



12

NICOLAU SEVCENKO

Arte e crise cultural nos anos 20: o repto de Roberto Rodrigues

"When the evening is spread out against the sky

Like a patient etherized upon a table"

(T. S. Eliot, *Love Song of J. Alfred Prufrock*).

Há momentos em que as sociedades perdem as palavras ou em que as palavras se tornam ocas de seus sentidos. Nesses momentos se tornam cruciais aquelas criaturas capazes de retraduzir as palavras em imagens, os poetas, ou aquelas que transformam as imagens em sentidos, os artistas plásticos.

Em tais situações uma sociedade se encontra paralisada, conforme as palavras de T. S. Eliot, *"At the still point of the turning world"* (*Burnt Norton*). Toda a poesia de Eliot ressoa essa circunstância, como gritos num silêncio sem eco. Nesses instantes de hesitação as convicções desvanecem, as referências se dissolvem, mas uma vez mais os homens recuam diante do pavor de ver a substância do mundo na sua crueza, destituída do invólucro de categorias que a ameniza, homogeneiza e reduz ao metro de um entendimento cifrado e consagrado. *"Human kind cannot bear very much reality"* (idem). Portanto, diante do impraticável de acionar palavras vazias ou do intolerável de olhar o mundo sem a cortina espessa e translúcida dos códigos cerrados, a alternativa mais imediata é a ritualização da experiência direta como forma de condicionar o

NICOLAU SEVCENKO é professor de História da Cultura do Departamento de História da FFLCH-USP e autor de *Orfeu Extático na Metrópole. São Paulo, Sociedade e Cultura nos Frementes Anos 20* (Companhia das Letras).

NA PÁGINA ANTERIOR E NAS SEQUENTES, ILUSTRAÇÕES DE ROBERTO RODRIGUES

* O contato com a obra de Roberto Rodrigues foi possível graças à exposição "Roberto Rodrigues 1906-1929", realizada no A. S. Studio, em São Paulo, de 10-11 a 11-12 de 1993. A exposição foi montada sob a curadoria de Estela Sahm, a quem agradeço aqui a generosa colaboração e as valiosas informações prestadas.

potencial destrutivo da ação pura e sem limites. O gesto assim contido pela sagração da ameaça mais iminente se torna a raiz de que haverá de brotar a nova formalização dos sentido. Eliot descreve essa metamorfose do terror para a ordem desta forma:

*“Last season’s fruit is eaten
And the fullfed beast shall kick the
[empty pail.
For last year’s words belong to last year’s
[language
And next year’s words await another
[voice”
(Little Gidding).*

A obra de Eliot ficou para sempre umbilicalmente ligada à crise traumática singular da Grande Guerra. Toda uma civilização foi enterrada sob seus escombros fumegantes, dispensada às pressas e sem remordimentos nostálgicos pela despedida solene do soldado Robert Graves no seu *Goodbye to all that* e logo esquecida pela saudação entusiástica de seu colega Ezra Pound, na palavra de ordem do pós-guerra, *“Save the New!”*. Diferentemente de ambos, porém, Eliot nem dispensou o legado em destroços dos milênios, nem celebrou a era das tecnologias massificantes. Sempre lhe pareceu claro que a descontinuidade aberta no presente não abolia o caráter intrinsecamente contaminante do tempo. Seu sentido de relatividade histórica a rigor incomodava as novas gerações e foi o principal motivo de ele permanecer na contracorrente do modernismo. Enquanto os jovens clamavam pelo novo puro e pelo moderno absoluto, o jovem Eliot ponderava com aguda percepção moderna:

*“Time present and time past
Are both perhaps present in time future
And time future contained in time past”
(Burnt Norton).*

Isso estava longe de significar uma negação da singularidade do seu momento. Poucos poetas puderam traduzir o impacto psicológico e cultural da Grande Guerra como Eliot o fez no seu *The Hollow Men* (*“We are the hollow men/ We are the stuffed men/ Leaning together”* e que termina com os versos *“This is the way the world ends/ Not with a bang but a whimper”*). Mas a maneira

de encarar o mundo deixado pela guerra era muito diferente dentre os demais colegas de sua geração artística. Os cartazes de convocação para o alistamento militar logo no início do conflito traziam a célebre imprecação *“What did you do in the Great War, daddy?”*. A idéia óbvia era impregnar os recrutas potenciais da vergonha de que não tivessem compartilhado do último e maior de todos os lances de heroísmo da humanidade, aquela que H. G. Wells proclamara *The War That Will End War*. Já para o fim do confronto, com a carnificina atingindo proporções inimagináveis, não eram mais os pais mas os filhos que eram despedaçados em massa sob o fogo das metralhadoras, obuses e lança-chamas. Foi para esses últimos que Rudyard Kipling compôs seu epitáfio à juventude sacrificada: *“If any question why we died/ Tell them, because our fathers lied”*.

Para essa nova geração, a palavra passado era sinônimo de abominação, hipocrisia e danação. O tempo se havia rompido num imenso vórtice, ao redor do qual todo solo firme era pântano pestilento. Só o mergulho na voragem ainda sem nome das novas energias liberadas pelo cataclisma salvaria. Eis como Stefan Zweig descreveu a atmosfera febril do pós-guerra, na posição de testemunha pessoal do turbilhão dissolvente:

“Que época bárbara, anárquica e inverossímil (...). Foi uma época de êxtase entusiástico e fraudes ousadas, foi um misto de sofreguidão e de fanatismo. Tudo o que era extravagante e inverificável teve então a sua época áurea: teosofia, ocultismo, espiritismo, sonambulismo, antroposofia, quiromancia, grafologia, doutrinas hindus de yogues e misticismo paracélsico. Tudo o que prometia excitações máximas, superiores às até então conhecidas, toda espécie de veneno inebriante, morfina, cocaína e heroína tiveram grande saída; nas peças teatrais o incesto e o parricídio, na política o comunismo e o fascismo constituíam a temática extrema e a única desejada; toda espécie de normalidade e moderação, ao contrário, era absolutamente condenada (...). Creio que conheço bastante a fundo a História; ao que eu saiba, porém, ela nunca produziu uma época de semelhante loucura em pro-

porções tão gigantescas. Todos os valores e não só os materiais estavam alterados (...).”

Foi sob essa atmosfera tensa e soturna, também, que Yeats pressagiu o nascimento de forças obscuras que haveriam de se materializar tanto na superfície iluminada das ruas, quanto nas profundezas insondáveis das almas, no seu *The Second Coming*:

*“The darkness drops again; but now I
[know
That twenty centuries of stony sleep
Were vexed to nightmare by a rocking
[cradle,
And what rough beast, its hour come
[round at last,
Slouches towards Bethlehem to be
[born?”.*

Ao invés de se empenhar na busca de alguma alternativa de fuga ao desespero ou resignar-se ao imperativo dos novos fluxos coordenados de massas e energias, Eliot, nesse contexto, opera como um contraponto capaz de reverberar os efeitos de fragmentação e aceleração experimentados na transformação do cotidiano, sem contudo abrir mão do distanciamento reflexivo, que lhe permitia confrontar a nova situação com a sabedoria plástica da imaginação mítica anterior aos reducionismos racionais e tecnológicos. É interessante nesse sentido comparar sua atitude com a de outro representante exponencial desse momento crítico, o poeta e erudito francês Paul Valéry. No seu famoso diálogo *A Alma e a Dança*, incorporando significativamente o papel de Sócrates, pedra angular da metafísica racionalista, Valéry manifesta sua convicção sobre o efeito potencializador de uma íntima fusão do domínio consciente sob os ritmos sincopados das novas tecnologias mecânicas, metamorfoseados no frenesi das danças modernas:

“Eu mesmo me sinto invadido de energias extraordinárias; eu as sinto irradiarem de mim, que ignorava conter tais virtualidades. Num mundo sonoro, retumbante e ritmado, a intensa festa do corpo diante da nossa alma oferece alegria e luz; qualquer coisa é solene, qualquer coisa é simples, tudo é vivo e forte,

tudo é possível de um outro modo, tudo pode começar indefinidamente. Nada resiste à alternância das batidas fracas e fortes. Bate! (...) Um corpo com a sua simples energia, num ato, é forte o suficiente para alterar mais profundamente a natureza das coisas, do que o intelecto com seus sonhos e especulações jamais alcançará”.

Aos olhos de Eliot, porém, essa precipitada dissolução da alma sob os solavancos de um mundo aparelhado pela engenharia e o planejamento de fluxos, celebrado no êxtase dos ritmos irradiantes, pareceria uma rendição a uma realidade sem seiva nem espessura e a um delírio de grandeza cego e abortivo. Ele sequer se ocupa de apontar a dimensão trágica desse projeto turvo de aprendizes de feiticeiro. Seu interesse é outro, mais pessoal e concreto: mergulhar nas sombras da solidão e da irremediável incomunicabilidade que tornou o mundo das massas, das energias colossais e dos ritmos eróticos numa terra desolada onde a respiração sufoca, os sonhos enloquecem e os animais não falam mais. Todo seu esforço é para reencontrar os limites e as fronteiras, onde quer que estejam esquecidos e abandonados, e recomeçar dali uma peregrinação à condição de um ser perdido que tateia em busca do que existe por detrás das palavras. Nessa nova odisséia,

*“Each venture
Is a new beginning, a raid in the inarticulate
With shabby equipment always
[deteriorating
In the general mess of imprecision of
[feeling”
(East Coker).*

Num dos desenhos da série “Senhorita 1950”, realizados em 1927 e destinados à revista *Paratodos*, o artista e ilustrador Roberto Rodrigues compôs uma imagem que é ao mesmo tempo mirífica e perturbadora, como era característico do seu trabalho (*). Uma dançarina se apresenta nua, exceto por uma aura de plumas às costas e uma delicada folha de parreira que, saindo de seu umbigo, recobre superficialmente seu sexo (*Figura 1*). A imagem é de grande impacto por conta de um efeito to-

AO LADO,
"PASSAGENS A UM
PASSANTE" (1926);
NA OUTRA PÁGINA,
"MÃOS POSTAS"
(1929), REVISTA
PARATODOS



talmente moderno e ainda muito recente no período, o que multiplicava o teor chocante do desenho. O que toca não é a simples nudez da bailarina, mas o fato de que ela a expõe diretamente sob um poderoso foco de luz, procedente de um holofote de alta intensidade, que irradia e amplifica a força erótica da sua figura contra o escuro do ambiente, ao mesmo tempo em que revela com a máxima nitidez todos os menores detalhes de sua carne, de seus músculos, das formas de seu corpo e da textura de sua pele. A sugestão simbólica da folha de uva evoca a figura mítica da Eva. Nesse caso, porém, não se trata mais da Eva natural do Velho Testamento, mãe de todos os homens, nem tampouco a Eva da luz homogênea e ponderada do Renascimento. É uma Eva da tecnologia, exposta com a minúcia de detalhes de um paciente na mesa cirúrgica, sob o impacto disseccador de mil watts de luz elétrica.

A platéia, às escuras e anônima, acom-

panha exaltada as evoluções da dançarina, batendo palmas e acentuando o tempo forte do ritmo sincopado. Público e bailarina se tornam uma entidade única, vibrando em uníssono, palmas e pés coincidindo com os requebrados da dança, olhos hipnotizados pela massa iluminada, sinuosa e volátil, numa perfeita comunhão do desejo porejante com a entrega descomedida. Um segundo foco luminoso, mais fino e concentrado, parte do fundo do palco e, atingindo um globo recoberto de pequeninos espelhos, projeta um salpicado de fagulhas luminosas sobre a massa escura do auditório, reforçando o ar de fantasmagoria, permitindo aos espectadores compartilhar fagulhas da bênção luminosa em cascatas contínuas e fazendo tudo que é sólido e estável elevar-se e dançar, num turbilhão que a tudo e a todos arrasta para o mesmo clímax de excitação e fusão numa totalidade energética integral.

A linguagem do desenho se revelou altamente propícia para articular visualmente esse novo mundo, construído pelo contraste potencializador do foco luminoso intenso contra a escuridão total. Uma lição que foi aprendida em definitivo com a criação dos poderosos holofotes, destinados a caçar pelos céus aviões em missões noturnas durante a guerra. Mas que já tivera seu pioneiro uso artístico com o desenvolvimento do teatro de palco vazio do iluminador franco-suíço Adolphe Appia, que estabelecia climas cênicos pela modulação alternada ou conjunta de focos, intensidades e tonalidades de luz de arrebatante impacto psicológico, utilizados por Pirandello, Cocteau, Beckett, Ionesco, dentre outros. Essa descoberta continuamente aprofundada do poder extraordinário que tem a luz intensa sobre o subconsciente humano culminaria com a elaboração, por Albert Speer, das colossais arquiteturas de luz a céu aberto, utilizadas para criar o cenário surreal e megalomaniaco dos festivais noturnos do Partido Nacional Socialista em Nuremberg, sob a coordenação do mestre-de-cerimônias Joseph Goebbels.

O desenho, melhor do que as outras linguagens, consegue, pelo efeito do traço fino sobre o branco do papel, evocar a experiência extrema dos corpos intensamente iluminados contra a mancha negra homogênea da escuridão. Roberto Rodrigues tinha uma percepção aguçada dessa virtualidade pro-

digiosa da sua arte. Há no seu traço nítidas reminiscências dos estilo *art nouveau*, sensíveis na propensão ao alongamento sinuoso das linhas, na expansão irradiante dos feixes decorativos ou na simetria interveniente das composições. Mas o *art nouveau* era uma linguagem ainda em correspondência com a luz homogênea da arte pós-renascentista ou, quando muito, com sua decantação climática pelos impressionistas e *fauves*. Sua busca de dinamismo, ritmo, agilidade, serialidade decorativa e organicidade integrada, essenciais para a apresentação de seus temas favoritos, a alteração da experiência cotidiana sob o impacto das novas tecnologias, o levou a assimilar o palpitante vocabulário visual da *art déco*.

Tomando essas duas linguagens como patrimônio comum, Roberto Rodrigues faria delas um uso seletivo, utilizando elementos típicos de seus repertórios para fins que lhe eram peculiares. É aliás notável sua capacidade tanto de incorporar diversas tendências características do desenho no pós-guerra - fato que a condição periférica da América Latina e Brasil favorecia, ao importar informações acabadas sem os respectivos contextos de criação -, quanto de dispor delas com uma desenvoltura que seria impossível em seus ambientes de origem, exatamente pelas mesmas razões. Nesse sentido, Roberto é um artista de grande originalidade e densidade estilística. Por exemplo, é patente sua informação, direta ou indireta, pouco importa, sobre as características artísticas que assumiram o desenho e a gravura alemã do pós-guerra no âmbito da corrente denominada genericamente de nova-objetividade ou nova-sobriedade (*Neue Sachlichkeit*). Derivam daí a crueza do tratamento, a economia de recursos expressivos, o despojamento das imagens, a temática provocativa, a frieza e despreendimento com que expunha os mais controvertidos e explosivos atentados à moral vigente, sem a preocupação de temperá-los com ponderações éticas de qualquer espécie. Sua ênfase sobre a materialidade, carnalidade, sensualidade, voluptuosidade dos corpos jovens, expostos e oferecidos no primeiro plano e à plena luz à fruição voyeurista, sugerindo a abolição de normas limitadoras de uma sexualidade franca e compulsiva, evoca o traço lascivo, nervoso e a figuração abertamente obscena dos dese-

nhos de Jean Cocteau. É toda a crise civilizacional do pós-guerra que se vê palpitando nos trabalhos de Roberto Rodrigues, elaborados com um complexo e refinado cabedal artístico, em sintonia com o clima cultural de seu tempo.

Há um desenho seu que bem poderia ser um auto-retrato artístico e intelectual. Trata-se da ilustração para o conto de Paulo Fernando "A Carta que Eu Não Escrevi", publicado pela *Paratodos* (Figura 2). Nele uma figura jovem, definida por uma silhueta em traço leve, preciso e retilíneo - acentuando o talhe refinado e aristocrático do rapaz -, reluta, apoiado no criado-mudo, entre a pena e o papel em branco. À sua frente, na cama em primeiro plano, uma bandeja com um pote e taça de café, um caderno de notas, um maço de cigarros cheio, uma caixa de fósforos e uma porção de cigarros soltos que

2



• MÃOS • PONTAS •

Todas as manhãs, todas as tardes, aquele homem era certo ali, na pequena sala do museu, ao lado da catedral. Havia de ser muito velho. Tinha os cabelos brancos, longos, cacheados em ondas; a cabeça, vista de frente, parecia alompecida sobre eles, como sobre uma almofada de seda.

Ele o encontrava sempre no mesmo lugar, diante da parede do fundo, a olhar para uma tela azul, cor de céu noturno, onde duas mãos postas, mãos senas de mulher, serenamente apareciam.

O homem não tirava os olhos dessa tela e, às vezes, os seus braços desalentados faziam um esforço, tentando erguer-se até ela. Mas tombavam logo. O homem ficava a olhar, deserto, perdido, nas sombras de um grande sonho sem aurora.

"Mãos postas" eram a obra-prima do museu. A princípio, julgou aquele homem um antigo amoroso de coisas belas, a quem a pintura ideal das duas mãos em supplica de tal maneira prendesse que, olvidado, extático, não

achasse encanto senão em velas.

Ou talvez fosse, pensou depois, um devoto das mãos, um desses entes místicos e sensuais, cujo maior prazer da alma e do corpo é a carícia enlanguescida que as mãos têm, elas que abençoam na infância, coroam de rosas na mocidade, e são, na velhice, uma graça dilente, acenando ainda do passado...

Vim a saber, afinal, que aquele homem era o autor do quadro. Enlouquecera, lá já em muitos anos. Deixara fogo à casa.

Nas cinzas do "atelier", por milagre, encontrou-se intacta a tela azul.

O tempo tinha ardido. O doído furioso tornara-se um triste velho sem memória. E todas as manhãs, todas as tardes, vinha para ali, para a pequena sala do museu, ao lado da catedral, e quedava a olhar, inconsciente, a sua obra mais pura, a mais perfeita.

E era tudo que lhe restava da vida: duas mãos postas...

ALVARO TORIYRA



BOYER-RODRIGUES • ILUSTRADOR

PARA TODOS...



• MARIA • ANTONIETA
POR • NELSON • RODRIGUES

Maria Antonietta, tal qual seu chamado, seja sobre um piano. Não se dá a ela o nome de cantora. Maria Antonietta é uma virtuosa intérprete, empalmeçada, que interpreta, todos os estilos em frequências altas e baixas de modo...

Maria Antonietta, a mulher gelada, serena de olhos verdes de luz; Maria Antonietta, a mulher que tem um ar de mulher e-léguas e leguas, Maria Antonietta com-que de momento assim é verdadeira. Synonymo de café; Maria Antonietta, uma mulher, brando de olhos do céu, apresenta um fequente de pro- queiro café, paguente deida, e-estrelada, nos queiro a luz, uma luz antiga, brava, deusa no balcão de luz. Maria Antonietta assim, com sua boca amarelada no café de arcaibulo, um mundo com um mundo deida de febreos compunha, tolu-pá-ntro: um mundo com, nada melhora talha e harmoniza, não, duramos a um corpo gelatinoso, a um modo apolítico, é um modo de ser-ve-claros, nada normal, grande de prisma, brava e-estrelada.

Sugere, também, imagens abstratas, im- pões de morte. É um objeto de estudo de morte. É um objeto que possui um momento de vida, um momento das coisas des-estreladas, a-estreladas, mas que a vida é um vida permanente sempre viva.

Maria Antonietta vive a uma imagina- ção, talvez a uma imaginação para sempre est- relada, que está sempre viva, para sempre, como uma legua, cheia de leguas - um mundo, onde está a morte e a vida e a morte e a vida em de quem vive.

Maria Antonietta é uma mulher que vive no seu mundo de morte. É uma mulher que vive em deida de morte e vida.

Maria Antonietta não é uma mulher vulgar. Ela tem, no seu olhar, um mundo de vida e morte, um mundo de vida e morte. Maria Antonietta é uma figura subterrânea. Ela não é deida de vida. Ela é deida de morte.

A vida de Maria Antonietta sempre está ligada a uma morte e a uma vida e a morte e a vida em de quem vive.

Maria Antonietta vive a uma imagina- ção, talvez a uma imaginação para sempre est- relada, que está sempre viva, para sempre, como uma legua, cheia de leguas - um mundo, onde está a morte e a vida e a morte e a vida em de quem vive.

Maria Antonietta é uma mulher que vive no seu mundo de morte. É uma mulher que vive em deida de morte e vida.

Maria Antonietta não é uma mulher vulgar. Ela tem, no seu olhar, um mundo de vida e morte, um mundo de vida e morte. Maria Antonietta é uma figura subterrânea. Ela não é deida de vida. Ela é deida de morte.

A vida de Maria Antonietta sempre está ligada a uma morte e a uma vida e a morte e a vida em de quem vive.

ACIMA, "MARIA ANTONIETA" (1929), REVISTA PARATODOS; NA PÁGINA AO LADO, "VICTORIA" (1929), PARA A MESMA REVISTA

se estendem pelo chão cheio de restos de cigarros semifumados e apagados sob seus pés. Por trás do moço, no plano de fundo, uma tela com um nu artístico pendurada na parede às suas costas, uma folhagem que desce de um vaso no alto, uma moringa de água e um copo sobre uma prateleira. O primeiro e o terceiro planos formam um contraste notável, em meio ao qual reluta o rapagote (o próprio Roberto Rodrigues era muito jovem, começou a ilustrar revistas em 1925, aos dezenove anos, vindo a morrer quatro anos depois). No plano de fundo vemos a clássica moringa e o nu artístico que evocam claramente a formação acadêmica do personagem em questão e, também, a de Roberto na tradicional Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, oficial, conservadora e monopolista. No primeiro plano, os símbolos dos novos tempos, do novo dinamismo,

das novas energias: os estimulantes do cotidiano acelerado, café e cigarros abundantes. Dois tempos, dois estilos de vida e dois quadros sociopolíticos em confronto histórico, a própria tensão crítica do final da Primeira República no Brasil. Ao meio, entre os dois extremos e relutante, o jovem artista refinado e paralisado no impasse cultural.

Noutro desenho, ilustração para o conto "Maria Antonietta" de Nelson Rodrigues, também na *Paratodos*, mais uma situação emblemática (Figura 3). No fundo toca uma moça violinista, de nítido talhe modiglianesco, magreza, sinuosidade e projeção longilínea, rosto, olhos e cabelos ligeiramente achinesados, absorta e totalmente entregue ao instrumento e à música. No primeiro plano, dois rapazes, um branco sentado e debruçado sobre a mesa, outro negro e sentado sobre ela, por trás do qual, em destaque, uma taça de café. O negro tem seus traços étnicos representados em rigorosa geometria *art déco*. O café de subúrbio é um ambiente moderno e pretensioso: subúrbios em princípio só deveriam ter bares sórdidos para venda de aguardente e freges para urgências sexuais. E jamais, naturalmente, seriam motivo de interesse artístico. Jovens refinadas e com educação musical não são supostas tocar por dinheiro e seria indizível que se apresentassem sozinhas num café de subúrbio. Negros não entram em cafés e seria caso de linchamento se comessem o acinte de se sentarem sobre a mesa onde quer que fosse. Que espécie de imagem é essa portanto? Um panfleto revolucionário? Não, os próprios personagens tratam de desmobilizar qualquer leitura panfletária. Não se olham, não se comunicam, não assumem outra atitude senão a da entrega à clausura da mais irremissível solidão, voluntariamente assumida e articulada com projetos pessoais díspares, insinuados pela própria diversidade do tratamento estilístico para cada um. Vivem todos numa utopia amoral e dispersiva, onde a música e a arte são toxinas e não nutrientes do espírito e onde a política é a democracia do desafio e da ousadia, não a rotina da submissão e alinhamento.

Mas a cena não raro é muito mais brutal que isso. Num mundo acionado pelo primado dos instintos e, em especial, dos instintos açulados pelas substâncias tóxicas, egoísmo, agressividade, sexualidade e ardor extático

são as energias básicas, que se confundem, combinam e confrontam. Em “Ela Sufocou um Grito”, da mesma série “Senhorita 1950” da *Paratodos*, a arte de Roberto Rodrigues se mostra no seu vigor mais espontâneo (Figura 4). Num ambiente chinês, um rapaz artificialmente elegante, de torso nu e contraído, golpeia a navalhada uma moça seminua, que tenta em vão proteger o rosto cobrindo-o com as mãos, recolhida sobre um sofá. A ambiência chinesa, tão improvável quanto exótica para o Rio de Janeiro, evoca as drogas. O torso nu do rapaz domina completamente o espaço e a dinâmica da composição. Linhas quebradas e curvas enxutas denotam a musculatura trabalhada pelo esforço atlético, exuberante, viril e implacável. Os olhos cerrados do homem da navalha, que Roberto acentua com uma apresentação em costura cerrada, mais do que os efeitos da intoxicação, indicam o ímpeto subconsciente que comanda o ataque à moça, num misto de impulsos sexuais e agressivos. O gesto defensivo da garota surge quase como um complemento coreográfico da violência sexualizada e ritualizada que os dois representam. O tratamento visual de seu corpo todo em traços curvilíneos suaves se contrapõe com o do rapaz, acentuando seu papel paciente e receptivo. Ambas as atitudes no exagero e dramaticidade dos gestos sugerem uma dança, enfatizada e marcada pela regularidade rítmica dos elementos decorativos da composição. Como um tango visual.

Na mesma linha vão os primorosos desenhos da série “Senhorita Sempre a Mesma” (*Paratodos*) (Figura 4). Com a diferença que aqui os papéis se invertem e é a mulher quem tem a iniciativa. A Senhorita é vista como o gatilho que deflagra a febre do desejo. Cabe a ela contudo decidir quando apertar o gatilho e para quem apontar a arma. Ela não usa a arma do sexo só para seu gozo, mas também para exterminar tabus e preconceitos que a cerceiam e para seduzir e escravizar pelo desejo aqueles que quer fazer instrumentos da sua vontade soberana. Seu sexo liberto instaura o anarquismo dos instintos. Sua preferência é pela acumulação dos potenciais ameaçadores: ela submete atletas, agressivos, renegados, imorais, devassos, perversos e egocêntricos. Seu gozo tem uma direção que aponta para o poder econômico, o sucesso social e a autocracia pulsional.

Não é portanto do ser feminino que se trata aqui. Roberto se refere à transformação política e cultural - inclusive pela via econômica da publicidade e da indústria do entretenimento - do sexo numa das energias motivacionais ou toxinas estimulantes, agenciadas no contexto das novas tecnologias, para produzir efeitos de intensificação de disposições, dissolução de limites e convenções, além da exacerbação de comportamentos e aguçamento de expectativas. A enenação do sexo liberto se torna assim um açoitado que espicaça a vontade pela inflamação do desejo, não sendo pois surpreendente a ênfase sadomasoquista com que Roberto insiste em representá-lo.

Uma das suas composições mais elegantes tem como tema, pura e simplesmente, “O Elogio da Cocaína” (*Paratodos*) (Figura 5). O aspecto hierático da composição é

4



VICTORIA HAUSVIRI

O pedagogo chegando ao lance-pena junto de Jaquea, disse-lhe:
— Victoria, avista!

Jaquea, ergo do dor, estendeu os olhos, como para de ler-se: — de alguém.
— Matras? Quando, quando meo-
na?
— Não, pelo modo!

O professor tirou da bolsa uma volumosa caixa, desceitô:
— Victoria, não pedis que, depois de tua morte, de-justicia tua em seus olhos... E como não já não tuas, apertando em dar cumprimento ao seu prof-
— Fica, pois, pois, terrada a minha amada, consideira!

E um instante mais palavra, o velho professor afetou-se lastimado, des-
aproveitado ao seguinte:

Jaquea ficou muito perturbada, no meio do rio, com o casto do modo.
Victoria saiu...
A tua saia e brava, Jaquea pon-
namente o nome de Victoria repetidas
vezes, depois disso a letra de carta.
Foi, em silêncio, a sua letra, aquela
fraseção tua e agora Jaquea co-
bita a carta. Não a carta de tel-
to e abriu a porta de casa. A

homens e a vida rejeitaram. Sem-
pante o Jacó, e, o último lar de dia,
leu a carta de Victoria.

Quando Jaquea — disse-lhe a mu-
na: — Quando você ler esta carta, eu já
não serei mais a mesma. Visto tudo
sob um prisma novo: como se nada se
houvesse passado entre nós. Por me não
lives chamado Deus em um reino, ver-
tu eu tenho sofrido de a parte, um te
exeter nunca. Mas agora que vou aban-
donar o mundo, peço de outros moni-
to. Um plano bom foi comemorado de
uma hemoptise. O médico me ougu-
to que me não creio mais que em
pedir de perdão. De que me posso
vergonhar? Foi para o lado e, oculto, me
pou a recordar os últimos palavras que
tu disse no banco, a última vez que me
vimos. Se eu pedis-lhas que não tor-
naria o te ler outra vez, se não habi-
mos de-quido. Nunca mais te verás e
somente me não lavar perdendo o teu
bravo, envolvendo-se que te amare.
Se por um milagre, que não repere, li-
cenciou tua, cubito no lugar onde nos
conhecemos, onde me tomaste das
mãos. Ah, me arrependo pelo rido à
prejuizo de tua saúde, para beijá-la!

Mis, o milagre de prido rido, só o
pore minha mãe. Não é um alívio,
querido Jaquea, eu ter vindo ao mundo
só para amar e morrer?... Tu não sa-
bes como é bom ter a gente esperar, ao
fundo, a hora de morrer! São que me es-
tinga, pouco a pouco, que me afeto de
terra, de todos, do berço... Provel-
mente já não existirá o estado do in-
verno.

Mis os olhos e os lábios dos Jardis
contemplando o estéril.

Simp, me foi perturbado acru-
no não a obter a sua pela saúde. Deis
haver-se acruentaram o aquelas, rum-
primantaram-se, apertaram-se os olhos e
firmam de alguns olhos que disse um
deleis. Fazer sempre, porém, não sabem
que estão aqui o espaço de morte. Se
o mudarem, fletam o mesmo que estão
ferido... Quando, o parte, quando
me rodearem os braços, meu coração ar-
que de teus, e porre-me com a pen-
ca do Eternidade.

Pouco depois, voltou à consciência,
a encontrar a respiração de novo. Foi
uma sensação estranha. Ainda não
me dou que eu estava mudando...
com o rio e a certeza de ser...



CREPUSCULAR

NO ALTO,
A LUA PARECE UM GATO BRANCO
FRIORENTO, ENNOBRIADO
SOBRE IMENSO EDREDON
DE SETIM TODO AZUL,
CA' UM INAIKU,
NA TRISTEZA INVITI, DO CREPUSCULO,
ACORDA A VOZ DOS VESPERTINOS
NO GRITO IRREVIRENTE: IKIS GARDOS
PARA DIZER
A VIDA EMOCIONAL
DA URBE.
ESPOCAM AS LAMPADAS ELECTRICAS
AO SOM DE UM JAZZ INZANHO
DE TUMIPANOS E CLAXONS

DE PARNAES II DE CIGARRAS
AINDA NEBULAS DE SOL
— COCKTAIL DE FLAMMA
QUE A MANIA
ATIROU NA BOLCA NESEQUIJA DA CIBAIJEI
QUIMANDO A GAIKANTA ESTREITA
DAS RUAS PORHENTAS,
ALACANDO PRAÇAS E JARDINS,
ENCHIFNDO DE CALOR
A GHANINI ARTERIA
ONDE O PUVU
CORRE
COMO UM SANGUE MOÇO,
NA INSOFERIDA ANSIA DOS DESEJOS
E DAS REALIZACOES AUDACIOSAS!

— ODIETE DE SAO PAULO MIKOSHI-FELLEVY—
— B O D E R T O - B O R R I O E S - I L U S T R A O S —

"CREPUSCULAR"
(S/D), REVISTA
PARATODOS; NA
PÁGINA AO LADO, "O
ÚLTIMO ROMÂNTICO"
(1928), MESMA
PUBLICAÇÃO

amplamente revelador do registro ambivalente e provocativo em que a arte de Roberto Rodrigues opera via de regra. Um homem com asas de anjo, negras porém, ascende aos céus por sobre o mar, levando consigo uma moça segura em cada braço, cada uma delas por sua vez exibindo uma pequena embalagem da droga. A ascensão gloriosa e santificante vai por conta da proverbial exacerbação dos impulsos egolátricos causada nos consumidores da droga. Paradoxalmente, nos termos da nova experiência cotidiana, é o vício intoxicante que tem o potencial sacralizador, já que a equação dos valores não tem mais uma raiz social e tradicional, mas individual e vinculada aos símbolos imediatos do poder material. A droga é ao mesmo tempo um estimulante para o acesso a eles, um recurso para uma via mais rápida a eles e um símbolo em si

mesmo desses poderes materiais. É por isso intimamente associada ao sexo e suas derivações gratificantes, na seminudez e conluio voluptuoso dos personagens. As estrelinhas e os pássaros que acentuam a elegância decorativa da composição reforçam também as conotações religiosas (o universo, o espírito santo, os querubins barrocos), além de ironicamente representarem os sintomas do entorpecimento da consciência e da percepção. Há mesmo uma monstruosa correspondência entre os rostos colados das três figuras, em êxtase de torpor e gozo, e os seus corpos, cada qual nos traços marcantes de seus músculos e carnes, sugerem gigantescas carantonhas horrivelmente distorcidas. As tangas sumárias que cobrem seus sexos tanto suscitam respostas sensuais quanto sugerem o martírio. As pedras e o mar calmo abaixo, mais que o infinito, para essas figuras urbanóides, são só o vazio estéril e tedioso de que querem desesperadamente fugir.

As anotações e o registro sociais são igualmente expressivos na breve obra de Roberto Rodrigues. Sua experiência da formalização social da violência não veio, no Brasil, da guerra longínqua, mas da confrontação de grupos sociais, aberta, difusa e patente por toda parte no país. A criminalidade brutal do dia-a-dia, a prevalência da lei do cão, tanto pontua a rotina elegante da burguesia local (como se verifica na série da "Senhorita 1950"), como a azáfama da classe média (conforme exposto no jornal de crimes e escândalos *Crítica*, criado por seu pai e ilustrado por Roberto), a luta insana pela sobrevivência no subúrbio (como se viu no "Ela Sufocou um Grito") ou ainda os rincões mais remotos do país (como fixado na tétrica imagem de "O Cangaceiro") (*Figura 6*). Nessa última, de complexa feitura e refinado acabamento, não há quaisquer possíveis glamurizações do banditismo social, que já se tornara uma convenção artística, apenas a crua exposição da sádica materialização da violência como poder em estado puro. Roberto flagrava o instante mesmo em que os conteúdos pulsionais mais recônditos afloravam nas faces tanto dos executores quanto das vítimas, expondo o crime não apenas como fato social, mas como a evidência de uma recodificação da realidade por energias subconscientes, medonhas demais para serem admitidas, irracionais por completo, portanto inacessíveis à reflexão,



O ÚLTIMO
ROMANTICO

~
X
HENRIQUE
PONCE III

~
ROBERTO
RUBRIVES

e no entanto fundamentais na estruturação da nova ordem, a ponto em que um artista honesto e arguto não poderia deixar de alamar seus contemporâneos com elas.

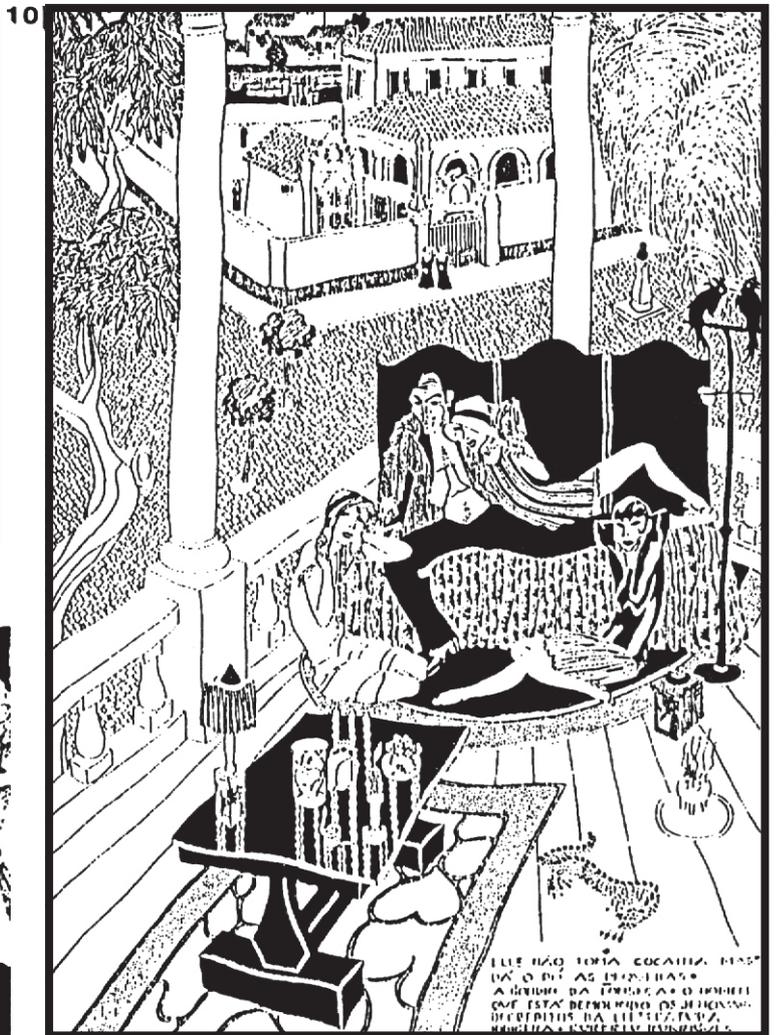
Nesse seu mundo de paradoxos, valores autênticos pareciam sempre só existir no passado, como reminiscência, projeção ou sonho. É o que se vê em imagens de um lirismo pungente como “Saudade” ou, mais fortemente, em “O Último Romântico” (Figura 8). Apesar do tema, nesta última, se Roberto Rodrigues adota convenções da gramática romântica na sua composição, ela diz coisa totalmente diversa do romantismo convencional. O ar patético da figura o é menos em virtude da dor pessoal que a aflige do que em relação ao observador contemporâneo da cena, para quem aquela criatura exótica e fora de contexto parece ridiculamente prostrada no fracasso de um tempo que se esgotou como potencial e só pode existir agora como uma terra da carochinha. Por outro lado, na ilus-

ABAIXO, “O BEIJO DO SULISTA E O BEIJO DO NORTISTA”, REVISTA PARATODOS



tração ao poema “Crepuscular”, de Odette de São Félix Simonsen, Roberto faz cintilarem virtualidades desse novo mundo, que são o reverso de sua dimensão maldita (Figura 9). Em duas imagens simultâneas ele resume a latência promissora da realidade em fermentação. Numa, dois garotos pobres oferecem jornais noturnos em frente a um edifício, que irradia focos de luz em direção ao céu. Noutra, um fluxo de carros desfila em frente a um edifício (possivelmente o mesmo), sobrevoados por um aeroplano em vôo rasante, em plena luz do sol, o morro do Corcovado ao fundo. A enorme energia material acumulada durante o dia pela força inaudita dos maquinismos tecnológicos reverte à noite numa onda de estímulos simbólicos e sensoriais que retroalimentam o sistema e expandem o alcance de seus benefícios sociais. Numa das imagens a energia do sol é consumida e se soma ao cabedal multiplicativo das energias humanas e mecânicas. Noutra, é da terra que parte a luz artificialmente construída, que irradia tanto os céus quanto os feitos dos homens, suas expectativas e projetos futuros. É decisivo notar que nessas raras imagens de esperança, as duas únicas figuras humanas que aparecem são duas crianças pobres, frontalmente iluminadas por um gigantesco jorro de energia elétrica.

Tanto sua dimensão lucidamente crítica quanto seu impulso mais otimista aparecem na fusão genial de linguagens que Roberto Rodrigues alcançou nas ilustrações de capa da revista *Jazz*, que ele fundou com seu irmão Milton em 1927 (Figura 10). Ali estão vivos e pulsantes, em sintaxes linear e cromática irresistíveis nos seus apelos rítmicos e sensoriais, suas percepções aguçadas sobre a sexualidade, a nova economia pulsional, as intensificações eletromecânicas, o potencial instintivo da violência e o apelo libertador do entusiasmo construtivo. *Jazz* é ao mesmo tempo o que há, o que poderá haver e o que é preciso aprender a desafiar, fora e dentro de nós mesmos. *Jazz* é um lampejo de dor e desejo. *Jazz* é o futuro prenhe do passado abalando o presente moroso, à espera de um contra-ataque à altura do desafio. Onde estará perdida a luva de Roberto Rodrigues para que nós a recolhemos? Quem escolhe as armas nesse tempo das gerações?



BIBLIOGRAFIA

- ARWAS, Victor. *Art Déco*. New York, Harry N. Abrams, 1980.
 BIDDIS, Michael D. *The Age of the Masses*. Aylesbury, Penguin, 1977.
 BOUILLON, Jean-Paul. *Journal de l'Art Déco 1903-1940*. Genebra, Skira, 1988.
 BRUNHAMMER, Yvonne. *The Nineteen Twenties Style*. Londres, Kassel, 1987.
 Catálogo *Art of the Twenties*. Nova York, MoMA, 1979.
 COLVILLE, Georgiana. *Vers un Langage des Arts Autour des Années Vingt*. Paris, Klincksieck, 1977.
 ELIOT, T. S. *Selected Poems*. Londres, Faber and Faber, 1990.
 MORDDEN, E. *That Jazz! an Idiosyncratic Social History of the American Twenties*. Nova York, Putnam's Sons, 1978.
 REES, William (org.). *French Poetry*. Londres, Penguin, 1990.
 SAHM, Estela (org.). *Roberto Rodrigues 1906-1929* (Catálogo). São Paulo, A. S. Studio, 1993.
 SCHWARTZ, Sanford. *The Matrix of Modernism, Pound, Eliot and Early 20th Century Thought*. Princeton, University Press, 1985.
 SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole. São Paulo, Sociedade e Cultura nos Frementes Anos 20*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
 SILKIN, Jon (org.). *First World War Poetry*. Londres, Penguin, 1981.
 SILLARS, Stuart. *Art and Survival in First World War*. Nova York, St. Martin's Press, 1987.
 TIMMS, E. e KELLEY, D. (orgs.). *Unreal City, Urban Experience in Modern European Literature and Art*. Nova York, St. Martin's Press, 1985.
 VALÉRY, Paul. *Poésie*. Milão, Feltrinelli, 1978.
 WILLET, John. *The New Sobriety, 1917-1933, Art and Politics in the Weimar Period*. Londres, Thames and Hudson, 1978.
 WOHL, Robert. *The Generation of 1914*. Londres, Weinfeld and Nicolson, 1980.
 YEATS, W. B. *Selected Poetry*. Harmondsworth, Penguin, 1991.

À ESQUERDA,
 ILUSTRAÇÕES PARA
 O JORNAL CRÍTICA,
 1929; AO LADO,
 ILUSTRAÇÃO
 INTITULADA "ELE
 NÃO TOMA COCAÍNA,
 MAS DÁ O PÓ AS
 PEQUENAS" (1928),
 TAMBÉM NA
 PARATODOS