado puro, de maneira nítida, mas representam antes campos de intersecção (...). Ambientes artificiais são sempre campos de intersecção e de vizinhança de ambientes físicos, técnicos e estéticos. A estética matemática serve de base à estética gerativa<sup>46</sup> e, portanto, construtiva de *ambientes estéticos*. Isto justifica seu surgimento e sua necessidade no mundo-de-vida (*Lebenswelt*) moderno. Só mundos antecipáveis são programáveis, só mundos programáveis são construtíveis e humanamente habitáveis (BENSE, 2009, p.152).

De acordo com o texto, a estética matemática serve de base para a construção de *ambientes estéticos* que seriam necessários ao “mundo-de-vida moderno”. Seria esse mundo – dado e configurado; vital e inteligível; ambiental e teórico; – uma proposta de encarnar, na obra, a vida como impulso criador? Uma proposição de arte-vida? A criação de mundos antecipáveis, programáveis e habitáveis para o ser humano como geração de mudança radical nas relações entre o artista, o objeto de arte e o espectador? Ao criar-se a noção de ambiente, Max Bense fundava uma proposta experimental que valorizava o significado existencial e afetivo da obra de arte. A ideia da *teoria do ambiente* parecia ser a de inventar um lugar para si no mundo e dialogava também com o pensamento de Hélio Oiticica em *Tropicália* – onde *Penetráveis* e outros objetos estéticos, *construtivos* e *não-construtivos*, relacionavam-se à medida que esses *Ambientes artificiais* tornavam-se campos de intersecção de “ambientes físicos, técnicos e estéticos”. Isso talvez ocorresse porque não existia nada de isolado na arte que Hélio chamou de Ambiental.

<sup>46</sup> “Propõe-se realizar produtos artísticos através das técnicas de programação de computadores. Volta-se para a permanente verificação empírica e racional de suas teorias, recusando-se à ideia de um sistema fechado” (BENSE, 2009, p.15).

Lygia Clark e Hélio Oiticica não propunham o passado, mas o agora. Pioneiros do experimentalismo construtivo e participativo nas artes plásticas no Brasil, percorreram caminhos que iniciaram na pintura e se projetaram para o espaço tridimensional. A sua maneira, propuseram experiências artísticas vivenciais voltadas para o corpo, produzindo um forte cruzamento entre arte-vida. Uma arte que convidava à ação e concebia, assim como o trabalho proposto por Glauber Rocha e Rogério Duarte, experiências coletivas. Além de serem grandes leitores e propositores, Hélio e Lygia foram artistas que criaram um pensamento teórico no qual foram capazes de conceituar criticamente seus próprios trabalhos. Escolheram fragmentos que produziam um sentido, um caráter que respeitava o inacabado e que, a partir da técnica, suscitava novas interpretações. Será que Lygia Clark, em algum momento, comentou ou mandou uma carta para *Herr Bense* e *Frau Walther* sobre Hélio Oiticica? A correspondência hipotética poderia começar com “Caros Herr Bense e Frau Walther”... “caros”, não:

Queridíssimos Herr Bense e Frau Walther,

Como vocês estão? Já estamos há algum tempo sem nos falar! Precisamos marcar um encontro para eu pegar as obras que deixei em comodato com vocês. Tenho novas exposições em breve, incluindo uma retrospectiva, em Londres, chamada *Antologia da Escultura Móvel*, na qual os *Bichos* serão exibidos (...). Não gosto da TV francesa, mas estou aproveitando a programação para aprender geografia. (...) Apesar da falta que fazem os amigos aqui, em Paris, tudo caminha bem. Aliás, preciso urgentemente apresentar a vocês meu jovem e caríssimo amigo Hélio Oiticica, artista plástico que é o que de mais novo temos em termo de vanguarda brasileira. Hélio desenvolve uma escrita poética e trabalha com elementos populares do Brasil de uma maneira única que acho que vocês vão adorar – especialmente o Herr Bense que estava escrevendo um livro sobre as viagens que fez ao nosso país!

Mil beijos e escrevam em breve!

Clark.

Tanto Lygia quanto Hélio foram às últimas consequências com a proposta neoconcreta de vincular a experiência visual à participação do espectador – embora Hélio tenha se aprofundado mais do que Lygia na instalação interativa. Talvez o artista plástico, em especial, tenha sido mais versátil no que tangia à diversidade de suportes e materiais para a execução de suas obras. O artista, para Hélio Oiticica, era um inventor e por isso a resposta não deveria estar no discurso, mas no trabalho criador. Seu pensamento trouxe para o debate atual temas muito caros à contemporaneidade como as pautas sobre comportamento, moda, institucionalização da arte, filosofia, arquitetura, urbanismo e questões identitárias.

O que era estabelecido no trabalho de Rogério Duarte também era da ordem da experimentação, já que sua relação com imagens e outras formas artísticas foi construída através de experiências. O gesto criador nesses artistas era tão intenso que transbordava para os demais campos da arte – como a performance, a poesia, o cinema, a cenografia e a música – e reconfigurava novas possibilidades. A forma como esse gesto se constituía em seus trabalhos é uma das características que os tornavam tão interessantes. O designer comentou, no filme *Rogério Duarte, O Tropikaoslista*, sobre a *Tropicália* de Hélio:

A primeira manifestação artística com esse nome *Tropicália* foi uma exposição que o Hélio Oiticica fez do movimento de pintores do Rio de Janeiro chamado *Nova Objetividade*. Ele define a *Tropicália* como uma utilização dos conceitos de Oswald de Andrade sobre antropofagia. O Hélio, como um grande pensador provavelmente da nossa geração, foi o cara que tinha mais mentalidade filosófica e ensaística – porque ele era, inclusive, eu diria um pouco mais culto que a média da época. Vinha de uma família de intelectuais: o pai dele era um grande fotógrafo, o avô dele o grande autor da antologia brasileira, era um anarquista. Então, eram pessoas que tinham uma tradição cultural muito grande (LIMA, 2018).

Nesse período, foram produzidas respostas bem categóricas no campo estético, que deflagraram as tantas contradições do Brasil – um país que saía de uma euforia democrática, desenvolvimentista e utópica para uma nova configuração da realidade brasileira na qual o avanço tecnológico caminhava lado a lado com o subdesenvolvimento. A juventude dos anos 1960 ao passo que presenciou revistas e TVs coloridas, cibernética e cultura eletrônica digital, satélites e cultura de massas, coabitou também com o aumento da pobreza nas cidades, o alastramento das favelas e a situação do latifúndio nordestino. E é justamente dessa forma que Hélio Oiticica construiu a imagem transgressora de Brasil.

O aprofundamento da origem da *Tropicália* de Hélio é importante porque, além de ter criado um conceito que quebra paradigmas nas artes visuais, obriga a distinguir de início as três nomenclaturas homônimas que alimentam a pesquisa: a obra *Tropicália* de Hélio Oiticica (1967), a canção *Tropicália* do disco *Caetano Veloso* (1968) e o álbum coletivo – lançado quatro meses depois do disco de Caetano – chamado *Tropicália ou Panis et Circensis*. Como assume o próprio Caetano Veloso, em vários trechos de *Verdade Tropical*, a contribuição de Rogério Duarte para a construção do Tropicalismo, inclusive o que se relacionava mais à música, foi fundamental. Apesar de ter criado a capa e ter operado a mesa de som do disco *Caetano Veloso*, Rogério nunca assistiu a

nenhuma apresentação dos Festivais da Canção<sup>47</sup> devido às divergências na maneira pela qual o empresário Guilherme Araújo conduzia o *tropicalismo musical*. As bases teóricas e estéticas lançadas por Rogério Duarte, aplicadas em trabalhos tropicalistas, não coincidiam com o pensamento de Guilherme, a ponto de Rogério se auto-intitular um “desempresário” tropicalista:

Na época, eu imaginava uma Tropicália muito mais complexa do que aquele imediatismo comercial, que também foi necessário. Como professor do Museu de Arte Moderna, eu era um cara que vivia lendo O Ser e o Nada, de Sartre, coisas assim, que não eram leitura popular. Assim como Hélio Oiticica. Mas eu também achava que a gente tinha que ir ao programa do Chacrinha, fazer uma coisa para o povão, sem elitismo. Era um idealista alucinado, como são os revolucionários. (...) O povo não tinha que consumir porcarias necessariamente (DUARTE, s/d apud OLIVEIRA, s/d, texto eletrônico)<sup>48</sup>.

Tanto faz usar o termo *Tropicália* ou *Tropicalismo* para designar o movimento cultural que ocorreu de 1967 a 1968. Contudo, é interessante saber que foram muitos os percursos que compuseram esse movimento complexo. Nessa pesquisa, ao acompanhar a trajetória de Rogério Duarte, nas suas diversas fases, é possível percebê-lo como mais um grande intelectual sensível que interpretava o Tropicalismo:

De 1955 – período juscelinista – até 1960, houve a maior revolução cultural do Brasil, aqui na Bahia, e já estava Glauber Rocha com a Jogralesca; já estava Anecy Rocha recitando; já tinha Calasans Neto; já tinha a revista *Mapa*, a revista *Ângulos*; a Escola de Teatro de Martim Gonçalves; a reitoria da Universidade, onde a gente ouvia os maiores músicos do mundo aqui... Lina Bardi... então, o Tropicalismo, para mim, a origem é isto (LIMA, 2018).

Foi pertinente para esta pesquisa utilizar como base uma provocação metodológica desenvolvida por Frederico Coelho, na qual é situado um panorama de semelhanças e distinções que colaborou para o encontro de duas ações diferentes na produção cultural do Brasil – devido ao engessamento de certas categorias no estudo da cultura brasileira. A distinção dessas ações é importante porque o Tropicalismo de que Rogério Duarte e o Waly Salomão (1943-2003) participaram foi diferente do Tropicalismo que aconteceu no

<sup>47</sup> Foram eventos musicais que tiveram seu auge no fim dos anos 1960. De forte apelo popular, havia uma mobilização intensa para torcer pelo cantor e/ou música preferida.

<sup>48</sup> Projeto “*Tropicália*”, na parte “*Ilumencarnados Seres*”, pensado e produzido por Ana Oliveira que reúne entrevistas com Arnaldo Baptista; Caetano Veloso; Capinan; Gal Costa; Gilberto Gil; Guilherme Araújo; Júlio Medaglia; Manoel Barenbein; Rogério Duarte; Rogério Duprat; Sérgio Dias e Tom Zé, as quais podem ser lidas na íntegra no site do projeto (ver na Bibliografia o endereço eletrônico).

campo da música popular. Um não anula o outro, só revela o caráter complexo do movimento que comportou inúmeras trajetórias, umas mais e outras menos conhecidas.

Assim, se o Tropicalismo for percebido apenas como movimento feito para as massas, o papel de sua popularização coube indubitavelmente à música e deve ser atribuído a Caetano Veloso e a Gilberto Gil, perdurando de 1965 a 1968. Além desses dois nomes, velhos conhecidos do imaginário brasileiro, outros integrantes compunham essa primeira ação que Frederico Coelho denominou de *tropicalismo musical*: Gal Costa, Tom Zé, Os Mutantes, Nara Leão, Jorge Ben, Júlio Medaglia, Damiano Cozzella (1929-2018), Rogério Duprat (1932-2006), Guilherme Araújo (1936-2007), José Carlos Capinam (1941) e Torquato Neto (1944-1972). Entretanto, se o Tropicalismo for pensado como um movimento mais amplo culturalmente – fruto de um “longo processo de maturações e combates na história cultural brasileira das décadas de 1950 e 1960” (COELHO, 2010, p.23 e 24) –, entra em cena a segunda ação que o pesquisador chamou de *tropicália*. Nela, destacam-se nomes como os dos poetas Torquato Neto (que também participa da ação musical) Waly Salomão e Duda Machado; dos cineastas Glauber Rocha, Júlio Bressane (1946) e Rogério Sganzerla (1946-2004); dos artistas visuais Lygia Clark e Hélio Oiticica e do designer Rogério Duarte.

Nesse sentido, o contato de Rogério Duarte com as vanguardas artísticas e intelectuais daquele tempo parecia superar o de Max Bense. Se o filósofo alemão travou uma conexão com críticos, poetas, arquitetos, educadores, artistas plásticos, designers e outros acadêmicos, o designer brasileiro alcançou, além desses, músicos, cineastas, produtores, jornalistas, políticos e atores mais célebres do país. Estar cercado pela nata dessa sociedade sessentista foi definitivo para o desenvolvimento e a consolidação da sua produção intelectual. Por isso jogar luz na sua participação – muitas vezes reduzida e coadjuvante – e na de outros personagens do movimento tropicalista vêm sendo fundamental para compreender outros aspectos que ajudaram a compor o movimento. Rogério Duarte apresentou o panorama brasileiro da época, no evento do *Dia Tipo Salvador*:

(...) De 1960 até o golpe de abril de 1964, (...) eu era militante de esquerda. Em 1964, a gente ainda resistiu com esse espírito da modernidade, fomos com ele até, mais ou menos, 1966/67 quando acontece a ida dos baianos para o Rio de Janeiro – onde eu já residia há muitos anos – e o encontro que deflagra aquele tal movimento que se chama Tropicalismo. Esse fato determinou uma mudança radical, não só no Brasil, mas na gente mesmo. Por exemplo, o trabalho que Caetano Veloso fazia até então era um trabalho bem romântico, provinciano, lírico e, de repente, ele explode com *Tropicália* e *Alegria, alegria*. O meu

trabalho, que era um trabalho bem canônico, bem dentro dos cânones do racionalismo e do Modernismo, também explode (DIA TIPO SALVADOR, 2012).

Um fato que chama atenção, no ensaio *Inteligência Brasileira*, é que, em momento algum, Max Bense incluiu a música e o cinema brasileiros como categoria. A Bossa Nova era o ritmo que embalava aquele período e já havia alcançado um lugar privilegiado, inclusive no cenário internacional. A chegada dos meios de comunicação em massa ao Brasil operou diversas mudanças na cultura do povo brasileiro. O termo indústria cultural destacava que a arte e os bens culturais estavam submetidos aos interesses do capital. A MPB que poderia ter ficado restrita apenas à ideia de cultura popular vinculada à tradição, começa a ser disseminada para as massas nos festivais da canção e veiculada pela televisão:

(...) a música popular brasileira tem sido, de fato, para nós como para estrangeiros, o som do Brasil do descobrimento sonhado (...). Ela é a mais eficiente arma de afirmação da língua portuguesa no mundo, tantos insuspeitados amantes esta tem conquistado por meio da magia sonora da palavra cantada à moda brasileira (VELOSO, 1997, p.17).

No segundo semestre de 1967, em São Paulo, fosse no apartamento nº 2002 de Caetano Veloso, fosse na sala de estar de Augusto de Campos, os tropicalistas, “românticos irracionais”, e os poetas concretos, “descendentes hiper-racionais dos simbolistas”, conversavam abertamente sobre os mais diversos temas. Os temas sobre a alta cultura e a cultura de massas geravam experiências férteis e novos debates no campo estético. Eram colocadas em destaque, ainda, questões sobre a necessidade de universalização da música brasileira em um contexto marcado hegemonicamente pela discussão nacionalista de combate à influência estrangeira. É possível que, por meio dos irmãos Campos, a proposta benseana – sobre a universalização da poesia concreta e dos poetas como agentes globais – tenha impactado de alguma forma o pensamento tropicalista.

Não era apenas Max Bense que influenciava os intelectuais brasileiros. O professor de Ulm e sua companheira Elizabeth Walther foram estimulados por Haroldo de Campos a lerem os concretos e também Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto e Clarice Lispector. O intelectual brasileiro os incentivou a ler ainda os autores alemães enquanto ele próprio aprofundava-se na literatura germânica. É inegável que esses encontros em São Paulo, a aproximação com os concretos (Décio Pignatari e, em especial, com os irmãos Augusto e Haroldo de Campos) e a inestimável contribuição da cultura de

vanguarda do movimento, colaboraram também na evidência do trabalho gráfico e poético de Rogério Duarte:

Creio que os tropicalistas se informaram, através dos poetas concretos, a respeito de Oswald de Andrade, de Sousândre (o mais radical e inventivo poeta de nosso Romantismo, que Augusto e eu repusemos em circulação) e de outros internacionais como Joyce, Pound, E.E. Cummings, Mallarmé / Un Coup De Dés (todos por nós traduzidos). Também, parece-me, sendo geracionalmente mais jovens, terão recebido influência da teoria e da prática da Poesia Concreta (CAMPOS, s/d apud OLIVEIRA, s/d, texto eletrônico).<sup>49</sup>

Os embates que tiveram que travar os concretistas brasileiros em defesa crítica do Tropicalismo gerou atritos tanto entre seu grupo quanto com o resto da intelectualidade brasileira e com seu próprio meio de criação de música popular. É Augusto de Campos, que além de poeta é musicólogo, o primeiro defensor crítico do Tropicalismo. Ele escreveu diversos artigos em jornais cariocas e paulistas destacando a importância daquela geração – baiana, em sua maioria. O contato deles com Oswald de Andrade foi fundamental e isto aconteceu através dos concretos. Foi por meio da poesia e da ficção oswaldiana que o pensamento e a intuição tropicalistas ganharam forma.

Desde a entrada de artistas plásticos e fotógrafos no mercado fonográfico, nos anos 1950, que as capas vêm servindo como um campo de inovação e experimentação visual. A criatividade de alguns capistas abriu novas percepções para se explorar a arte produzida nos LPs em escala industrial. É necessário compreender a capa de disco para além do objeto de design ou da simples foto e ilustração e perceber que o conteúdo é tão importante quanto o objeto artístico. A função do design no Tropicalismo supera a de uma embalagem e torna-se parte integrante do disco. Ou seja, a capa de disco perde a funcionalidade de mero suporte:

Na era pré-vídeo, pré-internet e pré-streaming, a capa era tida como elemento essencial na comunicação do artista com seu público. Entendê-la como simples acessório do disco, porém, é ignorar a complexidade deste objeto (BARAT, 2018, p.13).

Embora fosse um exímio violonista clássico e sempre cercado de amigos músicos, a presença de Rogério Duarte no Tropicalismo não se deu exatamente pela sua relação direta com a música, e sim no campo do design. A ideia por ele defendida foi a do bem do objeto, da funcionalidade. Em entrevista para Marisa Alvarez Lima, para a *Revista*

<sup>49</sup> Projeto de Ana de Oliveira, “*Tropicália*”, parte “*Ilumencarnados Seres*”, na aba de Depoimentos, além de Haroldo Campos também há depoimentos de Chico Buarque; José Celso Martinez Corrêa; Nelson Motta; Jorge Mautner; Péricles Cavalcanti Regina Boni; Ronnie Von. (ver endereço eletrônico do site na Bibliografia).

*Cruzeiro*, em 1965, ele disparou: “Um filósofo inglês disse que a prova da existência de um pudim é comê-lo. E, para mim, o contato mais íntimo entre o sujeito e objeto é o uso”. Desse modo, a capa de disco tropicalista foi tratada como um elemento tão importante quanto a própria canção, visto que seu design (dinâmico, colorido e psicodélico) foi explorado como mais uma forma de comunicação para as grandes massas. O trabalho realizado por Rogério, além de não poder ser descolado da música, servia também como veículo comunicativo. O designer explicou que a ligação das artes visuais com o movimento tropicalista – apesar de sua gênese estar na *Tropicália* de Hélio – partiu de diversos campos da arte e, assim como a Bauhaus, o Tropicalismo não se resumia apenas à música:

É o que dá a força de qualquer movimento da modernidade pós-Revolução Industrial. Aqui no Brasil, em 1922, havia uma frente única de vários aspectos, da literatura à arquitetura. Na Bauhaus, a mesma coisa. As modificações estéticas nunca podem ser restritas a uma única área da arte. Daí a atual deformação popular do que seja o Tropicalismo, que o restringe só à música popular (DUARTE, s/d apud OLIVEIRA, s/d, texto eletrônico).



Figura 39 - Rogério Duarte, “Marginália 1”, instalação e expografia no Museo Jumex.  
Legenda: Autoria da foto Abigail Enzaldo.

Quando o disco *Caetano Veloso* foi lançado, pela Philips Records em janeiro de 1968, ainda não havia o conceito de Tropicalismo. O produtor cinematográfico Luiz Carlos Barreto (1928) – que trabalhou com Glauber Rocha em filmes como *A grande cidade* e *Terra em transe* – foi uma das primeiras pessoas a pensar o nome Tropicália fora do contexto da obra de Hélio. Ao ouvir o LP, numa audição em São Paulo, logo sugeriu o termo do movimento: “Legal, isso é o tropicalismo” (Rogério Duarte em



entrevista para o jornal *A Tarde*, 21/09/2008). Caetano, que não havia gostado do nome e nem conhecia Hélio, a princípio rejeitou o termo. Ao contrário de seu empresário, Guilherme Araújo, que viu força na proposta do produtor:

O movimento que, nos anos 1960, virou a tradição da música popular brasileira (e sua mais perfeita tradução – a bossa nova) pelo avesso, ganhou o apelido de “tropicalismo”. O nome (inventado pelo artista plástico Hélio Oiticica e posto como título em uma canção minha pelo homem do Cinema Novo Luiz Carlos Barreto) Tropicália, de que o derivaram, me soa não apenas mais bonito: ele me é preferível por não se confundir com o “lusotropicalismo” de Gilberto Freyre (algo muito mais respeitável) ou com o mero estudo das doenças tropicais, além de estar livre desse sufixo *ismo*, o qual, justamente por ser redutor, facilita a divulgação com status de movimento do ideário e do repertório criados (VELOSO, 1997, p.17).

Após o lançamento do disco, é publicada, em fevereiro de 1968, a coluna intitulada *A Cruzada Tropicalista* do jornalista Nelson Motta (1944) para o jornal *A Última Hora*. Explodiam a partir daí a música de Caetano, a ideia do movimento tropicalista e um texto do Hélio Oiticica, em março de 1968, negando que a Tropicália fosse aquilo que estava sendo veiculado. Nesse momento, as turmas das mais diferentes áreas estavam articuladas e, algum tempo depois, Hélio finalmente conheceu Caetano e diversos outros integrantes do movimento. Em pouco tempo, a relação do artista plástico com o Tropicalismo sai de uma rejeição para a compreensão do movimento como pensamento crítico. A fase de Rogério Duarte no CPC da UNE também havia propiciado essa rede de troca cultural, embora nesse período ele já estivesse trabalhando na Editora *Vozes*. Rogério admitiu, ainda em entrevista ao jornal *A Tarde*, que o CPC tinha muito a ver com o surgimento do Tropicalismo pelo fato de os integrantes do movimento atuarem de forma coletiva e multimídia:

A minha relação com a Tropicália não se limitava às capas. As gravadoras já sabiam o investimento que cada artista merecia. Então, definiam logo o capista. Saía barato e era conveniente para a gravadora. Quando a gente entra, vem como um grupo: “Nós já temos a nossa equipe. Temos o cara que vai fazer a capa, o cara que vai também escrever o texto, etc. Quer dizer, nós temos o coração e a cabeça”. A integração era nesse nível. A primeira capa que eu fiz foi a capa do disco de Caetano Veloso que tem *Alegria, alegria*. Era uma espécie de *ready made* porque aquela ilustração era um padrão, como certos tipos de gravuras medievais com um dragão que vem de um quadro de Rafael. Depois se torna gravura popular, daí vira um clichê e muitos artistas trabalham com aquele desenho, aquele tema, como acontece também em poesia. Na ocasião eu utilizava um trabalho já existente, fazia uma metalinguagem em cima disso, usando inclusive fotografia. Era uma violência com aquela obra de arte, mas foi muito elogiada porque era mais colorida e tinha uma produção um pouco mais desenvolvida do que o que habitualmente se fazia para os artistas. (DUARTE, 2009, p.99).



Figura 40 - Capa do disco "Caetano Veloso" (1968)

O segundo álbum de Caetano Veloso, produzido em 1967, significou uma ruptura no trabalho cartesiano que Rogério Duarte fazia até então. A partir dessa mudança que ocorreria na capa do disco de Caetano, o mesmo aconteceria com os cartazes para o cinema: um ano depois, o cartaz de *Meteorango kid* – tendendo também a um aspecto mais psicodélico – sofreria a mesma mudança estilística. É importante lembrar que Rogério não tinha compromisso com estilo, mas com a forma, característica que o afastava, inclusive, do rótulo de pós-moderno, já que ele não se encaixava em nenhum movimento de vanguarda. Talvez por isso seu trabalho seja logo identificado, independente do estilo que ele seguisse.

Por conta da capa realizada para Caetano Veloso, Rogério Duarte chegou a ser acusado de plágio e tentou explicar que isso fazia parte de um processo de esvaziamento da imagem, de uma releitura. Diferente do que acontecia no século XIX, em que a cópia fiel era um ato de grande conhecimento e habilidade, no século XX, ela era considerada ou como ausência de talento ou uma releitura apropriada. Caetano, chateado, cobrava do designer dizendo que ele havia de se defender. A capa, que era uma “espécie de *ready-made*”, tinha cores vibrantes, ornamentos e uma estética pop hiper saturada. Em meio a folhagens, bananas e serpente: um ovo – que mais parecia um espelho para o qual Caetano simultaneamente nos olha e se olha com bastante atenção – e um dragão de mãos dadas com uma mulher *art nouveau* dos trópicos. Os ícones e os símbolos estavam ali:

(...) Ela é um marco interessante porque foi a primeira capa do que se chamaria na época de estilo psicodélico e foi a primeira vez que eu saí de um formalismo mais racionalista e parti para uma visão pop. (...) Meu trabalho gráfico, minha era gráfica, se encerrou (...) com o advento do computador. O computador gerou uma nova mídia, um outro universo que não tem nada a ver com o design gráfico que eu fazia na época (DIA TIPO SALVADOR, 2012).

Engana-se, porém, quem acha que ele negava essa nova mídia. O que Rogério Duarte afirmou foi que aquele antigo trabalho gráfico, ao ser substituído pelo computador, perdeu muito do seu processo inicial. Ele assumia que para cada meio havia uma técnica específica a ser utilizada. O designer tropicalista sabia que todo profissional que se prestasse a trabalhar com programação visual deveria ter diversas fontes. Rogério tornou-se, segundo o próprio, “um designer mais ou menos notável” (*O Globo*, 21 de jun. de 2015) devido à soma, à quantidade de sua produção. Foi também por causa disso e da “descompartimentalização” dos meios de produção que alguns trabalhos tropicalistas se tornaram icônicos:

Quero falar um pouco sobre a revolução cultural criada pelo Tropicalismo e que botava em questão toda uma série de valores e de modos de ganhar dinheiro. Por exemplo, via-se no Rio uma pessoas gostando de jazz e do samba de morro, uma turma que degustava a arte dos crioulos e os mantinha confortavelmente à distância. Os baianos então começavam a sair da cozinha e invadir a sala de visita. Começavam a se municiar de aparelhamentos que até então a arte popular não dispunha. Surgiam os intelectuais, os teóricos. Então, aquilo ameaçou a divisão do trabalho intelectual. Um dos significados maiores da revolução cultural tropicalista era essa tomada de assalto de todos os meios e descompartimentalização desses meios (DUARTE, 2003, p.140).

O senso comum e os estigmas que afetaram o Tropicalismo – a ideia do carnaval, das imagens de Carmem Miranda (1909-1955) e Chacrinha (1917-1988), da flora e da fauna exóticas –, ou seja, essa relação da alegria com o movimento, acabaram sufocando um lado obscuro que também existia ali: a ditadura. Havia uma profunda melancolia. Notou-se uma frustração em Rogério Duarte ao perceber que a vontade de inserir o Tropicalismo no panorama moderno daquela civilização brasileira não pôde ser realizado. O mentor intelectual do grupo esmiúça a essência tropicalista e o movimento que emerge da comunicação de massas, sem nenhuma amarra ideológica, representando a própria “inteligência brasileira”:

A essência do tropicalismo era um desejo amoroso de modernidade para o Brasil. Era todo um ponto de vista que estava, e continua, reprimido e que naquele momento histórico a gente pode veicular. Foi um momento de êxtase, de criatividade real e que alimentou e alimenta até hoje este país. Foi talvez o movimento mais moderno do Brasil no sentido de que ele era um movimento ligado a uma civilização contemporânea e de massas, sem ranços, sem compromissos ou peias ideológicas com facções de esquerda ou de direita. Era

a própria inteligência brasileira se manifestando, num momento de consciência, de lucidez e de paixão por esse país. Era também um momento em que uma potencialidade brasileira se apresentou. Porque quando eu falo em tropicalismo, sempre digo que não é um movimento, é a própria arte brasileira. O Modernismo já era assim. A vocação do Brasil é essa. Essa é a nossa fala. Essa é a nossa identidade. (...) Nós não fomos compreendidos pela ‘intelligentzia’. Nós fomos aceitos pela massa através dos festivais. Foi aí que o movimento explodiu. Porque falávamos a linguagem da massa. Essa é a força do movimento de Caetano, desse pessoal que entrou e ‘invadiu os cinco mil alto-falantes’, como ele mesmo diz (DUARTE, 2009, p.95-96).

Não se sabe se Rogério Duarte teve conhecimento do livro de Max Bense, apesar de ele ter usado como referência a expressão “inteligência brasileira” no texto. No ano dessa entrevista, em 1986, o livro de Bense ainda não tinha sido traduzido e publicado no Brasil. A única publicação de que se tem conhecimento foi aquela de pouco êxito em alemão, em 1965. No entanto, há evidências suficientes de que Rogério era um autodidata nato. Leitor de Sartre (1905-1980), Heidegger (1889-1976), Aurtaud (1896-1948), Hördelin (1770-1843), Orwell (1903-1950) e Sorriau, só para citar alguns autores. O fato é que ele tinha muitos contatos na área cultural – inclusive com os irmãos Campos, muito ligados a Max Bense – o que justificaria a possibilidade da chegada de *Inteligência Brasileira* as suas mãos. Esse “desejo amoroso de modernidade para o Brasil”, incompreendido pela crítica especializada, ou pela “intelligentsia”, resumia todo o sonho para a cultura brasileira daquela geração:

Foi o preço que o Tropicalismo pagou por ter que ser traduzido para uma linguagem de massa e ter sido vulgarizado. Num determinado momento, Torquato se opõe a isso. Capinam também. (...) Ele acaba se rendendo ao PC. Mas nossa política era o Tropicalismo. Nosso profeta é Oswald de Andrade. Estávamos querendo deixar de ser colonizados, seguir um pensamento que não tivesse balizas. (...) Voltando a Torquato Neto, (...) Torquato era um Dom Quixote, ele era um magrelinho que se lançava contra os moinhos de vento com uma coragem total. (...) Eu também vivi barras pesadas em minha vida. Próximo da época em que Torquato se suicidou, entre 1968 e 1970, eu passei dois anos entre prisões e hospícios. Por isso Torquato disse que só eu lhe entenderia. Cheguei a ficar no mesmo hospício que ele, no Engenho de Dentro, com cabeça raspada! Fui condenado à morte também. Fui jogado no hospício. E eu escapei!!! É como se ele me autorizasse a dizer: “Eu e Torquato, nós gostamos da vida. Nós gostamos de sexo. Nós gostamos de Chico Buarque, de Vinicius de Moraes, do Brasil, de tudo. Mas sem abrir mão da inteligência lúcida e crítica” (DUARTE, 2003, p.138).

No fim dos anos 1960, o próprio conceito de "nacional" passava por uma transformação. No campo da música, já se aceitava, além de nacionalistas e entreguistas – engajados e alienados –, os tropicalistas. O reconhecimento de Rogério na música, até esse momento, vinha sendo construído e reforçado de forma indireta através da divulgação de seu trabalho como designer para as massas. As capas de disco o revelaram

não apenas como designer do movimento tropicalista, mas também como um de seus teóricos mais importantes. Décadas mais tarde, chegou a atuar como compositor na trilha sonora do filme *Idade da terra* (1980), de Glauber Rocha, e a retomar parcerias com Gil e Caetano:

Por ser um país pouco moderno na sua estrutura sócio-econômica básica, o Brasil não pôde absorver de uma só vez a contundência de toda a Tropicália. A música popular foi a única manifestação rigorosamente industrial no Tropicalismo, e por isso tinha que ser muito mais potente mesmo. Nas minhas *Notas sobre o Desenho Industrial*, digo que, numa sociedade industrial, só a arte industrial tem potência pra mudar as coisas e ser amplamente aceita do ponto de vista popular. A pintura é uma arte ainda tradicional. A própria música de vanguarda tem baixo poder de fogo em termos de maquinaria, confinada que está a ser executada por orquestras tradicionais. Além disso, a música popular fez alianças com as multinacionais do disco. Nós, tropicalistas, fomos pioneiros do design, mas só de uma década pra cá é que o governo brasileiro tomou consciência da importância do design. Muitas contribuições tropicalistas vão aparecer só agora. (...) Atuo na universidade. O Tropicalismo já se consolida em nível institucional, não é? (DUARTE, s/d *apud* OLIVEIRA, s/d, texto eletrônico).

Após o grande sucesso nacional em 1964, Jorge Ben foi convidado pelo Ministério das Relações Exteriores para divulgar a música brasileira nos Estados Unidos. Depois de quase dois anos fora, o músico voltou ao Brasil e encontrou um terreno bem hostil, no qual tentou se manter distante de posicionamentos engajados – tanto estéticos quanto políticos. Em 1966, Jorge Ben havia feito poucas apresentações no programa *Fino da bossa*,<sup>50</sup> onde não parecia confortável em tocar. Os padrões impostos, da vestimenta às performances, não combinavam com seu estilo despojado. Parecia não ter saída para Jorge que, além de ter voltado da terra do “Tio Sam” acompanhado de uma guitarra elétrica, foi banido do círculo engajado da MPB após sua apresentação no programa *Jovem Guarda*:

No tempo em que estive nos Estados Unidos, Jorge não viu o *Opinião* na Siqueira Campos nem os shows universitários que misturavam os bossa-novistas do Beco das Garrafas, os compositores engajados do CPC da UNE e os sambistas do morro. Não viu tampouco Maria Bethânia cantando “Carcará” e os baianos se apresentando em São Paulo com Augusto Boal, nem o sucesso de Elis Regina e de Jair Rodrigues nos primeiros programas do *Fino da bossa* ou a crise que abriu com o sucesso de seus velhos camaradas, Roberto Carlos e Erasmo Carlos, na rua do Matoso, na Tijuca (...) (COELHO, 2010, p.103-104).

Ironicamente, para a MPB e para os puristas do samba, é nesse período (em que esteve excluído e isolado) que Jorge Ben criou a alquimia entre samba, rock e funk.

<sup>50</sup> Foi um programa de televisão transmitido pela TV Record – que esteve no ar entre 1965 e 1967 – e apresentado por Jair Rodrigues e Elis Regina.

Como lembrou Frederico Coelho, Jorge pode ter sido o único músico que tocou simultaneamente no programa *Jovem guarda* e no *Fino da bossa* (mesmo que contasse poucas apresentações). Essa liberdade de Jorge Ben – que exigia seu direito de tocar para o público que quisesse – chamou a atenção dos tropicalistas que, em 1968, convidaram-no para participar do programa *Divino Maravilhoso*, na TV Tupi. Parecia que o músico havia encontrado não apenas saída como uma nova turma:

A mistura tropicalista notabilizou-se como uma forma *sui generis* de inserção histórica no processo de revisão cultural, que se desenvolvia desde o início dos anos 1960. Os temas básicos dessa revisão consistiam na redescoberta do Brasil, volta às origens nacionais, internacionalização da cultura, dependência econômica, consumo e conscientização. (...) além de estudantes, se engajaram poetas, cineastas e teatrólogos; espetáculos mistos de teatro, música e poesia, como os do Grupo Opinião; o Cinema Novo; Teatro de Arena e Oficina; a poesia participante de Violão de Rua e alguns romances como *Quarup*, de Antonio Callado, e *Pessach* de Carlos Heitor Cony. Estas produções se dirigiam a um público intelectualizado de classe média, principalmente estudantes e artistas (FAVARETTO, 2000, p.28-29).

Nas artes visuais, a obra *Tropicália* é transformada quase no símbolo das produções tropicalistas devido à veia contracultural e pop do movimento. Hélio Oiticica retomou o Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade – publicado na primeira edição da Revista de Antropofagia, em 1928 – e circunscreveu o verbo "devorar" de maneira crítica ao sugerir que fossem devorados os elementos e as manifestações de cultura estrangeira. No design, a ruptura com o racionalismo trouxe para o trabalho de Rogério Duarte cores bem mais vibrantes e tropicais, completamente diversas se comparadas à produção europeia. Sem pedir autorização à Europa, transformou o subdesenvolvimento crônico brasileiro em obras autênticas e não necessariamente nacionalistas. Ao revelar a importância da sua geração para o Brasil, Rogério saiu em defesa da antropofagia, da *Tropicália* e da sua própria “revolução gráfica”:

(...) Havia uma coisa engraçada, um brilho, as pessoas esperavam alguma coisa da gente. Aquele foi um momento, uma situação astrológica, histórica, sei lá, que nos possibilitou essa ruptura. Havia na minha geração uma postura muito auto-afirmativa, e afirmativa do Brasil. Havia um orgulho muito grande, a ideia de que nós somos a vanguarda mundial, não os Estados Unidos ou a Europa. Esses caras tinham que vir aqui aprender com a gente, e não o contrário. E o contrário é o que acontece normalmente no Brasil, até hoje. Você espera que alguém faça algo lá fora e só então se sente autorizado a fazer também. Para romper com isso foi necessária toda uma introjeção, uma antropofagia. A gente devorou tudo que se fazia no mundo, estudou, até que, de certa maneira, teve um pouco de coragem. Porque havia figuras geniais, Glauber, Oiticica, Caetano, Gil, Torquato, e todo mundo se sentia capaz. Agora sem grande ideia que fosse uma coisa totalmente original. Mas foi o

que possibilitou o Cinema Novo, a Tropicália, a minha revolução gráfica (DUARTE, 2003, p.166).

Hélio Oiticica apropriou-se de elementos da arquitetura das favelas cariocas e os vinculou – ao utilizar um tipo de colagem dos mesmos – a uma ideia estética. O artista visual foi contundente ao afirmar que para compreender a *Tropicália* era preciso saber sobre o *Parangolé* assim como para entender os *Parangolés* era preciso conhecer os *Bólides*<sup>51</sup>. Hoje, talvez, se o artista utilizasse as capas dos *Parangolés*, seria acusado de apropriação cultural, atitude que, em 1964, foi interpretada como subversiva. A estrutura da *Tropicália* de Hélio evidenciava um caráter construtivo e ambíguo. Se for considerado o período ditatorial – quando o capitalismo e o estilo de vida estadunidense foram impostos em nome de valores tradicionais –, a imagem tropical da obra poderia parecer um convite ao “folclorismo”. Nesse trecho do livro *Aspiro ao grande labirinto*, em 4 de março de 1968, o artista plástico reforçou:

Tropicália é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente ‘brasileira’ ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional. Tudo começou com a formulação do *Parangolé* em 1964, com toda a minha experiência com o samba, com a descoberta dos morros, da arquitetura orgânica das favelas cariocas (e consequentemente outras, como as palafitas do Amazonas) e principalmente das construções espontâneas, anônimas, nos grandes centros urbanos – a arte das ruas, das coisas inacabadas, dos terrenos baldios etc. *Parangolé* foi o início, a semente, se bem que ainda num plano de ideias universalistas (volta ao mito, incorporação sensorial, etc.) (...). Na verdade, para chegar-se a entender o que quero com *Nova Objetividade* e *Tropicália*, posteriormente, é imprescindível conhecer e entender o significado de *Parangolé* (coisa que, aliás, muito mais depressa entendeu o crítico londrino Guy Brett quando escreveu no *Times* de Londres ser o *Parangolé* “algo nunca visto”, que poderá “influenciar fortemente” as artes europeia e americana, etc.). Com a *Tropicália*, porém, é que a meu ver se dá a completa objetivação da ideia (OITICICA, 1986, p.106-107).

Tanto a instalação *Tropicália* de Hélio quanto a canção de mesmo nome de Caetano têm um caráter ambiental e construtivo; as duas obras apresentavam, ao mesmo tempo, a organicidade do Rio de Janeiro e a lógica de Brasília. O encontro mais profundo entre “as tropicálias” poderia ser justificado pelo argumento central de *Inteligência brasileira* que, como foi visto, é baseado em dois elementos fundamentais: o *espírito cartesiano* e o *espírito tropical*. Enquanto a inteligência cartesiana é entendida pelo desenvolvimento

<sup>51</sup> São séries de objetos pintadas que deveriam ser abertas para que os espectadores pudessem lidar com os segredos internos (como, por exemplo, um punhado de terra). Com a intenção de dar à cor uma nova estrutura, Hélio incorporou os *Bólides* – que também chamou de “transobjetos” por participarem de uma ideia universal sem perder a sua estrutura anterior – a um pensamento estético.

racional, a “inteligência brasileira” – compreendida pela clareza consciente (espírito cartesiano) e pela espiritual (espírito tropical) – surgiu da fusão desses espíritos. Tensionada entre a *realidade técnica* (linguagem racional) e a *ciência natural* (linguagem biológica). A ideia benseana que articulava os poetas concretos e os artistas brasileiros como “agentes globais” parecia tomar forma e originar uma gama de intelectuais que, envolvidos simultaneamente com projetos construtivos e orgânicos, poderiam ser denominados “cartesianistas tropicais”:

Apenas quinze anos depois da vinda de Lévi-Strauss, porém, o Brasil e a América Latina viviam o ápice das suas vanguardas construtivistas. Na década de 1950, Argentinos, chilenos, peruanos, venezuelanos e brasileiros destacavam-se na aplicação e renovação do design, da arquitetura, da semiótica, da gestalt, da circulação de informações e pessoas ligadas ao construtivismo europeu (...). Foi o momento em que o *improviso tropical* passou a dar lugar a outras representações sobre a arte e o pensamento dos países do terceiro mundo, em particular sobre os países citados. A partir de movimentos culturais como o movimento concreto e o neoconcreto, o improviso sem preparo passa a dar lugar ao *rigor da invenção*. Surgem cidades, movimentos, artistas de ponta, novos elementos que subvertem a grande narrativa ocidental da arte e apresentam ao mundo outros atores, dados, discursos. Surge, enfim, uma nova perplexidade com origem nos trópicos (COELHO, 2011).

O conceito dessa imagem brasileira – em Hélio Oiticica, Caetano Veloso, Rogério Duarte, Lygia Clark e Max Bense – proposto por esses intérpretes (não necessariamente brasileiros, mas cartesianistas tropicais), não pode ser confundido nem com imagens tropicais, reduzidas ao caráter de Brasil exótico, nem com nacionalistas. A imagem do Brasil tropical era, na verdade, imagens de Brasis. Imagens de diversas realidades do país. Embora Bense tenha se concentrado numa parcela muito pequena da sociedade brasileira, a dos intelectuais, para pensar a inteligência do país, ele também foi capaz de perceber que era possível unir “o rigor da invenção” à inteligência cartesiana. Esse aspecto experimental, de caráter aberto e inserido num “sistema de pesquisa”, foi outra grande contribuição de Max Bense para pensar a “inteligência brasileira”, pois não opôs elementos como, por exemplo, o tecnológico e o tropical. A declaração, um tanto quanto patriota de Rogério Duarte, distinguia os termos nacional e tropical:

Tropical não quer dizer nacional, entendeu? Eu nunca fui muito nacionalista, entendeu? Eu sou patriota, morro pelo meu país, mas não sou nacionalista (...). Parece uma contradição isso (...). Basta dizer para você que eu nunca quis sair do Brasil (...). Eu não vou perder um capítulo da novela “Brasil”(...). Eu acho que o nacionalismo – que prevaleceu, por exemplo, no Movimento Modernista de 1922, o verde-amarelismo – acabou resultando numa coisa de direita (...). Nacionalista maravilhoso foi Heitor Villa-Lobos (...) mas, na minha época, a ideia que se poderia chamar de um pouco nacionalista, no sentido de anti-



colonialista, de assumir a criatividade brasileira, tropical, nordestina (...). Brasileira sim, mas não nacionalista porque o termo nacionalismo estava muito vinculado a um período, a um movimento – que foi o movimento nacionalista, no Brasil – e a gente não estava muito identificado com isso. E, tampouco, por ser de esquerda, a própria ideia do nacional socialismo (que acabou sendo o nazismo alemão) também não era nada que nos atraísse. Então, eu nunca me preocupei muito com a ideia nacionalista. Eu sempre achei que a grande riqueza cultural do Brasil, como é na Índia também, é exatamente ser um país não-nacionalista (...). Um país que absorveu o “universal” (...). Então, essa ideia da gente, aqui no Brasil, poder incorporar a tradição alemã... Eu mesmo (...) tive muitos mestres estrangeiros, mestres italianos (Lina Bardi), mestres alemães (da Bauhaus, da Escola de Ulm), franceses... Eu, hoje, me comunico via internet. A própria internet – o nome não é ‘nacionalete’, é internet – acabou um pouco com essas fronteiras. Eu tenho amigos em todo o mundo, entende? Hoje, é aquilo que o McLuhan (...) chamou de aldeia global – não no sentido consumista da palavra (...). Eu adoro o design inglês (...), eu adoro tudo: o americano, japonês, espanhol, argentino, peruano! (...) É tudo legal. (DIA TIPO SALVADOR, 2012).

A comparação entre o Modernismo e o Tropicalismo era inevitável. Isso acontecia porque o movimento tropicalista, além de utilizar como influência a elaboração teórica sobre a antropofagia de Oswald de Andrade, também se inspirava em movimentos culturais vindos de fora. O Tropicalismo, assim como a maioria das vanguardas nacionais, procurou um caminho de renovação cultural influenciado por experiências do passado e estrangeiras. De mais a mais, desejou construir um futuro que visasse o progresso e, ao mesmo tempo, tivesse como ideal a quebra de padrões estabelecidos, como a análise do próprio Rogério sugere:

Não se pode colocar qualquer movimento da cultura brasileira como algo desvinculado e autóctone. Existe uma relação básica entre os movimentos nacionais e os movimentos internacionais. (...) Aquela música de Caetano em que ele fala “Arrebentar as prateleiras... É proibido proibir!” é uma homenagem ao movimento estudantil na França. A bandeira de Hélio Oiticica, ‘Seja marginal, seja herói’, é o movimento de contracultura idêntico ao americano, ao francês. O movimento modernista está ligado a toda vanguarda europeia: futurismo, dadaísmo, surrealismo, e foi preciso que na Europa se descobrisse o nacionalismo para que no Brasil nos sentíssemos autorizados a fazer uma arte nacional – Movimento Pau Brasil (DUARTE, 2003, p.146).

No ensaio *Notas sobre o desenho industrial*, Rogério Duarte lamentou a omissão, na Semana de Arte Moderna de 1922, dos conceitos relacionados à arte industrial e pelo evento não ter valorizado o arquiteto italiano Antônio de Sant’Elia (1888-1916) por suas ligações com o Futurismo e sua percepção sobre a relação entre arte e indústria. Para Rogério, o movimento de 1922 restringiu-se às manifestações artísticas tradicionais enquanto a vida moderna se descortinava. Isso não significa que ele fosse contra o que vinha de fora, ao contrário, a intenção dele era apropriar-se da produção artística

estrangeira e adaptá-la à cultura do Brasil de maneira auto-afirmativa, positiva. Esse fato representava a negação do colonialismo e a inversão da dependência.

De acordo com Silviano Santiago, a emergência dessa antropofagia é um acontecimento, um enfrentamento, com a finalidade de conhecer a cultura popular brasileira e de deglutir a cultura estrangeira. Para Silviano, é a antropofagia que indica a justaposição do conhecimento incompleto do colonizado ao conhecimento dito universal do colonizador. Exemplos como os de escritores latino-americanos auxiliaram o autor a conceituar o lugar e a especificidade do escritor periférico, como o modernista Oswald de Andrade. A partir da antropofagia de Oswald, o indivíduo acumula o capital e os valores do outro sem desfalcá-lo o seu capital cultural, ou seja, soma sempre porque se apropria do que interessa e desfaz-se daquilo que não é interessante para a cultura nacional.

Realmente, desde o Golpe de 1964, percebia-se que o nacionalismo, defendido pela direita e pelos cidadãos que bradavam em nome da ordem, de Deus e da família, era uma falácia. No dia 28 de março de 1968, o estudante secundarista Edson Luís de Lima Souto foi morto num confronto com a Polícia Militar por reivindicar melhorias nas instalações do restaurante universitário Calabouço. Houve uma enorme comoção em todo o país e, no fim da missa de sétimo dia do estudante, numa quinta-feira, ouviu-se a movimentação da cavalaria da PM próximo à porta da Igreja da Candelária:

(...) Confundindo a multidão que saía com uma passeata que começava, espremeu-a num pequeno átrio, mal dando espaço para que ela passasse enfileirada, protegida por uma corrente de padres paramentados, de mãos dadas. Mesmo dispersando-se em paz, a multidão foi perseguida. Grupos de estudantes foram espancados e alguns, presos. Aqueles que se haviam ofendido com o assassinato e se fizeram respeitar no enterro foram humilhados na saída da missa. (GASPARI, 2002, p.75).

À paisana, agentes militares do Serviço Nacional de Informações (SNI),<sup>52</sup> preparam uma emboscada para os irmãos Duarte e, conseqüentemente, para Rute Casoy e Silvia Escorel que os acompanhavam. Os dois casais, encurralados pela cavalaria da PM, foram proibidos de entrar na Igreja. Ao tentarem retornar ao carro de Rogério – que estava estacionado no aeroporto Santos Dumont –, foram ameaçados de morte por um militar à paisana portando um revólver. Próximo à esquina da rua Sete de Setembro (que fica no meio do caminho entre a Candelária e o aeroporto), parou um carro da polícia, no qual

<sup>52</sup> Foi criado pela lei nº 4.341, em 13 de junho de 1964, com o objetivo de supervisionar e coordenar as atividades de informações e contrainformações no Brasil e no exterior. Devido a sua criação, foram absorvidos o Serviço Federal de Informações e Contra Informações (SFICI-1958) e a Junta Coordenadora de Informações.

Rogério e Ronaldo foram obrigados a entrar. A partir desse confronto – entre espadas, gás lacrimogêneo, cavalos e cassetetes –, se a Igreja da Candelária transformou-se num ponto de encontro de combate à ditadura, sua porta poderia ser o símbolo no qual a imagem de Rogério Duarte – e de tantos outros que lutaram pela memória nacional – deveria estar associada:

1968 foi o ano da paixão. Ano em que eu vivi o meu calvário numa curiosa e tropical imitação de Cristo. Esse foi o ano da minha morte. De lá para cá o que tem se processado é uma louca e dolorosa ressurreição. Fui banido da minha vida de forma traumática durante a semana de 4 de abril desse ano, ao tentar cruzar os umbrais da Igreja da Candelária para assistir à missa de 7º dia de Edson Luís (...) (DUARTE, 2003, p.14).



Figura 41 - População acuada na porta da Candelária, em 1968, na missa de sétimo dia do estudante Edson Luís. Legenda: Autora da fotografia Evandro Teixeira

Afastadas da multidão da Candelária, depois da captura dos irmãos Duarte, as duas mulheres (que serviram como testemunhas do sequestro) foram logo soltas. Surrados, Rogério e Ronaldo foram vendados, jogados num carro e desapareceram. O rapto foi denunciado pela imprensa que, embora já estivesse sob o regime militar, ainda gozava de alguma liberdade:

À noite, faltavam duas pessoas nas rodas boêmias de Ipanema: os irmãos Ronaldo e Rogério Duarte. Ronaldo era cineasta e Rogério, um dos mais talentosos intelectuais daquilo que o situacionismo chamava de “esquerda festiva”. Baiano, apelidado Caos, era capaz de transformar um desfile da escola de samba da Portela numa oportunidade para uma digressão sobre a rara riqueza cromática do azul. Dependendo do que punha na cabeça, intitulava-se ‘piloto de provas da Walita’, por girá-la com a velocidade de um liquidificador (GASPARI, 2002, p.241-242).

*A grande porta do medo* é um documento da barbárie, catártico, no qual o leitor torna-se cúmplice da perda da alma do narrador. Rogério Duarte não escreveu esse ensaio enquanto estava na cadeia, mas quando já havia saído de lá, tendo finalizado o texto décadas mais tarde. Também conhecida como *O Umbral da Palavra* e encomendada por Fernando Sabino e Rubem Braga, donos da Editora Sabiá, a denúncia escrita ficou escondida por vinte e quatro anos – sob a guarda do psicanalista Hélio Pellegrino – e só foi retomada em 1992 (com a publicação do livro *1968: O ano que não terminou*, de Zuenir Ventura, e com a exibição da série *Anos Rebeldes* da emissora Rede Globo). Devido ao Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 13 de dezembro de 1968, a Editora Sabiá resolveu não publicar o relato. Dotado de coragem e revelando a tortura praticada no Brasil, o ensaio *A grande porta do medo* é um dos maiores documentos da literatura de testemunho brasileira:

(...) Nós nunca ficávamos no mesmo lugar. Ficávamos o tempo inteiro de olhos tampados. Eu esqueci como era meu rosto e em todo o tempo não permanecia no mesmo lugar. Viajava horas de carro sem saber sequer se estava no Brasil. Não via nada, nada, nada. Às vezes, eu ficava sozinho numa sala, tirava rapidamente o tampão. Meu irmão, que é engenheiro, conseguiu fazer o mapa do quartel. Eu fiz um retrato de um dos torturadores. Foi isso que resultou na descoberta de quem era o torturador. Esse foi, inclusive, um dos mais belos trabalhos jornalísticos brasileiros contra a ditadura (DUARTE, 2008 apud MIDDLEJ, 2008, texto eletrônico).

No dia 10 de abril de 1968, Rogério Duarte completava seus vinte e nove anos, dentro do cárcere. A prisão dos irmãos Duarte representou um marco histórico nacional por ser a primeira vez que o regime militar era denunciado por suas práticas de tortura e a imprensa teve um papel fundamental nesse caso. Do lado de fora do quartel, a falta de informações sobre o caso dava continuidade à pressão dos jornalistas e de uma constelação artística e intelectual que, na Sexta Feira da Paixão, exigiu uma explicação sobre o desaparecimento dos irmãos Duarte<sup>53</sup>. Em entrevista para o Jornal *A Tarde*, em

<sup>53</sup> “Como é de conhecimento público, estão desaparecidos até hoje dois jovens intelectuais presos no centro da cidade, no dia 4 do corrente, quando se celebrava a missa por alma do estudante Edson Lima Souto. Ronaldo Duarte, engenheiro, cineasta, vencedor do último Festival de Cinema promovido pelo Jornal do Brasil, e Rogério Duarte, artista plástico, poeta, professor de artes gráficas e diretor de arte da Editora VOZES, foram detidos por dois policiais à paisana e conduzidos em companhia de Silvia Escorel de Moraes Saldanha e Rute Casoy, ao carro de polícia número 8-149, que deixou os irmãos Duarte em algum ponto não identificado do centro da cidade, sob a guarda de agentes à paisana, levando em seguida as moças para o DOPS, de onde foram soltas horas depois. Desde então, por maior que fosse nosso empenho, não conseguimos obter nenhuma informação sobre o destino dos intelectuais presos. Os nomes de Ronaldo e Rogério Duarte não constam de nenhum dos registros feitos pelo Exército, Marinha, Aeronáutica, Polícia Federal e DOPS, como foi noticiado pela imprensa e comunicado às pessoas altamente qualificadas que procuraram localizá-los. Diante da gravidade desses fatos, que nos fazem temer pela vida de Ronaldo e

matéria assinada por Roberto Midlej (2008), Rogério pronunciou-se sobre a postura da imprensa brasileira:

A grita da imprensa foi muito grande, houve manifestos de intelectuais, virei primeira página de todos os jornais porque a gente [Rogério foi preso junto com o irmão, Ronaldo] era muito conhecido no meio artístico. Então, o meio artístico saiu em defesa. Tom Jobim, Chico Buarque, Baden Powell, todo mundo assinava “libertem os irmãos Duarte”. A prisão foi como um seqüestro. Nós já fomos dados como mortos. Durante a prisão, não tínhamos contato com ninguém, a ponto de eu chamar esse período de “desprogramação”. (...) E a gente ia morrer mesmo se não fosse a grita geral. (...) E a gente tinha relações importantes, como Josaphat Marinho, que era senador na época. Muita gente importante dizia: “Se vocês matarem esses caras, a barra vai pesar”. Foi averiguado que os militares tinham planos de nos matar e jogar nossos corpos no Rio Guandu, no Rio de Janeiro (DUARTE, 2008 apud MIDDLEJ, 2008, texto eletrônico).

Parecia necessário que até o leitor menos empático experimentasse, ainda que de maneira branda, a marca do vazio que a ditadura deixou naquele corpo. Sua escrita seca narrava as lembranças da possibilidade diária de um estupro (nada remoto) que povoava violentamente seus pensamentos, enquanto era torturado por meio de choques. O medo era a experiência. Havia o medo do fim, do fim acontecer por meio da morte. O medo de que sua dor encontrasse, em cada porta por que passou, o silêncio eterno. O silêncio, que dava diversos nós na garganta, o imobilizava. Posteriormente, enquanto escrevia sobre o trauma, a pausa para se recompor foi chamada de “CORTE”:

Os fios elétricos nas costas, na boca, nas axilas. Os fósforos apagados nas costas, o café quente derramado no sexo. É preciso não contar como se tudo tivesse acontecido. É preciso estar ali todo o tempo necessário, é preciso morrer de medo e regar a flor do medo que

---

Rogério Duarte, decidimos dirigir-nos diretamente a v. exa. para solicitar que se ponha termo às condições flagrantemente ilegais da prisão de nossos companheiros intelectuais, que já agora parece assumir características de um sequestro oficial. Os abaixo assinados esperam providências urgentes de v. exa. Atenciosamente, assinam a carta os seguintes intelectuais: Alceu de Amoroso Lima, Lúcio Costa, Elizete Cardoso, Antônio Carlos Jobim, Chico Buarque de Holanda, Oscar Niemeyer, Nara Leão, José Celso Martinez Correia, Norma Benguel, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo, Ana Leticia, Fayga Ostrower, Millor Fernandes, Glauber Rocha, Carlos Scliar, Glauco Rodrigues, Odete Lara, Paulo José, Leila Diniz, Domingos de Oliveira, Ziraldo, Rosinha de Valença, Vinicius de Moraes, Francis Hyme, Rui Guerra, Maria Bethânia, Ester Scliar, Zuenir Ventura, Arnaldo Jabor, Germana Delamare, Rui Castro, Hélio Oiticica, Carlos Vergara, Iberê Camargo, Poti Lazaroto, Djanira, Renato Borghi, Fernando Peixoto, Joana Fomm, Mauricio Gomes Leite, Marieta Severo, Sidnei Miller, Dori Caymi, Flávio Rangel, Gilda Grilo, Paulinho da Viola, Marcos Vale, Dulce Nunes, Nelson Mota, Gustavo Dahl, Paulo César Saraceni, Luis Carlos Barreto, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Nelson Pereira dos Santos, Sidnei Weissman, Gutenberg Guarabira, Baden Powell, Macalé, Rubens Gerchmann, Gastão Manuel Henrique, Antônio Carlos Fontoura, Cecil Thiré, Ana Maria Magalhaes, Kleber Santos, Plinio Marcos, Luis Carlos Maciel, Mário Carneiro, Valmor Chagas, Ferreira Gullar, Oduvaldo Viana Filho, David Neves, Júlio Bressane, Helena Inês, Antônio Calado, Jece Valadão, Stanislaw Ponte Preta, Maria Lúcia Dahl, Newton Cavalcanti, Hélio Pelegrino, Lúgia Clark, Pedro Escosteguy, Lúgia Pape, Farnese Andrade, Marília Rodrigues, Aluizio Carvão, Frederico de Moraes, Mário Pedrosa, Ivan Freitas, Sérgio Campos Melo, Ana Maria Maiolino, Teresa Simões, Carlos Zilio, Jaguar, Claudius e Newton Carlos” (*Diário de Notícias*, 12 de abril de 1968).

nascerá sobre o tûmulo até a aparição do fruto, mesmo que seja o fruto dourado do ódio (...) (DUARTE, 2003, p.27).

A imagem daquele “cafezinho” à brasileira citada por Bense é completamente destruída pela do “café quente derramado no sexo” relatada por Rogério. São imagens do medo, do ódio, da loucura, da esperança. É importante estabelecer de antemão que, dentre os escritos contidos em *Tropicaos*, a linguagem produzida no ensaio *A grande porta do medo* gera uma linha muito tênue entre saúde e clínica. Entretanto, não cabe aqui aprofundar uma análise psicológica sobre a experiência violenta pela qual passaram Rogério Duarte e seu irmão. É pertinente, no entanto, uma reflexão de como o impacto dessas torturas afetaram sua produção. Como colocar no papel a narração do trauma, da sua própria via crucis? Como experimentar novamente as lembranças das conseqüentes internações e da clandestinidade? O que é mais surpreendente, talvez, tenha sido a coragem que tiveram em escrever o relato que “significa o resgate do que na época mesmo a belíssima campanha feita pelos companheiros não conseguiu resgatar completamente: minha alma ficou encerrada no escuro daquele quartel” (DUARTE, 2003, p.17).

No cárcere, entre as inúmeras alucinações, dúvidas e culpas, o nome de Deus era constantemente invocado. Outros dois vocábulos utilizados com frequência eram “corpo” e “palavra”. O corpo nu, marcado pelas agressões físicas, denunciava a ausência da dignidade – um corpo que nem o próprio Rogério entendia mais como seu –, e era colocado em dúvida na sua própria existência. A palavra, utilizada como um objeto cortante e publicitário, era proferida levianamente pelos torturadores. No seu último dia encarcerado, um deles “ofereceu uma Pepsi e disse: – ‘É sempre bom tomar uma Pepsi antes de morrer’. Eu não acreditei nas suas palavras” (DUARTE, 2003, p.16).

(...) uma palavra é mais que uma palavra, além de uma cilada. Agora não se fala nada e tudo é transparente em cada forma; qualquer palavra é um gesto e em sua orla os pássaros de sempre cantam apenas uma espécie de caos no interior tenebroso da semântica. (...) Escrevo, leio, rasgo, toco fogo e vou ao cinema (NETO, 1984, p. 98).

Incidindo sobre a relação entre significantes – tais como palavras, frases, sinais e símbolos –, a semântica é o estudo do significado usado pelos seres humanos para se expressar através da linguagem. O medo parecia a linguagem adequada para preconizar a fusão entre o corpo, lançando mão da ideia de suporte, e a palavra usada como o gatilho da dor. “O medo é a experiência de que é objeto este relato, que é ao mesmo tempo

também delírio e colagem, em que citações frequentes são incorporadas ao relato entre reflexões e *stream of consciousness*” (DUARTE, 2003, p.15). Talvez essa experiência-limite ressignificada, décadas mais tarde, tenha permitido o encontro de fluxos entre novas e velhas palavras:

A minha cura passa necessariamente pelo reencontro com as palavras. Parece que coloquei nelas, e somente nelas, toda a minha emoção possível. E se nelas não a coloquei, dela fiquei privado. (...) Para mim as cores e os sons foram talvez meros reflexos da palavra, lugares para onde a palavra foge de si mesma (DUARTE, 2003, p.15).

Vale ainda uma análise sobre a porta de que trata o ensaio. Diante de qual grande porta Rogério Duarte parou? Por quais portas ele atravessou? Ora a porta da Igreja da Candelária, ora a porta do cárcere. Portas ora reais, ora metafóricas. Portas por onde ele tentou entrar e sair. Portas que se fechavam à racionalidade e se abriam ao transe. Ou ainda a grande porta do medo que o manteve preso até o fim da vida. Interrogado numa entrevista ao Jornal *A Tarde*, se ele se considerava ateu, Rogério respondeu que não, que ele era anticlerical. Mas confessou que a prisão abriu uma porta para o seu misticismo:

Na prisão, eu tive meu primeiro contato com o lado místico. Enquanto meu irmão lia livros de engenharia, eu lia a Bíblia. Aí, tive umas visões. Quando eu estava louco, fiz um Cristo de braços abertos com as mãos cortadas. Em vez do 'INRI' do crucifixo, no meu desenho estava inscrito 'INRIO', como se eu fosse o Jesus dessa época. Esse foi meu primeiro surto religioso. Foi aí que notei que a razão não me dava resistência para enfrentar aquele sofrimento. Porque quando você se vê numa situação dessas, você tem que compreender sua verdade suprema. Quando saí da prisão, me considerava bem místico (DUARTE, 2008 apud MIDDLEJ, 2008, texto eletrônico).

A racionalidade não dava conta do sofrimento nem do caos interno pelos quais passava. Nada apagaria os cortes, as cicatrizes, as internações voluntárias. Não importavam as décadas que tivesse vivido no ostracismo – dedicado à vida rural, à religião hindu e ao xadrez, que ele passou a jogar aos 50 anos de idade. Existem várias formas de silenciar, apagar e de ter reprimida a maneira de existir. Caso saísse da prisão, será que Rogério Duarte voltaria silencioso como os soldados que retornavam da guerra, descritos por Walter Benjamin (1892-1940)? Ou, o homem que achava ter sido “o escolhido” pela ditadura militar, em meio a tantos outros milhões de pessoas, e a quem a História iria algum dia render alguma homenagem, voltaria com a alma silenciada? Nesse sentido, sua existência, ao ser oprimida, havia sido também marginalizada. Na cadeia,

mesmo mergulhando para dentro de si, Rogério sucumbiu à loucura por ter tido que fingir novamente sobre aquilo que ele realmente gostava:

Porque negando tudo, acabei por ter que negar a mim mesmo, e a tudo em que eu acreditasse. (...) E aquilo ia me obrigando a negar tudo que eu amava. E por isso a perder o direito de amar. Depois da prisão, quando reencontrei Rute, não conseguia mais amá-la. Igual ao livro de George Orwell, 1984. Não consegui mais voltar ao mundo anterior à prisão. Daí para frente foi uma sequência de alienações: Pinel, Engenho de Dentro, Pavilhão Psiquiátrico do Hospital das Clínicas de São Paulo (...) (DUARTE, 2003, p.18).

Rogério e seu irmão foram soltos na madrugada do dia 14 de abril<sup>54</sup>, no Domingo de Páscoa. O Diário de Notícias, depois de toda mobilização finalmente pôde noticiar, em

<sup>54</sup> Há uma confusão com a data em que os irmãos Duarte foram soltos. Devido a esse fato, tentou-se aqui elaborar uma nova hipótese: “Durante meus 8 dias de tortura eles me privaram de toda e qualquer remota certeza que porventura ainda houvesse em mim” (DUARTE, 2003, p.38). Por diversas vezes, em *A grande porta do medo*, Rogério se referiu ao tempo em que esteve sob tortura como um total de 8 dias. “Bastaria talvez um pequeno passe de mágica e também esse passado, de 4 a 12 de abril, se dissiparia” (DUARTE, 2003, p.43). Se esse dado estiver correto, eles foram realmente libertos no dia 12 de abril, visto que a missa de sétimo dia de Edson Luís foi no dia 4 do mesmo mês. “(...) foi por isso que ao ler o manifesto dos artistas e intelectuais na Sexta-feira da Paixão, já livre voltei a chorar” (DUARTE, 2003, p.45). A Sexta-feira da Paixão, em 1968, caiu no dia 12 de abril. Isso não significa que ele tenha lido o manifesto nesse mesmo dia em que foi publicado o jornal. Na verdade, o que o designer admitiu foi que, ao ler o manifesto dos artistas e intelectuais do dia 12 de abril, ele já estava liberto. Fato que não confirma que Rogério tenha lido o jornal nesse mesmo dia, na Sexta-feira da Paixão. Ainda em *Tropicaos*, no texto *1968 duas vezes*, Rogério voltou a afirmar: “Durante os 8 dias fomos submetidos a torturas, espancamentos, interrogatórios, lavagem cerebral, todo um pacote sistemático de técnicas para desestruturar completamente uma personalidade, que eu chamei de desinformativo” (DUARTE, 2003, p.15). Depois de narrada toda a situação – na qual ele e Ronaldo foram deixados na floresta da Tijuca e onde foram obrigados a fazer um pacto de silêncio forçado com os militares –, o designer revelou no parágrafo seguinte: “Na véspera desse dia, Sexta-feira da Paixão, com os pulsos amarrados pelas costas, fui deixado de tanga (...) com uma carteira de cigarros e uma caixa de fósforos nos bolsos. Nesse dia, (...) entrei numa experiência de transe como se eu encontrasse um lugar fora do tempo, em que ontem e amanhã se confundiam. E desse lugar eu via o que aconteceria no dia seguinte: nós seríamos libertados e glorificados. Quando eu saí do transe, eu estava completamente tranquilo e procurei tranquilizar Ronaldo quando nos colocaram juntos. (...) Tudo isso está referido confusa e simbolicamente no texto que escrevi na época. Nos últimos instantes na floresta da Tijuca, eles nos deram o que chamavam ‘instrução de sobrevivência’ (...) Quando entramos no carro e Ronaldo ligou a chave, eu comecei a dar gritos de alegria, (...) e seguimos na noite enluarada do Domingo de Ramos até que chegamos em um bar e nos perguntaram, de tal modo estranho deviam estar nossas caras: – ‘De onde vocês vêm?’. – ‘De outro planeta’, eu respondi. Quando afinal chegamos em nosso apartamento, na Gomes Carneiro, em Ipanema, encontramos tudo super bem arrumado, com bilhetes de nossas namoradas e pilhas de jornais que davam notícias sobre o nosso sumiço. (...)” (DUARTE, 2003, p.16). Esse último relato indica que, na véspera do dia 13 de abril – em que são abandonados na floresta da Tijuca –, na Sexta-feira da Paixão (logo, dia 12), Rogério entrou numa experiência de transe, ainda no cárcere, onde previu que seriam libertos. Após passarem por uma espécie de treinamento na floresta – onde receberam uma ‘instrução de sobrevivência’ –, no dia 13, foram libertos na madrugada do dia 14 de abril. O Domingo de Ramos, de acordo com o calendário católico, acontece uma semana antes da Páscoa, nesse ano, portanto, no dia 7 de abril – data em que Rogério e Ronaldo ainda se encontravam presos. Assim, o domingo que segue, dois dias depois da Sexta-feira da Paixão, é o do dia 14 de abril, ou seja, Domingo de Páscoa. Provavelmente, ao chegarem no apartamento, depois da ida ao bar, Rogério viu todas as reportagens – que incluía aquela que o fez chorar, do dia 12, do jornal *O Diário de Notícias*. Conclui-se, dessa maneira, que os irmãos Duarte ficaram 10 dias na cadeia e não 8 como afirmou o próprio Rogério e tampouco 14 dias como narrou o jornalista Elio Gaspari (1944). A manchete, do dia 14 de abril, do periódico *O Diário de Notícias* – *Irmãos Duarte Apareceram: Oito dias de Tortura Chinesa* – não revelava que eles passaram 8 dias desaparecidos e sim que foram 8 dias torturados. Além disso, se tivessem sido libertos na Sexta-feira da Paixão, as manchetes de jornal seriam do dia 13 de abril e não, do dia 14.



14 de abril: *Irmãos Duarte Apareceram: Oito dias de Tortura Chinesa* e, no mesmo dia, saía outra manchete do *Correio da Manhã*: *Artistas Livres Contam Tortura*. Apesar de terem dado a versão dos irmãos Duarte como mentirosa, os militares foram desmascarados pelas vítimas e testemunhas (entre elas Rute, Silvia e um soldado raso). Após uma sindicância militar encenada, triunfou a versão oficial de que “o sequestro foi um acontecimento misterioso, crime insolúvel.” (GASPARI, 2002, p.285). Nenhum militar foi punido ou responsabilizado. A impunidade de sua tortura inauguraria o acirramento do regime militar que alcançaria seu auge no mesmo ano com a promulgação do AI-5:

O sucesso do sequestro produziu dois tipos de resultado. O primeiro foi o envio de um sinal à sociedade. Dois cidadãos foram sequestrados e torturados num quartel, e não acontecera absolutamente nada. Portanto, outros poderiam passar pelo mesmo constrangimento, e nada haveria de suceder. Esse sinal torna-se mais claro quando se leva em conta que os irmãos Duarte, ainda que populares no seu círculo de amizades, não tinham notoriedade política. O sequestro sacava impunidade contra o futuro, pondo no ar uma nova forma de conduta. Essa, sem dúvida, foi a principal vitória dos sequestradores (GASPARI, 2002, p.243).

Era o futuro que estava em jogo nesse cenário caótico: o futuro de uma geração brilhante, o de um país promissor e o de uma “inteligência brasileira”. Ao caírem na clandestinidade, após denunciarem as torturas sofridas nos jornais, no congresso nacional e em instâncias militares, o caso dos irmãos Duarte poderia simbolizar, depois do Golpe de 1964, o primeiro enterro – dos muitos que se seguiriam – do Brasil como ideia de país do futuro. Se, quando os militares tomaram o poder, esse futuro ainda era incerto, a partir de 1968, uma grande cova começava a ser cavada no coração da América do Sul:

Quando, dura, a repressão se abateu, foi sobre nós, nós que não éramos filhos de generais cariocas. Por isso nosso incidente foi banido da memória nacional. Por isso o Pasquim não se interessou pelo nosso caso e as portas foram todas se fechando no Rio e tivemos que procurar o abrigo revitalizante da terra natal e sucumbimos ao ostracismo. Mas agora os tempos são outros. A história reclamava seus olvidos. O Glauber me disse uma vez: inventaria-te antes que os outros te transformem num mal-entendido (DUARTE, 2003, p.13).

O jurista mineiro Heráclito Fontoura Sobral Pinto (1893-1991), que foi um dos mais famosos advogados brasileiros – defensor de presos e perseguidos políticos durante as ditaduras do Estado Novo e a militar de 1964 – ficou responsável pelo caso dos irmãos Duarte. Em 26 de junho de 1968, devido ao temor da ditadura, Rogério Duarte não compareceria à Passeata dos Cem Mil – um ato organizado pelo movimento estudantil contra o regime militar. Sintetizando os quatro primeiros anos de ditadura e seu endurecimento, o próprio Rogério Duarte narrou o fim do “desejo amoroso de modernidade para o Brasil”:

Antes do Golpe de 1964 havia um discurso mais aberto, que na época do movimento já não era mais possível. Nós tínhamos que traduzir certas coisas em outro nível. Não podíamos fazer comícios relâmpagos na rua, então transferíamos a coisa para os shows. A prova é que Caetano vai exilado com Gil, eu vou preso, torturado. Os principais membros do movimento são desbaratados, os que representavam o rabo da lagartixa de 1964 que estava ainda se bulindo. Vem aí o AI-5 depois do show da Gal e daí se completa o trabalho iniciado em 1964 e assistimos também à derrota do Tropicalismo (DUARTE, 2003, p.148).

No serviço secreto do exército, em um depoimento que durou mais de 10 horas, eles confirmaram todas as denúncias da imprensa sobre o sequestro – que não pôde ser publicado pela Editora Sabiá devido à instauração do AI-5, em 13 de dezembro. Essa situação de impunidade fez com que Rogério – antes de deixar Petrópolis para se refugiar com o pai, na Chácara do Limoeiro (em Feira de Santana, Bahia) – queimasse todos os seus escritos, menos *A grande porta do medo* que estava sob os cuidados do psicanalista Hélio Pellegrino (1924-1988):

Eu ficava o tempo todo no quarto e meu pai preocupado, queria que eu saísse daquilo e começasse uma nova vida ali, longe do mal que me acometera. Um dia disse a ele que não podia começar vida nova porque estava comprometido com o conteúdo de uma caixa onde eu guardava todos os meus escritos desde a adolescência (DUARTE, 2003, p.18).

Na caixa, havia também o fragmento de um poema que ele iria queimar na Chácara do Limoeiro: “Sou um marginal porque descobri/ Que a margem fica dentro do rio/ E que a Lagoa Rodrigo de Freitas/ Está cheia de peixes mortos” (DUARTE, 2003, p.19). Apesar de toda a brutalidade e desumanização pelas quais passou, Rogério iria, sim, começar uma vida nova: caótica e marginal, mas nova e na velha cidade do Rio de Janeiro. Era o recomeço de um ano que parecia realmente não ter acabado: 1968. Foi nesse momento de clandestinidade, em que começava a colher os frutos das capas produzidas para o segundo disco de Gil e Caetano, que o designer também organizou, no MAM-RJ, as experimentações performáticas com Hélio Oiticica – um dos poucos amigos que não virou as costas para o designer e não o via como “sujeira”:

Eu senti a falsidade do Rio de Janeiro exatamente quando eu saí da prisão. Todas aquelas mulheres, amigos e todo mundo, ninguém me recebia. Não porque eu tivesse feito um mal, mas porque eu era sujeira, porque os ‘homens’ estavam atrás de mim. Daí a gente começou a se identificar com o pessoal do morro. Eu convivi com vários assaltantes, gente da pesada do Rio de Janeiro que eram pessoas maravilhosas, gente humana com uma solidariedade... Eles faziam aquele negócio mas era uma coisa realmente política. Esses caras... eu vivia lá no meio deles... eles me tinham um carinho porque eu tinha sido torturado e preso. Eu encontrei no morro uma receptividade, um calor humano, que eu não encontrei na Zona Sul. Eu tinha um carro tipo *Bonnie and Clyde* que eu... nessa época eu vivi a marginalidade total do Rio... meu carro... minha gasolina do carro nunca foi comprada, era roubada em

posto de gasolina. Esse carro ficava com os bandidos e só me davam o carro no domingo para eu passear na Vieira Souto. Eu tinha minha namorada Rute que era da Vieira Souto... ninguém sabia desse carro... quando eu fui preso eu fui preso com esse carro... esse carro tava visado (DUARTE, 2003, p.159-160).

Nessa época, deixando para trás a agitação cultural no CPC e o emprego como diretor de arte da esquerda católica, na editora *Vozes*, Rogério Duarte portava uma carteirinha falsa de estudante da UNE. Pela descrição acima, travava contato direto com os bandidos do Rio antes mesmo de ser preso, visto que na ocasião de seu sequestro o carro já estava “visado”. Parecia haver uma admiração política mútua entre ele e a marginalidade carioca. O carro pode ter sido crucial para conduzir os militares até Rogério e seu irmão. Mesmo condenando a posição segregadora de seus amigos ao ser liberto, vieram em grande parte do Rio de Janeiro a pressão e as assinaturas para a sua soltura e os encontros que mudariam a direção de sua produção estética.

Suas parcerias artísticas, de certa forma, estavam muito associadas as suas amizades. Essas redes de trocas fraternais o conectavam cada vez mais a movimentações artísticas. Rogério Duarte ao mesmo tempo que parecia não estar em lugar nenhum, estava em toda parte: em cartazes de show e cinema, em filmes de Glauber, em poemas, na relação com as obras de Hélio, nas letras de Caetano e Gal e em capas dos amigos do Tropicalismo. Havia um consenso nos escritos de Rogério e Caetano de que a atuação do designer gráfico no movimento tenha se dado além do nível estético. As longas conversas com Rogério e suas ideias que, surgidas de diferentes áreas, teriam influenciado algumas concepções utilizadas como base do movimento foram narradas por ambos. Sobre a influência de Rogério Duarte na Tropicália, Gilberto Gil também evidenciou o fato:

É parte complementar de minha vida, da minha formação, da minha capacidade de compreensão do mundo. Foi através dele. Ele tem – junto com Caetano e poucas outras pessoas – uma importância essencial na minha vida. Rogério Duarte tem uma influência literária, uma influência poética, uma influência científica ou disciplinar num sentido qualquer. A coisa do Oriente, sem dúvida alguma, a Índia, a ioga, tudo isso... Ele foi fundamental. Ele foi fundamental para que nós nos reuníssemos, para que nós tivéssemos o impulso, o ímpeto de associar a cultura contemporânea brasileira de então às grandes transformações planetárias. A importância no sentido de introduzir a arte, as artes plásticas contemporâneas e a poesia moderna para nós, o pensamento sobre a rebeldia, sobre atualidades, sobre juventude, sobre o papel das novas gerações na transformação dos atos, etc. E ele tem uma importância enorme. A Escola Superior de Desenho Industrial, o trabalho com Décio Pignatari, os relacionamentos com o Concretismo, tudo isso. Com Hélio Oiticica, com Lygia Clark, com Lygia Pape. Ele é elemento complementar fundamental da minha formação. Onde? Na literatura, pensamento, filosofia, existencialismo, no ímpeto. É tudo junto (GIL apud MATOS, 2012, p.102-103).

A mesma postura de apropriação que aparecia na capa – irreverente, alegórica e pop – do disco *Caetano Veloso* (1968) também surgia na do álbum de *Gilberto Gil*, lançado em maio de 1968. Projetada por Rogério Duarte em parceria com o artista plástico Antônio Dias e o fotógrafo estadunidense David Drew Zingg (1923-2000), a capa pode ser considerada como um deboche à cultura e ao país. Retomando a referência pop – presente na capa do disco *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*, de 1967, dos Beatles –, a capa feita por Rogério mostra a imagem de Gil replicada em três poses distintas:

A parte superior da capa é coberta por faixas verdes e amarelas convergentes; logo abaixo aparecem faixas horizontais e sinuosas, como se fossem contornos de nuvens ou de um cogumelo atômico, em vermelho e branco. No centro da capa, sobre um fundo preto, é colocada a foto maior do artista, vestido com um fardão semelhante ao usado na Academia Brasileira de Letras; à esquerda, uma foto menor em que ele aparece como um militar empunhando sua espada; à sua direita outra foto representando um piloto, debochado, dirigindo apenas com um volante (RODRIGUES, 2006, p.203).

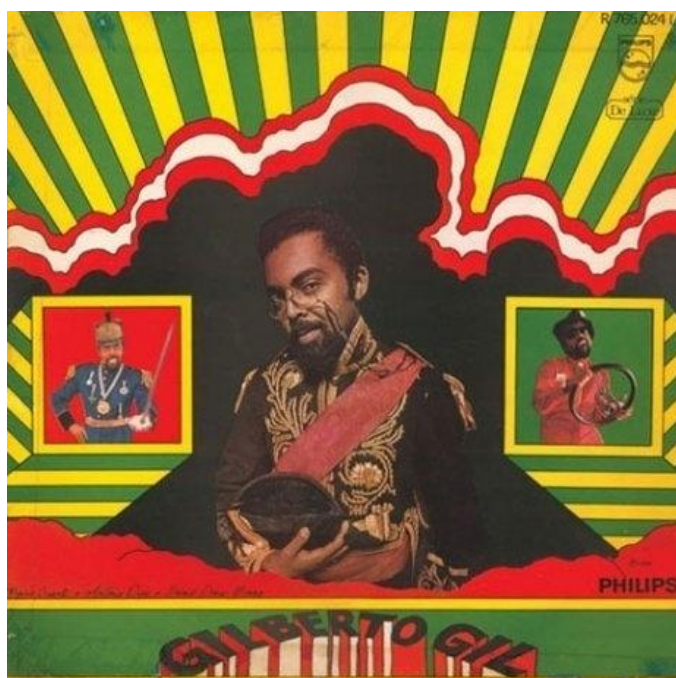


Figura 42 - Capa do disco "Gilberto Gil" (1968)

O semblante – o sorriso de canto e o olhar, tranquilo e enviesado – de Gilberto Gil em nada lembra a foto da capa do disco de Caetano. Entretanto, a sensação de Gil estar diante do espelho, de se olhar ao mesmo tempo que encara o espectador, aproxima-se do efeito conseguido na capa do disco *Caetano Veloso* (1968). As cores hiper-saturadas (vermelho, amarelo e verde) e a ilustração que remete às revistas em quadrinhos contrastam com a seriedade da farda da Academia Brasileira de Letras. Não assustaria

que a previsão dessa capa de 1968 fosse comprovada e Gilberto Gil fosse indicado à cadeira de imortal.

A cidade carioca, que se apresentava para o mundo como um protótipo edênico, passou a constituir experiências em novo palco: o de inteligência e caos. De um lado, um palco onde intelectuais e artistas articulavam a cultura brasileira e, de outro, um cenário onde o caos era imposto em nome da obediência e da ordem militares. Era necessário pensar no progresso do Brasil e, para tal, opositores do regime deveriam ser silenciados e/ou apagados. Nesse sentido, o caos em Rogério Duarte não mais emergia de seu temperamento intempestivo, mas da desordem a qual sua vida pessoal e profissional havia sido submetida. Que tipo de homem ele se tornou depois de solto? Sair pela porta daquela cela custou àquele jovem de 29 anos – com uma estrada promissora no campo da visualidade – a lucidez, o emprego e, acima de tudo, a cara liberdade:

Às vezes ainda me ocorre a dúvida se não sou um fantasma daquele cara que morreu naquele ano que de fato não terminou. Por termos passado pelo que passamos acabamos por nos tornar incômodo para as pessoas. Para denunciar, tivemos que entrar na clandestinidade, pois fizemos um pacto forçado de silêncio no meio da noite na floresta da Tijuca, (...), apertaram as nossas mãos mas disseram: ‘– Não contem nada sobre o que se passou’, ameaçando-nos de morte caso abríssimos o bico (DUARTE, 2003, p.16).

A partir da tortura, algumas portas nunca mais se fechariam. Uma delas seria o contato com Hélio Oiticica. Para além do estereótipo de frequentador de morro, usuário de droga e homossexual, o artista visual conduziria – e seria também conduzido por – Rogério Duarte à porta da experimentação e da marginalidade:

Há uma peça invisível nesse jogo de xadrez. Uma peça que possui uma influência vital sobre o jogo e sua capacidade reside precisamente no fato de os jogadores não poderem manipulá-la. O problema é que é impossível seguir seu rastro. Essa peça se chama marginalia (RAEDER, 2013, p.7).

É importante destacar que a partir da sua prisão essa marginalidade se intensificaria. A marginalidade em Rogério, além desse contato mais próximo com os bandidos do Rio, deve ser compreendida literalmente pelo fato de ele ter sido colocado à margem da sociedade. Submetido a choques e outras violências psicológicas enquanto esteve na cadeia, Rogério entrou e saiu de hospícios, mas sua produção cultural não deixou de ter êxito:

Depois da prisão, resolvi fazer a parte mais radical do tropicalismo, a base do movimento, que chamei de marginália e que rendeu um poema: “No mapa da Guanabara é que leio a nossa sorte / azul a zona sul / morte na zona norte”. Esse poema é um épico sobre o Rio de Janeiro. No Rio, viramos barra pesada. As portas foram sendo fechadas para a gente numa espécie de cerco. Acho que na casa do Oiticica um cara que eu não lembro bem quem era me disse: “Você só tem duas opções: ou polícia militar ou o Pinel (hospício do Rio)”. Eu havia tido uma experiência louca num filme que fiz com Luiz Gonzaga, em Exu, e durante a viagem houve um acidente terrível, o carro virou, as latas abriram, então, na volta da viagem eu já estava desgovernado. Eu não tinha alternativa, então fui para o hospício (DUARTE, 2008 apud MIDLEJ, 2008, texto eletrônico).

No ano de 1968, em cartas à interlocutora Lygia Clark, Hélio Oiticica revelou como as conversas com Rogério Duarte exerceram influência sobre seus trabalhos e como aquela amizade vinha sendo decisiva para os dois. Nesse período, a ligação entre Hélio, Caetano e Rogério era tão grande que uma nomenclatura criada por Lygia Clark, “HéliCaetaGério”, acabou por desenhar a relação entre aqueles jovens identificados com a linguagem do programa ambiental do artista plástico. Hélio Oiticica, resumindo vários meses daquele ano e as mudanças pelas quais passava, comentou com a amiga sobre a manifestação *Arte no Aterro*, ocorrida em julho daquele ano e narrou, desde os preparativos da exposição que aconteceria no final de 1968, em Londres, passando pela então condição de marginal até outros eventos que se seguiram na companhia de Caetano Veloso e Rogério Duarte:

Rio, 15.10.1968

Lygia querida,

Recebi sua carta e adorei, até que enfim! (...) Imagine você que ficamos noite e dia, em junho e julho, eu e Rogério Duarte, aqui, planejando, fazendo desenhos de precisão do que seria construído e do ambiente geral com a colocação, é claro, das coisas maiores, mesmo assim demarquei elevações no chão de diversas alturas para colocar *Bóides* (são 50 ao todo), ainda mais o seguinte: *Capas* (26), grandes *Cabines* já prontas (5), os grandes *Núcleos*, peças suspensas, projeto *Cães de caça*, etc. De obras que “figuram” lá está cheio! (...) Rogério irá para Paris e depois, para lá; Gerchman também, depois de passar por New York. Tem um amigo meu, Torquato Neto (o maior letrista a meu ver, que trabalha com Caetano e Gil) que quer ir comigo no navio: vai ser ótimo! Queria muito que você estivesse em Londres, pois sei que para nós dois será genial – o que faço questão é de não encontrar brasileiros chatos como sempre acontece quando se está numa terra estranha. (...) Deverei conhecer os Beatles, principalmente o John Lennon que é o maior deles, inclusive a atividade dele se aparenta com a minha, apesar de eu não ser músico; Caetano vai me dar o endereço de um grande amigo deles que me introduzirá na barra: tomara que dê certo. Estou escrevendo muito, com certas influências: de Rogério, no início, do Ginsberg, etc., mas creio que há coisas no que escrevo: são textos poéticos mesmo quando tratando de arte (...). Lygia, vou relatar um grupo de acontecimentos e experiências aqui, sucintamente, que me transformaram muito nesses últimos meses e que de certo modo são resultado de tudo o que queria nesse tempo todo (...). Não sei bem quando tudo começou a ferver: creio que foi em abril – minha amizade com o Rogério foi decisiva para nós dois e tinha que dar

resultados: Rogério estruturou muito do que pensava e eu consegui me lançar menos timidamente numa série de experiências realmente vitais: larguei aquela bosta de emprego, único laço real que possuía com a sociedade “normal” que é a nossa: entrei em crise que me foi ultraprodutiva – de certo modo descobri que não existo só eu mas muitas pessoas inteligentes que pensam e fazem, que querem comunicar, construir. Isso foi bom para quebrar o cerco burguês ou pequeno burguês em que me encontrava (...) hoje sou marginal ao marginal, não marginal aspirando à pequena burguesia (...), mas marginal mesmo: à margem de tudo (...) Rogério ficou morando aqui de maio a agosto. Tudo aconteceu: Glauber filmou cenas do filme experimental *Naquele dia alucinante a paisagem era um câncer fascinante*, no qual as pessoas improvisam *in loco cada cena* (...). Enquanto isso inventaram uns debates no MAM: no primeiro fui convidado para a mesa (substituindo você, imagine!) (...) eu e o Rogério pusemos fogo ao debate e saíram até ofensas pessoais no meio de tudo. Por incrível que pareça o Maurício Roberto gostou, talvez pela propaganda que fez do MAM, e nos pediu, a mim e Rogério, que organizássemos outro, o que fizemos (...): ‘Amostragem da Cultura (Loucura) Brasileira’, e convidamos para a mesa: mediador Frederico Moraes (que foi ótimo), participantes: eu, Rogério, o sociólogo Sérgio Lemos (...), Lygia Pape, Nuno Veloso (...), Caetano Veloso, Gerchman (...). A plateia estava horrível: todos nos atacavam violentamente, principalmente a Caetano, inclusive pessoas que são a nosso favor. (...) Foi bom mas confesso que não tenho saúde para aguentar outro (...). Ao meu ver Caetano foi o melhor do debate: absolutamente genial. Mary gostou mais de Rogério (...). Enfim, parecia uma análise coletiva (...). Mas o que quero lhe contar é a manifestação do Aterro; foi a melhor com o público que já fiz (...). Chamou-se *Apocalipopótese*, termo inventado por Rogério como um novo conceito desse tipo de objeto mediador ‘para a participação’ ou que se constrói por ela: eu com as capas, Lygia com os ‘ovos’, Antônio Manuel com as ‘urnas quentes’, (...) Rogério levou cães amestrados que a meu ver foi o mais importante (...) e o Raimundo Amado filmou tudo (...). Compareceu nesta manifestação o músico americano John Cage, um dos inventores pioneiros da música pop ou “acidental”. Como sempre os jornais nem uma entrevista fizeram com ele, veja só. (...) no dia 17, explodiu novo escândalo: resolveram interditar o show que Caetano, Gil e O Mutantes (geniais) estavam fazendo na Sucata por causa daquela minha bandeira “Seja marginal, seja herói” que o David Zingg resolveu colocar no cenário perto da bateria do show: um imbecil do DOPS interditou e Caetano, no meio do show, ao cantar *É proibido proibir* interrompeu para relatar o fato, no que foi aplaudido pelas pessoas que lotavam a boate. (...) Lyginha, estou louco para conversarmos pessoalmente: creio que podemos botar fogo nesse continente. Tenho tido vivências incríveis justamente pelo não compromisso mais com a ‘obra’ (...); por exemplo, estou agora sem nada aqui e pego o que há de mais essencial, que é nada, por exemplo, uma esteira de palha e coloco no chão para que se deite nela; chamo isso de ‘projetessência’ (derivado do conceito de ‘projeto’ inventado por Rogério (...): ‘projeto’ seriam os objetos ‘sem formulação’ como obras acabadas mas estruturas abertas ou criadas na hora pela participação). (...) Creio que você está mesmo perto de nós: não acreditar na ilusão de uma civilização que se autodestrói, mas que existe e não se volta contra ela mas a modifica pelo achar e redescobrir, como no amor, como no sonho do novo mundo. (...) Segunda, dia 21, irei com Torquato para São Paulo apanhar a matriz da tal bandeira que agora com a proibição de ser exposta todo mundo quer comprar (...) (FIGUEIREDO, 1998, p.41-54).

A carta de Hélio Oiticica para Lygia Clark, além de pormenorizar sua produção artística no Brasil, até outubro de 1968, denunciava o clima pesado sob o efeito da ditadura militar. Como Frederico Coelho pontuou, ser um artista marginal naquele momento de repressão “era fazer parte de um esforço na fundação de um espaço em que o outro, o estranho, o desviante e sua voz podem – e devem – ecoar para sempre em

nossa sociedade” (COELHO, 2010, p.14). Atuando em várias frentes da produção cultural brasileira, provocadores intelectuais como Rogério Duarte, Hélio Oiticica e Glauber Rocha encontravam-se em plena maturidade criativa e mergulhavam intensamente na questão estética e existencial da marginalidade carioca:

Glauber sabia tudo e tinha muitos amigos. Os livros que ele não podia ler ele pedia que os amigos resenhassem. Ele aí escrevia sobre o assunto. (...) Eu tinha um desprezo aristocrático pela massa... A não ser pela marginália, a fina flor da marginália. Frequentava a Escola de Samba da Mangueira, namorava com Rose, passista da Mangueira. Esse tipo de coisa me atraía. Mas a coisa estudantil me irritava um pouco. Por milagre eu acabei me tornando professor universitário (DUARTE, 2003, p.159).

Podem ser destacadas, nessa época, entre esses agitadores culturais, algumas parcerias experimentais e artísticas como *Câncer* (1972), de Glauber Rocha. O filme – que se chamaria a princípio *Naquele dia alucinante a paisagem era um câncer fascinante* – teve o MAM-RJ e a casa de Hélio como panos de fundo e demorou, curiosamente, 4 dias para ser realizado e 4 anos para ser lançado. As realizações estéticas e técnicas de *Câncer* eram totalmente improvisadas e nele foi possível a Glauber testar os limites da duração do plano, realizar um laboratório com atores e utilizar um ensaio de som direto. Os créditos iniciais, deflagrando o seu processo criativo, foram narrados informalmente e contextualizavam o momento histórico carioca: “Era no Rio de Janeiro, em agosto de 1968. Numa agitação arretada, tinham os estudantes na rua, os operários... Tinha operário ocupando fábrica (...) Era a ditadura do Costa e Silva, que tinha sido o segundo ditador depois do Castelo Branco (...)”.

“Era o Rio de Janeiro nascendo do meio do mato”, gritava Glauber, no início do filme, enquanto filmava de dentro do carro em movimento. As cenas de *Câncer*, devido ao improviso dos atores, pareciam um tanto quanto confusas. Em uma das primeiras sequências, os personagens de Hélio Oiticica (que aparece armado) e de Rogério Duarte atuavam juntos com o de Antônio Pitanga e de Bidu, sambista da Mangueira que batucava incessantemente um samba numa caixinha de fósforo. Rogério, ao acompanhar a batucada simultaneamente com Bidu, pediu “um momento” e iniciou uma cena de humilhação, contra o personagem de Antônio Pitanga, chamando-o “crioulo”. Enquanto Bidu seguia cantarolando o samba, sentia-se uma polarização entre a ordem e a desordem na longa cena. Contrastando com a agressividade de Rogério, Hélio tinha um papel de “marginal apaziguador”, saindo inclusive em defesa do marginal interpretado por



Antônio Pitanga. A encenação provocava, assim, um debate sobre a condição ocupada pelo negro na história da sociedade brasileira.

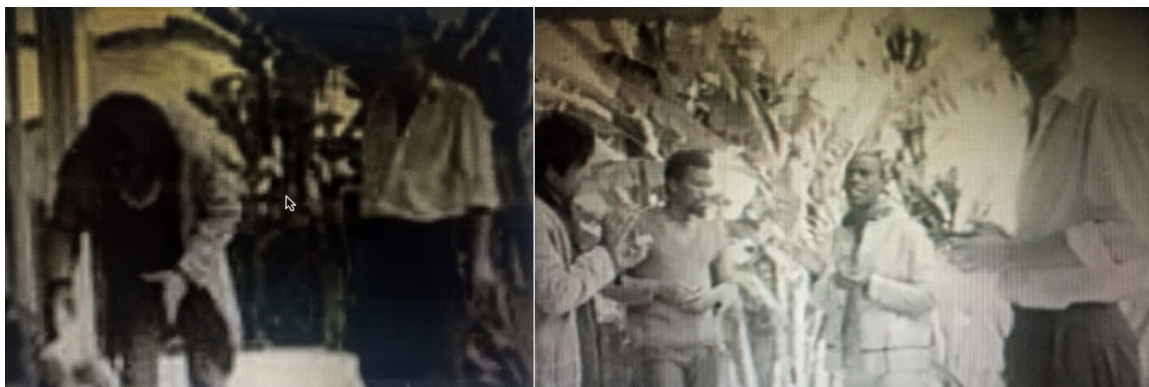


Figura 43 - Cena do filme “Câncer”. Legenda: à esquerda, na cena 1: Antônio Pitanga, no chão, Rogério Duarte gesticulando em sua direção e Hélio Oiticica de pé. À direita, na cena 2: Rogério Duarte, Antônio Pitanga, Bidu e Hélio Oiticica.

A História da Arte do Brasil, ou melhor, a História do Brasil não tem desfechos alegres. Glauber, Rogério e Hélio pensaram e viveram a margem e à margem. Perceberam que as necessidades urgentes, políticas e sociais do país – tratadas de modo leviano pelos governos brasileiros – atrasam qualquer tipo de desenvolvimento em qualquer área nacional. Os acessos de “inteligência brasileira”, que se manifestam de tempos em tempos no Brasil, são erguidos na mesma rapidez que desmoronam, pois são sustentados em bases frágeis e improvisadas. Para o poeta Waly Salomão, o evento *Apocalipopótese* (Arte no Aterro) já previa “a noite escura do domínio da linha dura” (SALOMÃO, 2015, p.67), que aconteceria no fim de 1968. Waly, referindo-se a Rogério Duarte como um “xamã”, relatou que ele se destacou

(...) pelas brilhantes intervenções, principalmente, a invenção do conceito *Apocalipopótese* como desvio de uma matriz conceitual quase senso comum – obrigatória participação do espectador –, transformando-a em uma hipótese, aproximando-a mais da estrutura do jogo (...). Apocalipse deriva do étimo grego *apocalypsis*, que quer dizer ‘revelação’. Rogério Duarte, misto desmesurado de Tirésias e professor-teórico de desenho industrial, sempre foi encharcado do pensamento esotérico (...). Mas a bola de cristal não estava fosca e tinha disparado certos sinais: *Apocalipopótese* (julho 1968) possuía um forte caráter de sibila adivinhatória, antecipatória da noite escura mas não só a noite escura da alma mística de San Juan de la Cruz mas, principalmente, a noite escura do domínio da linha dura. Visionário sopro, *Apocalipopótese*. No final do semestre e do ano, no dia de azar, 13 de dezembro de 1968, editava-se o famigerado Ato Institucional número 5. Endurecendo o reinado da cadeira do dragão e do pau de arara. Prisão e posterior confinamento na Bahia de Caetano e Gil. “Faz escuro mas eu canto” (SALOMÃO, 2015, p.64-67).

Por diversas vezes, o Rogério que se pronunciou por texto falou de um lugar conquistado pela maturidade – especialmente em entrevistas para jornais, revistas e sites do final do século XX até sua morte, em 2016. Seu discurso, mais eloquente do que ressentido sobre a produção cultural da década de 1960, não poupou críticas à negligência sofrida até mesmo por alguns companheiros. Seu trabalho, deixando um fio solto, digno de um artista contemporâneo e multimídia, atingiu indiretamente as massas e o grande público pelo impacto de seus cartazes e capas. Entretanto, sua obra não foi valorizada como deveria. Talvez o que ninguém contasse fosse com o dom de Rogério Caos se reinventar. Depois de ter vivenciado a prisão, a tortura, a marginalidade, a clandestinidade e amargado o ostracismo, Rogério constatou que não havia espaço no Brasil para essa Tropicália radical:

Era toda uma série de valores de uma explosão cultural do Brasil, inculta, que certas categorias estéticas que aqui sequer tinham espaço para existir, uma grande geração de designers que também poderia fazer uma revolução nessa área do *design brasileiro*, vira tudo pano de fundo mesmo. Então a Tropicália radical não teve espaço. (...) Na verdade Hélio e Glauber hoje são mitos porque é muito fácil virar mito depois de morto, é um processo de necrofilia... mas eles não tinham esse espaço. Na verdade, embora fizessem um trabalho importante e fossem reconhecidos, havia uma oposição radical. Glauber morreu praticamente destruído pelo último filme dele que ninguém sequer deu a menor bola ou entendeu. Hélio Oiticica acaba virando traficante em New York, depois volta pro Rio. Torquato Neto também, no final da vida era um jornalista do jornal *Última Hora* que vivia nos bares bebendo isso e aquilo. Mas não tinha espaço para eles. Só entraram para o panteão depois de mortos. Índio bom é índio morto (DUARTE, 2003, p.155).

Hélio Oiticica havia ido para Londres com Torquato Neto quatro dias antes do AI-5 ser instaurado. Em carta para Lygia, no dia 24 de dezembro, ele diz estar preocupado com Rogério Duarte porque ele não respondia suas correspondências. Enquanto isso, no Brasil, Rogério já vinha sendo ameaçado de morte – poucos dias antes da instauração do AI-5 – e decidiu ir para a Bahia. Apesar do projeto de encontrar Hélio e Torquato em Londres, em janeiro de 1969, o plano não se concretizaria devido à depressão e à falta de dinheiro que abatiam Rogério. Depois da prisão de Caetano e Gil, Rogério viveu um período que ele chamou de "in-xílio" – ao invés de se exilar, ir para fora do país como seus amigos, foi para o interior, para a chácara de seu pai, em Feira de Santana. Com o AI-5 em vigor e o acirramento da censura, a produção cultural começou a sentir as consequências da ditadura. E, dessa forma, iniciou-se também uma reação contra a repressão para se afirmar a marginalidade.

Se Rogério e Hélio, por exemplo, não se importavam com o título de marginal, o mesmo não se podia dizer de Caetano e Gil. Apesar de terem usado de certa violência, ao lado de Torquato e Capinam, para a construção de algumas letras, não se sentiam confortáveis de serem apontados como “marginais”. Estar à margem não era evidentemente o desejo de quem queria emitir “acordes dissonantes pelos cinco mil alto-falantes” e almejava atingir e ser aceito pelas massas. Como destacou Frederico Coelho, a declaração de Gilberto Gil foi enfática no que diz respeito a “sentir-se à margem”: “(...) você começa a sentir que você tá marginal, que você tá sendo visto como uma coisa monstruosa, como um câncer, e a imagem do câncer para mim é uma coisa deprimente” (COELHO, 2010, p.182).

Com o *tropicalismo musical* perseguido pela ditadura militar, nascia dentro da *tropicália* uma resistência, uma Tropicália radical, underground e marginal que foi chamada de *Marginália*. Anteriormente debatida com a temática da violência e banditismo, a temática marginal abordada pela Tropicália foi reordenada. A sensação de perseguição que os amigos do designer começavam a experimentar, a partir da vigência do AI-5, Rogério vivia desde aquele abril de 1968:

Éramos apenas os portadores do dionisíaco desejo de ser, quando nossa felicidade se depara com os obstáculos de 1964 e depois de 1968. Havia um defeito em nosso sonho. Estava tudo bem, Vinicius, mulheres gostosas, bossa nova, Ipanema, quando, de repente, caiu a vida sobre nós. Onde é que estava a morte em tudo isso? Não estava no *script* esta temporada no inferno. (...) 68 foi quando o verbo se fez carne, e cessa o esquematismo juvenil, o sonho se faz verbo e nosso discurso se faz história. Apesar das mortes, da guerrilha e da cultura terem sido tão inúteis, foram importantes no nível do simbólico (DUARTE, 2003, p.171-172).

Impressiona o fato de como suas obras e os escritos de *Tropicaos* são extremamente atuais, fazendo com que assombre a citação fantasmagórica do ensaísta escocês Thomas Carlyle (1795-1881): “os que se foram estão ainda aqui; embora ocultos, eles se revelam; embora mortos, ainda falam”. O designer da Tropicália atravessou tempos e seguiu como um fantasma. Não como o conceito de fantasmas da psicanálise, mas como o de quem está em toda parte, onipresente. No CPC da UNE, ficou conhecido como burguês vanguardista; entre os hinduístas, como um intelectual de esquerda; entre os universitários, como um hinduísta; entre os conservadores de direita, um comunista; sua forma iconoclasta, entretanto, jamais comportou rótulos.

Esse aspecto iconoclasta de suas ideias e a liberdade de mudar de opinião tiveram um impacto profundo na formação e construção dos tropicalistas mais jovens. Para Luiz

Carlos Maciel – jornalista, fundador de *O Pasquim* e do semanário *Flor do Mal* e um dos principais pensadores da contracultura no Brasil –, avaliar Rogério Duarte era algo que parecia sempre pequeno perto da verdadeira importância dele. Ele revelou que era impossível conviver com Rogério e não ser seduzido por sua inteligência. Porque ele era um pensador, um místico, um homem envolvido não só com a religião hinduísta, mas com diversas “manifestações superiores” do espírito humano, tais como a poesia, a música e a filosofia.

Essa iconoclastia originou conteúdos que impactaram profundamente a formação do design no Brasil. Apesar da influência de Max Bense e das escolas alemãs, seu trabalho não tinha compromisso com estilos ou escolas. Não à toa, ele reivindicou seu lugar de marginal na arte brasileira. Rogério desafiou o tempo graças ao seu impulso criador. Todo seu trabalho – pictórico, performático, ensaístico, poético, musical ou de design – era transformado em arte devido ao rigor dos conceitos aplicados. Embora tenha colaborado como teórico e idealizador de algumas capas de discos tropicalistas, não participou nem como integrante nem na produção do disco *Tropicália ou Panis et Circencis*, lançado no fim do primeiro semestre de 1968. Numa conversa com Caetano Veloso, na Espanha, Glauber lançou a célebre frase: “Não se esqueça que por trás de todos nós existe Rogério Duarte” (DUARTE, 2003, p.142).



Figura 44 - Montagem sobre a capa do disco “Tropicália ou Panis et Circencis” – originalmente projetada por Rubens Gerchman (1968).

Nesta dissertação, portanto, o lugar dedicado a esse fantasma não foi apenas relativo ao Tropicalismo ou à capa do disco *Tropicália ou Panis et Circencis*. A Rogério Duarte, esse baiano erudito que viveu à margem de dentro do rio, deve ser oferecido um lugar de relevância e respeito no design brasileiro e em toda produção cultural do país. “Pode ser que exista um princípio e um fim para as estórias, mas o que de fato interessa é o rio de sangue que corre no meio” (DUARTE, 2003, p.26).

## 2 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde 2017, momento em que iniciei as pesquisas que deram origem ao pré-projeto apresentado à PUC-Rio, venho buscando identificar as linhas que cruzam a trajetória de Max Bense e de Rogério Duarte. A partir de então, as interconexões da poesia concreta com as vanguardas artísticas e o design brasileiro promoveram inúmeras descobertas: a ligação de Bense com os poetas concretos e outros profissionais; a relação de Rogério com a “Renascença Baiana” e o pensamento cultural produzido na Universidade da Bahia; as experimentações iniciais da institucionalização do ensino do design nacional no MAM-RJ e na Esdi; a relação de Aloísio Magalhães e Anísio Teixeira com Bense e Rogério; a programação visual da revista *Movimento* no CPC da UNE; o contato de Rogério Duarte com a racionalidade das escolas alemãs; o envolvimento dos trabalhos de Bense, Lygia e Hélio para se pensar a teoria do ambiente; a aplicação do cartesianismo feita por Rogério em projetos culturais e o abandono da técnica meramente cartesiana nos trabalhos desempenhados para o complexo movimento tropicalista.

Espectadores de destruições, seja Max Bense pela Primeira e Segunda Guerra Mundial seja Rogério Duarte pelas torturas a que foi submetido pelo autoritarismo militar, esses dois intelectuais partilharam percepções que impactaram a produção cultural brasileira. A diferença de idade de Rogério para Bense era de quase trinta anos. Cauteloso com o cartesianismo de seu professor e antropofágico ao pensar o futuro – do Brasil, da Esdi e de outras instituições brasileiras –, Rogério Duarte absorveu estilos e uniu passado e presente em suas obras, sem parecer nostálgico. A intenção de ler *Inteligência Brasileira*, como uma base analítica para a interpretação de *Tropicaos*, propiciou o descortinamento de algumas questões. O trabalho de Max Bense e a obra plurifacetada de Rogério Duarte – e sua geração – revelam uma tentativa de investigar, através da arte, problemas brasileiros que extrapolavam o campo estético e que ainda hoje permanecem sem resposta.

Tanto Rogério Duarte como Max Bense estiveram ocupados em interpretar o Brasil. Ambos valorizaram a arte e a técnica, aproximando poesia, arte e design. Ambos estavam inseridos num contexto cultural de um país ambíguo, cuja ideia de futuro e progresso era impulsionada pela introdução do design numa sociedade onde o conservadorismo caminhava lado a lado com uma produção expressiva de bens culturais. A tão sonhada ideia de futuro benseana parecia ganhar forma na produção realizada por

Rogério. Parecia o entrelaçar de mãos perfeito de um cartesianismo antropológico com um caos ordenatório. Diferente de Max Bense, Rogério Duarte não publicou muito, embora tenha produzido substancialmente.

No tatear pela busca das tais linhas convergentes que ligassem as obras desses dois intelectuais, deparei-me com as próprias questões da sala de aula e sobre como é a abordagem de um Tropicalismo que se encontra já institucionalizado. São tantas as narrativas... como posso, enquanto professora do Ensino Fundamental e Médio, levantar aos alunos temas como o da poesia concreta, do design, da arquitetura, da música, do Cinema Novo e da Marginalia? Como, nesse contexto da sala de aula, propor atividades que pensem a cultura como um organismo vivo e a necessidade de uma produção cultural que dialogue com a permanente mudança no campo estético – e que permita, inclusive, a inserção de novas narrativas contemporâneas? Como não deixar que o ensino do Tropicalismo e de toda cultura brasileira dos anos 1960 seja reduzido àquela alegria fugaz que ignora a melancolia dos dias de chumbo?

Tenho ciência de que é longa a discussão sobre a importância da arte, mas quando piso em sala de aula, é para mostrar sua vitalidade. Defendo que os alunos possam construir empatias a partir de memórias que não são necessariamente suas, mas de que talvez eles possam se apropriar. O intuito é que sejam capazes de se emocionar e entender que a dor do outro não pode ser menosprezada. E é por isso que, quando meus alunos do 9º ano entregaram pesquisas e performances espetaculares sobre o Tropicalismo, imaginei um caminho de renovação para o ensino da matéria. Por que não começar pelo contato de Haroldo de Campos e Max Bense, em Stuttgart? Por que não tratar dos artistas visuais, poetas, designers, arquitetos, educadores, músicos e cineastas, da década de 1960, que cruzaram as trajetórias de Bense e Rogério?

Vincular essas pesquisas, no campo da arte e da educação, à escrita no gênero do ensaio era outra preocupação. A angústia de se pensar a forma do ensaio parecia bem similar à de elaborar esse texto. Por mais que se tente dar conta dos desvios, de associações pouco ou nada exploradas, pistas, pequenos incêndios e gatilhos, parece que algo sempre fica de fora, por dizer. Para Theodor Adorno (1903-1969), no texto *Ensaio como forma*, o tema do ensaio não é científico. O ensaio é subjetividade, é forma, não tem garantia, está entre a ciência e a arte; especula, produz uma escrita que não precisa ser acadêmica e pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada. O professor de Filosofia Pedro Duarte (1981) frisa, em seu texto “Desvio para o ensaio”, que o gênero é subjetivo, mas não autorreferente; não é esboço de uma obra por vir, mas

uma espécie de conversa inteligente com uma plateia leiga, que pressupõe, desse modo, interpretação e análise mais profunda sobre um determinado tema:

No caso do Brasil, essa forma talvez fosse ainda mais necessária do que é em outros cantos do mundo. Se aqui tudo parece que ainda é construção mas já é ruína, como cantou Caetano Veloso citando o antropólogo Claude Lévi Strauss, o gênero do ensaio revela a dimensão vital, e não lamentável, dessa sentença. Nele, nenhuma construção se dá por perfeita, acabada. Há uma precariedade inerente, como a incompletude de ruínas. O completo só pode ser fruído. O incompleto nos leva adiante. O ensaio não petrifica a inteligência num formato categórico. Paga o preço da imperfeição para manter o intelecto animado pela imaginação. É como se a prosa do ensaio se recusasse a escolher uma das opções que a dualidade tradicional do nosso raciocínio oferece: paixão ou pensamento, desejo ou inteligência. Sua crítica não é mero impressionismo, pois tem teoria, embora, ao usar conceitos, o faça junto à sensação. Tem posição, mas nunca só opinião. É interpretação. Grandes teóricos do ensaio perceberam isso. Lukács falou de uma dualidade entre imagem e significado. Max Bense observou uma dicotomia entre estética e ética, criação e convicção. Os dois autores, entretanto, concordam que o ensaio tenta juntar os polos opostos na sua prosa, ou é um intermediário entre eles. Não se satisfaz com um só. Se o ensaísta deixa agir o seu gosto ao escrever, é porque não opõe gostar e pensar (DUARTE, 2016, texto eletrônico).

Somam-se aos polos opostos da proposição benseana o cartesianismo e o improvisado. Max Bense parece ter constituído a proposta de “inteligência brasileira”, os espíritos cartesiano e tropical, em cima dos seus conceitos sobre ensaio. Na estética de Bense – e isso pode ser amplamente observado no livro *Inteligência brasileira* –, são utilizados e tensionados os mesmos elementos que compõem a forma daquilo que o filósofo alemão entende como ensaio: técnico e informal; linear e orgânico; construtivo e vital; ordenado e desordenado. Como construir um futuro, num país onde tudo parece estar em ruínas? O rumo que o Brasil tem tomado segue suscitando interrogações: quanto custou e ainda custa para o país esse surto desenvolvimentista que, desde os anos 1960, tem efeitos políticos, sociais e ambientais nocivos? Será que nesse território continental e fértil do Brasil, “onde o que se planta, dá”, se conseguiria de fato voltar a produzir, ou melhor, reinventar uma “inteligência brasileira”, nos moldes propostos por Bense?

Inquieto, o designer de Ubaíra participou de toda agitação cultural daquele período e ficou mais conhecido como artista gráfico, colaborando com diferentes movimentos artísticos. Sua obra visual causou impacto por ordenar elementos que apresentavam rigor e autenticidade ao pensamento estético. Na missa de sétimo dia de Edson Luís, Rogério foi preso e torturado junto com o irmão e o crime ficou impune – momento que, na História do Brasil do século XX, talvez pudesse ser considerado “o primeiro enterro da ideia de Brasil”, da ideia de futuro para a “inteligência brasileira”.



Com a instauração do AI-5 e as cassações de militantes, políticos, intelectuais e artistas, nos deparamos com “o segundo enterro da ideia de Brasil”. Diferente da incerteza que pairava em 1964, em 1968 a resposta truculenta dos militares chegou por meio de prisões, torturas, exílios e mortes. Quase três anos depois, no dia 11 de março, de 1971, às vésperas da campanha na qual ocuparia uma vaga na Academia Brasileira de Letras, Anísio Teixeira decidiu visitar o lexicógrafo Aurélio Buarque de Holanda e não foi mais visto. Neste trabalho, uma das conexões mais fortes que ligou diretamente o pensamento benseano sobre “inteligência brasileira” à obra de Rogério Duarte, foi a figura de Anísio Teixeira. Não porque a educação para Bense fosse uma de suas principais categorias, mas pela quantidade de instituições para as quais Anísio contribuiu e que promoveram, de alguma maneira, reformas em áreas culturais e respostas da educação a essa inteligência. Além disso, Max Bense nutria um grande respeito pelas ideias progressistas e ações educacionais que Anísio desenvolvia não somente na UnB, mas em âmbito nacional. Pensar o país como projeção de civilização futura significava também associar a isso as realizações desse notável sociólogo cujo assassinato, ao interromper o projeto educacional brasileiro, deu cabo ainda das suas diversas categorias de inteligência. Anísio foi assassinado em pleno vigor de trabalho, aos 70 anos de idade. Esse trágico acontecimento foi um tanto quanto sintomático por representar um tipo simbólico de sepultamento da educação. Não em qualquer fosso de elevador, mas justamente no do imortal Aurélio Buarque de Holanda, nome familiar para os estudantes brasileiros que o conheciam pelo dicionário escolar intimamente chamado de “Aurélio”. Era um fosso de elevador acostumado com o sobe e desce das letras. Um local onde os vocábulos deveriam transitar, circular, e não perecer. Uma imagem impactante – da educação morta no fosso onde residiam as palavras – que preconizou “o terceiro enterro da ideia de Brasil”.

Existe possibilidade de olhar para o país de outra forma sem ser pelo viés da frustração? Um país espantado e, ao mesmo tempo, espantoso: para o bem e para o mal. De natureza e cultura impressionantes e em extinção. As possibilidades contraditórias se bipartem. Poderiam existir várias perspectivas de futuro no Brasil, mas algumas dessas visões são tão complexas que revelariam um trajeto apenas desesperançoso. É um círculo vicioso de lutas inglórias por um sonho de futuro igualitário e justo. Um país que vem incendiando suas memórias, deixando em seu lugar o esquecimento dos desaparecidos e o apagamento dos sobreviventes que resistiram, e ainda resistem, aos períodos de barbárie. O que parece ter restado dessas seis décadas foi apenas um compromisso com o

atraso, com a promessa de futuro. O debate sobre o país em progresso, que convive com o imprevisto como produto do subdesenvolvimento, já não nos serve mais.

Enxergar, por exemplo, o que é a cidade carioca – onde grandes eventos sempre provocaram abertura para higienizações sociais – e o que ela significa em relação ao Brasil já pode ser um bom começo. A experiência de vida no Rio de Janeiro poderia facilmente contrariar a cultura opressora das elites visto que o Rio tem exemplos subversivos provenientes das camadas mais pobres aglomeradas nas zonas mais modestas da cidade. O Rio é o retrato fiel da espontaneidade e do imprevisto no Brasil. Não que seja de todo ruim, mas é preciso reinventar o imprevisto como potência criativa geradora de pensamentos autônomos, livres e críticos. Como afirmou Frederico Coelho no já citado texto *Improvisações de um Cartesianismo Tropical*, o imprevisto não deveria mais ser compreendido como algo exótico, mas sim como “uma tática de adaptação à velocidade criativa e às demandas do globo digital”, um processo originado nos subúrbios latino-americanos e conectado à expansão democrática e tecnológica da cultura digital.

Nesta dissertação, foi considerado ainda o diálogo entre a Pop Art, as performances e os processos de *ready-made* propostos por Rogério (relativo ao consumo de massa e à cultura industrializada). Em 2012, em uma entrevista para o jornalista Rodrigo Sombra para o jornal *O Globo*, Rogério Duarte estava certo de que sua obra era não só histórica como pertencente a um momento singular da história do design mundial. Compreendia ainda que seu trabalho não poderia ser pasteurizado. De forma bem humorada e nada modesto, comparando seu feito a de um grande mestre da pintura, revelou que Velázquez poderia ter feito retratos sob encomenda (assim como ele produziu as capas de disco), mas que posteriormente passaram a valer milhões de dólares. Citou ainda o criador da Pop Art, Andy Warhol, que fez capas de disco e cartazes assim como ele. Logo em seguida, completou: “Mas Andy Warhol vale milhões de dólares, e eu quero que Rogério Duarte valha pelo menos milhões de reais (...) É o valor real que eu quero. É a devida consideração pela criatividade, pela inteligência que ordenou aquilo, pela capacidade de síntese e também pela novidade.” Essa entrevista deixa claro que Rogério Duarte defendia o lugar de sua produção na cultura brasileira.

Os conceitos estéticos de sua obra, apresentados nos escritos de *Tropicaos*, sofreram diversas transições até culminarem na produção madura do Rogério Duarte capista, reconhecido posteriormente como o designer tropicalista. Do cartesianismo ulmiano absorveu aquilo que interessava ao seu trabalho e aplicou esses conceitos ao seu

vasto repertório estético: engajando-se na programação visual da UNE, movimentando as agitações tropicalistas com o grupo baiano no Solar da Fossa, promovendo performances, ao lado do amigo Hélio Oiticica, e participando ativamente, no âmbito visual e cênico, de alguns dos filmes de Glauber Rocha. Por meio desses conceitos artísticos, do contato com diferentes vanguardas, a partir da cor vibrante e da forma – a princípio cartesiana e depois orgânica –, ele deu vida a um design que, inspirado nas escolas alemãs, ganhou sua própria autenticidade gráfica. Sua obra traduziu artisticamente a identidade de um tempo e de toda uma geração vinculada à cultura brasileira. Como um agente global daquele período, promoveu o intercâmbio cultural proposto em *Inteligência brasileira*. Nessa última década do terceiro milênio, seu percurso profissional e multidisciplinar conferiu ao representante do caos exposições no Japão, em Frankfurt, na Austrália e uma grande mostra no MAM-RJ (2015). Depois de muitos anos, recebeu finalmente os títulos de Notório Saber MEC e de Notório Saber UnB.

Max Bense faleceu em Stuttgart, em 29 de abril de 1990, algumas semanas após seu 80º aniversário. A morte de Rogério Duarte foi confirmada, em 13 de abril de 2016, aos 77 anos, em Brasília. Curiosamente, as mortes de Bense e Rogério aconteceram no mesmo mês. Abril marcou, assim, o nascimento, a tortura e a morte de Rogério Duarte. Quase que o início, o meio e o fim de sua história. Na madrugada de 14 de abril de 1968, Rogério e Ronaldo Duarte eram soltos. Já na cidade de Brasília, que tanto representou a visão de futuro e onde chegou a lecionar, foi que “o gênio por trás dos gênios” fechou pela última vez, no Hospital de Santa Lúcia, os olhos:

Os outros cidadãos deste país poderão dormir tranquilos. Uns preferirão pensar que tudo não passa de uma farsa, outros dirão que de fato aconteceu alguma coisa, mas que a imprensa sensacionalista, como sempre, exagerou o fato. Ainda outros colocarão o acontecido na área do excepcional, da qual estão salvaguardados por misterioso privilégio. Cada qual a seu modo, todos acabarão por dormir profundamente. (...) Um dia acabarão por pensar: afinal dedetizamos a casa, já se pode falar de flores. Mas eu, de vez em quando (porque eu também de tanto cansaço acabarei por dormir profundamente), acordarei de madrugada em sobressalto para ver se eles ainda estão em torno com os instrumentos nas mãos e o riso porco em torno aos insultos (DUARTE, 2003, p.39).

A repercussão da morte de Rogério Duarte rendeu inúmeras homenagens em jornais, revistas, TV e nas redes sociais. Entre os artistas e intelectuais brasileiros que conviveram de maneira intensa com o designer, na década de 1960, sem dúvida, Caetano Veloso e Gilberto Gil foram dois dos que mais se destacaram. Reconheceram por escrito a relevância de sua amizade, atuação no movimento tropicalista, sua inteligência e caos.

Em sua conta no Facebook, Caetano – que estava em turnê fora do Brasil – escreveu, em 14 de abril de 2016, sobre o amigo:

A mente de Rogério Duarte era uma universidade rebelde. Minha formação se deu grandemente no contato com ela. Sua visão era desafiadora e, por isso mesmo, contraditória. Ele não temia enfrentar o caos. Um gênio brasileiro. (...) Rogério encarou discussões acadêmicas de alta complexidade (...). E, sob a pressão do regime ditatorial, entregou-se ao misto de insegurança e radicalidade que o levou a queimar os manuscritos do que seria sua obra maior. O incêndio tropicalista não teria acontecido sem as fagulhas que ele acendia com sua fala inspirada e demolidora. Ele dava voz a todas as suspeitas que me atormentavam desde a meninice. Por alguns anos, passei a maior parte do tempo conversando com ele. Assustado, tornou-se, a meu pedido, padrinho de meu filho Moreno, que aprendeu a adorá-lo. Toda a tempestade de sua vida de poeta bissexto, de designer gráfico profissional, de músico apaixonado e impreciso, de incendiada promessa de prosador, de professor universitário por “notório saber”, desaguou, depois de prisões e internamentos sob o regime militar, em religiosidade centrada na tradição indiana. (...) Rogério morreu ontem. Estou em Miami, cumprindo turnê. Se estivesse no Brasil, unir-me-ia a Moreno e iria a Santa Inês, na Bahia, para acompanhar o seu sepultamento. A cultura e a vida brasileira devem mais do que imaginam a esse inquieto iluminado (VELOSO, 2016, texto eletrônico).



Figura 45 - Caetano Veloso e Rogério Duarte. Legenda: Autoria da fotografia de Fernando Young/ Divulgação (2015).



Figura 46 - Gilberto Gil menciona a morte do amigo Rogério Duarte. Legenda: Print Screen do perfil do Instagram @gilbertogil (2016).

Embora sejam mais frequentes os estudos que relacionam Max Bense ao Movimento Concreto e haja apenas uma relação (professor-aluno) afirmada entre ele e Rogério Duarte, essa conexão não era explorada. Havia uma ausência de reflexões entre as obras desses intelectuais que viveram simultaneamente, na década de 1960, experiências transformadoras no Brasil e propuseram novos caminhos para se pensar arte e técnica brasileiras. É possível especular que Max Bense tenha sido um elo entre o Modernismo e o Tropicalismo e que tenha dialogado indiretamente, através de outros intelectuais, com Rogério Duarte. Talvez, naquele período escuro da ditadura militar, Rogério ter dado continuidade a um trabalho mais radical, a *Marginália*, tenha sido uma resposta àquele autoritarismo. Pois dentro do caos, onde estavam o próprio Rogério Duarte e o Brasil mergulhados, havia uma inventividade de ordem tecnológica e sensível.

A partir de suas experiências tropicais, é possível que esses dois agentes globais e intérpretes do Brasil tenham ensaiado diferentes formas de inteligência e caos. Formas comprometidas com a idealização da construção de progresso para o país. Uma ideia de futuro que residiu hermeticamente no coração do Brasil e que, seis décadas depois, ainda não tocou o presente. Quem sabe, algum dia – num futuro que não seja esperança, mas realidade –, a produção cultural caleidoscópica de Rogério Duarte sirva como referência e inspiração para a fundação de um “cartesianismo tropical” à proposição benseana sobre “inteligência brasileira”.

### 3 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Fernando dos Santos; FUCHS, Isabela Marques; KAMINSKI, Rosane; *A tropicália de Rogério Duarte em “Caetano Veloso” e “Gilberto Gil” (1968)*. Projética, Londrina, v.9, n.1, p.69-86, Jan./Jun. 2018.

AMARAL, Luiza Baptista. *Experiência e pobreza em Lina Bo Bardi* / Luiza Batista Amaral; orientador: João Masao Kamita. – 2016.

ANASTASSAKIS, Zoy. *Dentro e fora da política oficial de preservação do patrimônio cultural no Brasil: Aloísio Magalhães e o Centro Nacional de Referência Cultural* / Zoy Anastassakis. – Rio de Janeiro: UFRJ, Museu Nacional, PPGAS, 2007. xiv, 156f. Orientador: Luiz Fernando Dias Duarte Dissertação (Mestrado) – UFRJ/ Museu Nacional/ Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2007.

BENSE, Max. *Inteligência brasileira: uma reflexão cartesiana*. Tradução: Tercio Redondo. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

\_\_\_\_\_. *O ensaio e sua prosa*. In. *Revista Serrote*. IMS. N. 16, março de 2014.

\_\_\_\_\_. *Pequena estética*/Max Bense; [organização Haroldo de Campos; tradução J. Guinsburg e Ingrid Dormien Koudela]. – São Paulo: Perspectiva, 2009.

CAETANO VELOSO. Sem título. São Paulo, 14 abr. 2016. Facebook: Caetano Veloso oficial @FalaCaetano. Disponível em: <<https://www.facebook.com/FalaCaetano/posts/826025890835178/>>. Online. Acesso em: 18 jul. 2020.

CALIRMAN, Claudia. *Arte brasileira na ditadura militar: Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles*/ Claudia Calirman; tradução Dmitry Gomes, Victor Heringer. -1 ed. – Rio de Janeiro: Reptil, 2013.

CAMPOS, Augusto e Haroldo de. PIGNATARI, Décio. *Plano piloto para a poesia concreta*. 1958. Online. Disponível em: < <https://poesiaconcreta.com.br/texto.php#>> Online. Acesso em: 27 abr. 2020.

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

\_\_\_\_\_. *Entre séculos*. 18 fev. 2010. Disponível em: <<http://objetosimobjetonao.blogspot.com.br/2010/02/entre-seculos.html?q=Max+Bense>> Online. Acesso em: 9 de jun. 2020.

\_\_\_\_\_. *Improvisations of a Tropical Cartesianism*. Critical Studies in Improvisation. Vol 7 No 1 (2011): Brazilian Improvisations/ Improvisações Brasileiras. Traduzido por Micaela Kramer. Disponível em: <<https://doi.org/10.21083/csieci.v7i1.1359>> Online. Acesso em: 19 mar. 2020.

CORREIO DA MANHÃ. 8 de março de 1967/ Edição 22675. 2º Caderno. *Mira Schendel em Stuttgart*. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842\\_07&pagfis=80351&url=http://memoria.bn.br/docreader#](http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_07&pagfis=80351&url=http://memoria.bn.br/docreader#)> Online. Acesso em: 28 abr. 2020.

\_\_\_\_\_. 11 de outubro de 1964/ Edição 21940. Cultura. *Max Bense vê o Brasil*. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842\\_07&pagfis=56339&url=http://memoria.bn.br/docreader#](http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_07&pagfis=56339&url=http://memoria.bn.br/docreader#)> Online. Acesso em: 21 jan. 2020.

DAVIS, Ben. *How to Understand Hélio Oiticica's Journey From Art Visionary to Coke Dealer and Back Again*. Artnet News. 2017. Disponível em: <<https://news.artnet.com/exhibitions/helio-oiticica-to-organize-delirium-684380>> Online. Acesso em: 19 jul. 2017.

DIAS, Tiago e CASTRO, Marco de. UOL . Entrevista com Rogério Duarte. São Paulo, SP. 11 jul. 2014. Disponível em: <<https://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2014/07/11/foi-tao-explosivo-quanto-o-filme-diz-autor-do-cartaz-de-deus-e-o-diabo.htm>> Online. Acesso em: 14 set. 2017.

DIA TIPO. *Dia Tipo Salvador 2012 – Rogério Duarte*, Salvador: [s.n], 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UARtPl1ukQ>> Online. Acesso em: 10 mai. 2020.

DUARTE, Pedro. *O elogiável risco de escrever sem ter fim*. Folha de São Paulo, São Paulo, 28 fev 2016. Ilustríssima. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/02/1743666-o-elogiavel-risco-de-escrever-sem-ter-fim.shtml>> Online. Acesso em: 11 jul. 2017.

DUARTE, Rogério. *Tropicaios*. Organização Narlan Matos, Mariana Rosa e Sérgio Cohn. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003.

\_\_\_\_\_. *Coleção Encontros*. Organização Sérgio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

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

FLATLEY, Jonathan. *Like Andy Warhol*. University of Chicago Press; 1 edition (November 24, 2017).

FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Lygia Clark – Hélio Oiticica, Cartas (1964-1974)*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC). *E ele voltou... o segundo governo Vargas* > Um panorama da política de desenvolvimento de Vargas. FGV, CPDOC, Rio de Janeiro, s/d. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/aeravargas2/artigos/elevoltou/politicadesenvolvimento>> Online. Acesso em: 12 mai. 2020.

GASPARI, Elio. *A Ditadura Envergonhada*/ Elio Gaspari. — São Paulo: Editora Companhia das Letras. 2002.

GRANATIERE, Marcella Mesquita. *Outro olhar sobre o Brasil: mestiçagem, racismo e racismo no 'país do futuro' de Stefan Zweig* / Marcella Mesquita Granatiere; orientadora: Eneida Leal Cunha. – 2020.

GULLAR, Ferreira. *Teoria do não-objeto*. In: Amaral, Aracy A. (coord.) Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950 -1962. São Paulo; Rio de Janeiro: Pinacoteca do Estado de São Paulo; MAM-RJ, 1977, p.85-94.

INEP. História. *Inep*, Brasília, s/d. Disponível em: <<http://portal.inep.gov.br/historia>>. Online. Acesso em: 19 jul. 2020.

INFED. *Howard Gardner, multiple intelligences and education*. Infed, Londres (Inglaterra), 19 out. 2019. Disponível em: <<https://infed.org/mobi/howard-gardner-multiple-intelligences-and-education/#additions>> Online. Acesso em: 8 abr. 2020.

LEITE, João de Souza. *Em diálogo com o ideal modernista – Alexandre Wollner, a Hochschule für Gestaltung de Ulm e o design no Brasil*. In Martius-Staden-Jahrbuch, Nr. 59, pp. 44-67. São Paulo: Instituto Martius-Staden, 2012.

\_\_\_\_\_. *Aloísio Magalhães, aventura paradoxal no design brasileiro*. Ou, o design como instrumento civilizador? Tese de Doutorado apresentada ao PPCIS/UERJ. Rio de Janeiro, 2006.

\_\_\_\_\_. (org.). *A herança do olhar: o design de Aloísio Magalhães*. Rio de Janeiro: Artviva, 2003.

LEAL, Claudio. Terra Magazine. Entrevista com Rogério Duarte. *Rogério Duarte: O Tropicalismo era mais amplo*. 18 de set. 2009. Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI3981949-EI6581,00Rogerio+Duarte+O+Tropicalismo+era+mais+amplo.html>> Online. Acesso em: 14 set. 2017.

LIMA, José Walter. *Rogério Duarte: O Tropikaoslista*. Produção: O2 Filmes, 2018. (88 min): son., color. Documentário.

MAGALHÃES, Aloísio. *Comunicação ao Conselho Federal de Cultura*. In: LEITE, João de Souza (org.). *A herança do olhar: o design de Aloísio Magalhães*. Rio de Janeiro: Artviva, 2003.

\_\_\_\_\_. In: *O produto brasileiro começa a ter desenhada a sua fisionomia*. Rio de Janeiro: O Globo, 05/01/1977.

MARTINS, Lula Branco. *Marcas históricas – A torcida é para que o símbolo da festa dos 450 anos conquiste o carioca e tenha vida longa, tal como aconteceu com a marca do quarto centenário*. Veja Rio. 2014. Disponível em: <<https://vejario.abril.com.br/cidade/rio-450-anos-logotipo/>> Online. Acesso em: 8 jun. 2020.



MELLO, Simone Homem de. *Entrevista com Elisabeth Walther-Bense*. Revista Trópico. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1277,1.shl>> Online. Acesso em: 19 jun. 2019.

MIDDLEJ, Roberto. *O multimídia Rogério Duarte fala sobre seus dias de agonia*. ATarde. Salvador, 21 set. 2008. Disponível em: <<https://atarde.uol.com.br/cultura/noticias/1096531-o-multimidia-rogerio-duarte-fala-sobre-seus-dias-de-agonia>>

NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa nova à Tropicália*. São Paulo: Zahar, 2001.

NETO, Torquato. *Os últimos dias de paupéria*. Organização Wally Salomão e Ana Maria Silva de Araújo Duarte). São Paulo: Max Limonad, 1984, p.98).

NEUBAUER, Susanne. *Max Bense/Aloísio Magalhães (Alemanha, 1969): o contexto popular e transcultural de Der Weg eines Zeichens*. ARS (São Paulo), São Paulo, v. 16, n. 32, p. 81-98, Abr. 2018. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S167853202018000100081&lng=en&nrm=iso&tlang=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S167853202018000100081&lng=en&nrm=iso&tlang=pt)> Acesso em: 7 jun. 2019.

NOBRE, Ana Luiza. *Max Bense – Mobilidade e inteligência brasileira*. 14 abril 2014. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.167/5181>> Online. Acesso em: 20 jul. 2017.

NUZZI, Vitor. *Morte do educador Anísio Teixeira não foi acidental, sustenta professor em livro*. Rede Brasil Atual (RBA), São Paulo, 10 ago. 2019. Disponível em: <<https://www.redebrasilatual.com.br/educacao/2019/08/morte-anisio-teixeira-nao-acidental/>> Online. Acesso em: 18 jun. 2020.

OGLOBO. Rogério Duarte no MAM um pioneiro ampliado. *OGlobo*, Rio de Janeiro, 21 jun. 2015. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/rogerio-duarte-no-mam-um-pioneiro-ampliado-16508348>>. Online. Acesso em: 10 mai. 2020.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto* / Hélio Oiticica. – Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OLIVEIRA, Ana de. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/entrevistas/rogerio-duarte-2>> Online. Acesso em: 23 jun. 2017.

OSORIO, Luiz Camillo. *Inteligência Brasileira – Uma reflexão cartesiana*. Disponível em: <[https://www.academia.edu/3987301/Intelig%C3%Aancia\\_Brasileira\\_escrito\\_pelo\\_esteta\\_alem%C3%A3o\\_Max\\_Bense\\_professor](https://www.academia.edu/3987301/Intelig%C3%Aancia_Brasileira_escrito_pelo_esteta_alem%C3%A3o_Max_Bense_professor)> Acesso em: 29 mai. 2020.

RAEDER, Manuel; DEBALL, Mariana Castillo. *Rogério Duarte, Marginalia I*. Com textos de Rogério Duarte, Narlan Matos Teixeira, Max Jorge Hinderer Cruz, Mariana Castillo Deball e Manuel Raeder. – Frankfurt: BOM DIA BOA TARDE E BOA NOITE, 2013.

RIBEIRO, Marina. *Folhas de sonho no jardim do solar*. Obvious Magazine, São Paulo, jan. 2015. Disponível em: < [http://lounge.obviousmag.org/m\\_de\\_marina/2015/01/folhas-de-sonho-no-jardim-do-solar.html](http://lounge.obviousmag.org/m_de_marina/2015/01/folhas-de-sonho-no-jardim-do-solar.html)>. Online. Acesso em: 13 ago. 2020.

RODRIGUES, Jorge Caê. *Anos Fatais: design, música e tropicalismo*. Rio de Janeiro: 2AB, 2007.

SALOMÃO, Waly. Hélio Oiticica: *Qual é o Parangolé? E outros escritos*. 1 edição. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SANCHES, Pedro Alexandre. Entrevista com Rogério Duarte. *Rogério Duarte reúne escritos inéditos em livro "Tropicaos"*. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u32452.shtml>> Acesso em: 23 mai. 2018.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rocco, 2000.

\_\_\_\_\_. *Mário, Oswald e Carlos, intérpretes do Brasil*. Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Diálogos Interamericanos, nº 38, p.19-34, 2009.

SOMBRA, Rodrigo. Entrevista com Rogério Duarte. *Artista gráfico, mentor da Tropicália, Rogério Duarte morre aos 77 anos*. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/musica/artista-grafico-mentor-da-tropicalia-rogerio-duarte-morre-aos-77-anos-19084415>> Acesso em: 20 jun. 2018.

SOUZA, André Gustavo de. (1970): *Brasília Ano 10 O Espírito dos pioneiros*. Revista Manchete. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&PagFis=104860&Pesq=An%c3%adsio%20Teixeira>> Online. Acesso em: 22 mai. 2020.

STEFANEL, Xandra. *Documentário resgata obra e pensamento do tropicalista Rogério Duarte*. Rede Brasil Atual (RBA), São Paulo, 29 abr. 2018. Disponível em: <<https://www.redebrasilatual.com.br/cultura/2018/04/documentario-resgata-obra-e-pensamento-do-tropicalista-rogerio-duarte/>>. Online. Acesso em: 5 mai. 2020.

TEIXEIRA, Anísio. *Discurso de posse do Professor Anísio Teixeira no Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos*. Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos. v.17, n. 46, 1952. p.69-79. Disponível em: <<http://www.bvanisioteixeira.ufba.br/artigos/discurso2.html>> Online. Acesso em: 10 mai. 2020.

TEIXEIRA, Narlan Matos. *Inventário do caos: Rogério Duarte, tropicália e pós-modernidade*. 2012. 260 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – University of Illinois at Urbana – Champaign, Urbana, 2012.

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

WALTHER-BENSE, Elisabeth (2013). *A relação de Haroldo de Campos com a Poesia Concreta alemã, em especial com Max Bense*. Transluminura. Revista de Estética e

Literatura 1. Haroldo e outros. Org. por Simone Homem de Mello, pp. 65-80. Impresso. Disponível em: <<http://www.casadasrosas.org.br/crhc/arquivos/transluminura1.pdf>> Online. Acesso em: 27 abr. 2020.

WALTHER-BENSE, Elisabeth (2005): *Em memória a Haroldo de Campos*. Em: Tenório da Motta, Leda (org.): Céu acima. Para um ‘tombeau’ de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, pp. 33-38.

WOLFSON, Nathaniel. (2015): *A Correspondência entre Haroldo de Campos, Max Bense e Elizabeth [sic] Walther: Uma Primeira Leitura*. Circuladô. Outros códigos. Revista de Estética e Literatura do Centro Referência Haroldo de Campos, III, pp. 79-93. Impresso. Disponível em: <[https://www.academia.edu/15575679/A\\_Correspond%C3%Aancia\\_entre\\_Haroldo\\_de\\_Campos\\_Max\\_Bense\\_e\\_Elizabeth\\_Walther\\_Uma\\_primeira\\_leitura](https://www.academia.edu/15575679/A_Correspond%C3%Aancia_entre_Haroldo_de_Campos_Max_Bense_e_Elizabeth_Walther_Uma_primeira_leitura)> Online. Acesso em: 22 set. 2017.

ZKM. Bense und die Künste. ZKM, Karlsruhe, 11 fev. 2010. Disponível em: <<https://zkm.de/de/ausstellung/2010/02/bense-und-die-kuenste>> Online. Acesso em: 7 fev. 2020.