Ministério da Cultura  Instituto Tomie Ohtake  Citroën do Brasil  Banco Citroën
apresentam

# Aprendendo com DORIVAL CAYMMI
## civilização praieira

# CADERNO DE TEXTOS

Núcleo de Pesquisa e Curadoria
Paulo Miyada  Carolina de Angelis  Julia Lima  Marcella Nigro  Olivia Ardui  Priscyla Gomes

**MATERIAL EXCLUSIVO DA EXPOSIÇÃO *APRENDENDO COM DORIVAL CAYMMI: CIVILIZAÇÃO PRAIEIRA*. FAVOR DEVOLVER APÓS A VISITA**

# APRENDENDO COM DORIVAL CAYMMI
# CIVILIZAÇÃO PRAIEIRA

Quando desembarcou no Rio de Janeiro, em abril de 1938, Dorival Caymmi trouxe da Bahia a base do repertório que afloraria nas composições para voz e violão que fizeram história como "Canções Praieiras", músicas inovadoras, arrojadas em sua síntese melódica e despojamento temático, mas que soavam também como se sempre tivessem existido, límpida condensação de alguma atávica cultura baiana.

Aos poucos, conforme conseguia espaço na indústria radiofônica de um Rio de Janeiro que então se modernizava rapidamente e formatava o núcleo do imaginário carioca "para exportação", Caymmi difundia o gênero das Canções Praieiras, do qual seria o maior expoente, trazendo novos ventos para a cultura nacional. Novos, esses ventos praieiros também carregavam uma arcaica e ancestral brisa da primeira capital do país. Não só a Bahia, até os anos 1950, estava parcialmente desconectada das ambições modernizantes produtivas e sociais do centro-sul do país, como a Bahia cantada por Caymmi se mostrava em versão idealizada: pré-moderna, pesqueira, integrada com a natureza, voltada para o mar, sem conflitos sociais explícitos, miscigenada e sincrética em suas religiões, símbolos, festas, alimentos, vocábulos e ritmos. Uma "utopia de lugar", como chamou o poeta e antropólogo Antonio Risério.

É impossível exagerar a gigantesca contribuição do LP *Canções Praieiras* (1954) para a história da canção brasileira, inclusive pelo papel que teve na maturação da bossa nova carioca ao ser digerido por João Gilberto e Tom Jobim. Não bastasse sua relevância musical, pode-se, partindo da interpretação arguta de Risério, tomar esse álbum como um marco cultural e especulativo sobre nossa relação com o território, o tempo, o espaço e a natureza litorânea, não só na Bahia, mas na orla brasileira de forma geral. Tal é a abordagem que esta exposição explora, tomando as canções praieiras como motivo para pensar em um modelo de civilização contrastante com a abordagem prioritariamente extrativista, exploradora e intervencionista que caracteriza a relação da maior parte das médias e grandes cidades litorâneas com o território em que foram implantadas.



Artistas de gerações e origens geográficas diferentes foram selecionados para montar um quadro parcial do que poderia ser uma civilização praieira brasileira, com critérios muito distintos daqueles que as iniciativas coloniais desde 1500 e os projetos desenvolvimentistas desde meados do século XX têm privilegiado.

As paisagens do marinheiro-feito-pintor José Pancetti tomam a dianteira na construção imagética de um espaço de imanência, no qual a noção de progresso faz pouco sentido. O mobiliário do carioca Sergio Rodrigues, que na década de 1950 quis fazer sua loja Oca com os pés na areia, e as ideias de Flávio de Carvalho sobre uma arquitetura, um *design* e uma moda ajustados para o homem dos trópicos, completam o núcleo em torno do qual se forma a exposição. Documentos, ideias, imagens e obras de outros artistas completam o percurso marcado pela sinestesia, duração, espera, preguiça, extensão e presença. Essas são algumas das forças em jogo na civilização que poderia ter sido e até foi, pelo menos no espaço/tempo poético convocado por esses artistas.

## ENCONTROS MAIS OU MENOS FORTUITOS

Na parte final de seu depoimento cantado para o antológico programa *Ensaio*, dirigido por Fernando Faro na TV Cultura, em 1972, Dorival Caymmi comenta algumas fotografias feitas em vários momentos de sua vida. Entre os personagens que identifica e nomeia estão figuras ilustres da cultura, como Sérgio Milliet, Assis Chateaubriand, Jorge Amado e vários músicos. Chama a atenção sua referência a José Pancetti, "o grande pintor brasileiro", muito amado e muito querido, e ao também "grande" Flávio de Carvalho, nas suas palavras. Quem ouve esse trecho, se soltar a imaginação, pode especular que o encontro entre Caymmi e Pancetti deve ter sido aguardado por ambos, como um encontro fraternal de artistas que, pela convergência poética, tiveram tudo para se admirar mutuamente. Menos previsível é a

familiaridade com Flávio de Carvalho, quiçá surpreendente para alguns, embora documentada como feito repetido diversas vezes na cidade de São Paulo, em encontros que convergem dois universos normalmente imaginados como isolados.

Impossível saber a profundidade efetiva dessas filiações agora distantes no tempo, mas esse breve depoimento foi suficiente para estimular um devaneio: quem sabe as canções de Caymmi e as pinturas de Pancetti combinadas pudessem criar um ótimo ambiente para relembrar as ideias de Flávio de Carvalho sobre a "cidade do homem nu", desnudo dos preconceitos e ideias herdados do passado imediato e levado – por revoluções técnicas, morais, urbanísticas e psicológicas – a uma renovada ancestralidade tropical de intensa liberdade e invenção.

Para transformar essa imaginação em uma hipótese comprovável, seria preciso tomar a fabulação disparada pelo depoimento de Caymmi como convite para aproximar parcelas da história da arte e da cultura brasileira por critérios excêntricos, que escapariam das abordagens consagradas desses personagens e suas obras. São absolutamente pertinentes as premissas da enorme parcela dos estudos sobre Caymmi que, quando querem aproximá-lo de outras artes, começam pela Bahia, onde se encontram camaradas e parceiros de longa data, como o escritor Jorge Amado, o artista visual Carybé e o fotógrafo/antropólogo Pierre Verger. Entre estes e o compositor há inúmeros indícios de conexão afetiva e intelectual, sendo possível discutir, a partir das trajetórias cruzadas desses personagens, o processo de reconhecimento moderno da cultura baiana (com suas raízes banto-iorubanas) em âmbito nacional e internacional.

Não obstante, sempre é possível reconhecer que esse pode não ser o único campo de reflexão produtivo para as ideias e obras de Caymmi. Afinal, a historiografia não define vizinhanças, movimentos e épocas apenas para represar os estudos dentro de seus limites imaginários, mas também para



atravessá-los com hipóteses e comparações de outras ordens. Assim se pretende fazer com Caymmi, Pancetti e Carvalho, reunindo melodias, imagens e ideias de tempos e tons diferentes para enquadrar aspectos pouco discutidos acerca das grandes ideias de "praieiro", "tropical" e "brasileiro".

É como se, ao aproximar figuras nem sempre vistas em conjunto, aspectos menos salientes de suas produções acabassem interagindo, tornando-se palpáveis. A proposta da exposição é realizar essa experiência no âmbito sensível – pela justaposição de suas obras e poéticas – e no âmbito reflexivo – pela discussão de seus discursos e documentos.

Em tempo, Sergio Rodrigues achou seus próprios pontos de contato circunstanciais com os personagens desta exposição-ensaio. À parte sua retórica do mobiliário moderno e tropical, Rodrigues tem um inusitado elo com Caymmi: o fotógrafo Otto Stupakoff, no tempo reduzido que viveu no Brasil na década de 1950, realizou a capa do disco de culto *Caymmi e o mar* e, também, foi quem encomendou o primeiro protótipo da *Poltrona Mole* para poder relaxar em um canto de seu escritório. Claro que é uma coincidência, mas não custa citá-la junto às pistas involuntárias deixadas pela história para a reunião agora promovida.

Fotografias de Pierre Verger, Marcel Gautherot e Alice Brill foram também reunidas e colaboram com algum registro da época; uma *aula-show* de José Miguel Wisnik e Arthur Nestrovski reflete as ideias musicais de Caymmi e a importância de suas composições, letras e melodias para a história da música brasileira e para o imaginário da Bahia; os artistas contemporâneos Leda Catunda, Cadu, Fabio Morais, Rafael RG, Bel Faleiros e Cristiano Lenhardt refletem graficamente sobre as apaixonadas ideias urbanísticas de Flávio de Carvalho; e, finalmente, Cao Guimarães, Paulo Bruscky, Nelson Felix e Patricia Leite emprestam ao conjunto obras recentes que, partindo de suas próprias especificidades, aprofundam noções de tempo e espaço que são caras à dita "civilização praieira".

## OU MARACANGALHA

Maracangalha foi consagrada pela canção de Caymmi de 1956 como uma versão ainda mais popular e ensolarada da Pasárgada de Manuel Bandeira. Em ritmo de marchinha de carnaval, foi associada à felicidade e à boa-venturança, sobretudo por advir do cancioneiro de Caymmi. Quase ninguém, nem o compositor, conhecia a pequena cidade real que empresta o nome à música; e, mesmo assim, ela virou metáfora de um Brasil solar, oásis.

A própria sonoridade de Maracangalha, porém, guarda algo de "esculhambada", precária, e, como o lançamento da canção coincidiu com o concurso para o projeto da nova capital do país, Brasília, essa homofonia virou maneira corrente de caçoar do projeto desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, até na imprensa popular.

Em 1957, depois de escolhido o projeto da capital, o crítico de arte e articulista de esquerda Mário Pedrosa publicou o texto "Reflexões em torno da nova capital", cujo primeiro tópico, "Brasília ou Maracangalha?", consagrou essa associação. Pela lógica do texto, "Maracangalha" representa o avesso da utopia progressista, modernista, civilizatória e aberta de Lucio Costa: é o avesso do país do futuro, a vontade do governo de ignorar as vontades da população, a vacuidade ideológica e filosófica dos partidos políticos, a ocupação extrativista do território, a incapacidade de integrar a urbanização à natureza brasileira – é tudo que vemos ainda hoje: a eterna promessa de felicidade idílica desprovida de fundamento e compromisso ético, histórico, cultural e urbanístico.



Na argumentação de Pedrosa, isso teria relação com os princípios da colonização do país que, em sua exploração extrativista e artificial da orla, realizava o que Worringer chamara de "civilização oásis", sempre à espera de que a abundância das dádivas naturais pudesse oferecer opulência e nutrição ilimitadas, sem historicidade e sem relação plena com o território. Em tudo, portanto, Maracangalha era como o destino sombrio da utopia humanista imaginada por Lucio Costa, se dela fosse retirado o conteúdo utópico. Ápice dos ideais modernistas e das vanguardas construtivas no país, Brasília é o triunfo da vontade de construir o espaço *ex-nihilo*, moldar a paisagem e definir a cidade como máquina simbólica e funcional do modelo civilizatório desenhado pelo homem; isso com intensidade tal que pudesse se tornar um centro irradiador de uma nova civilidade nacional, mais humana e racional.

Falar nos termos de uma "civilização praieira" implica, portanto, subverter os valores que prevaleceram na escrita de nossa história da arte e da arquitetura para rever de que maneira a própria civilização oásis poderia ser reinvestida de conteúdo utópico, afastando-se da simples ocupação que ignora as particularidades do território, para fundar uma cultura a partir do povo e da terra que habita. Assim, apesar do triunfalismo que até hoje cerca o que se diz sobre a construção de Brasília como ápice da arquitetura moderna e das vanguardas construtivas, seria possível realçar o que há de original e prospectivo na reinvenção da paisagem brasileira por artistas como Dorival Caymmi, José Pancetti, Sergio Rodrigues e Flávio de Carvalho.

## NA PRAIA: CAYMMI E PANCETTI

Nas canções praieiras de Dorival Caymmi, o ponto de vista de onde se vivencia a paisagem muitas vezes aproxima-se daquele dos pescadores e suas famílias, que vão ao mar em busca de sustento e encontram na natureza sua maior fonte de aventura, fartura, pertencimento e, também, perigo, mistério e morte. Existe dor, mas prevalece a contiguidade entre homem e ambiente, na qual os caprichos do mar jogam com a vida sem se abalar com o prazer e o medo de quem dele vive. Há drama sem revolta e, mais importante, sem a crença de que é possível ou desejável domar o ambiente, domesticá-lo ou sobrepujá-lo por tecnologias, máquinas e cidades. Tudo o que se passa no mundo cantado de pesca e navegação poderia estar acontecendo agora ou há muitos anos, sem depender dos adventos da modernidade do século XX.



As letras e melodias das praieiras também emulam, em alguns momentos, sonoridades ancestrais, como canções populares de ninar, músicas entoadas durante trabalhos braçais repetitivos, ou ainda rezas e cantos de matrizes africanas ou cristãs. Apesar dessas reminiscências, a complexidade das assonâncias e ritmos da palavra cantada por Caymmi e da interdependência entre letra e melodia denotam um nível de invenção poética que só poderia vir de um compositor moderno, sintonizado com a música popular e erudita de seu tempo. As introduções das canções, sobretudo, são inesquecíveis exercícios de concisão e sinestesia que nos transportam para um espaço litorâneo em que a passagem do tempo parece ter pouca consequência além de aumentar a saudade.

A amplitude espacial da linha do horizonte, o tempo sem relógio ou calendário, a contemplação das marés e um bocadinho mais de saudade ou melancolia, todos ingredientes saboreados por quem escuta Caymmi e também por quem mira as paisagens de José Pancetti. À sua maneira, como marinheiro e pintor de embarcações, Pancetti sabia, como sabem os pescadores, o que é viver do mar e do navegar. Como artista de formação errática, em parte autodidata, em parte estimulada pelo ambiente do Núcleo Bernardelli e pela disciplina do pintor polonês Bruno Lechowski, manteve-se quase sempre em contato com os ritmos das marés, fossem elas cariocas, paulistas ou baianas.

Nas areias de Salvador, de Itapuã e do Abaeté – clássicos cenários caymmianos – Pancetti trabalhou durante alguns de seus anos mais produtivos (1950 a 1957) e, passando por centenas de pinturas "de frente para o mar", levou a pintura de paisagem até um ponto de sutilíssimo equilíbrio. Seus vastos campos de cor surpreendem por serem ao mesmo tempo tão esquemáticos, quase geométricos, e também tão macios ao olhar em suas texturas e nuances. Suas composições, também, podiam ser simultaneamente dinâmicas e estáveis, com perspectivas diagonais ou sinuosas combinadas com a forte presença dos planos verticais e horizontais da pintura.

Antonio Risério afirma que Caymmi fez uma "leitura literal do litoral". Poderíamos dizer o mesmo de Pancetti. Seu foco não recai sobre as intervenções do homem sobre a paisagem, nem mesmo nas ações dos personagens específicos eventualmente retratados. Há um barco a vapor no horizonte, um edifício distante, algumas pessoas à espera ou lavadeiras, mas o mais importante é a arrebatadora extensão e a duração daquele lugar-feito-pintura. Nessas telas, como naquelas canções, somos transportados para ambientes exteriores, em um espaço fora de qualquer tempo histórico específico.

As imagens de Pierre Verger, Marcel Gautherot e Alice Brill, expoentes da fotografia moderna no Brasil, registram as feições desses dois criadores e também o encanto da paisagem baiana. Mais ainda, a própria presença desses fotógrafos na Bahia na década de 1950 é indício do reconhecimento que o estado adquiriu na narração identitária brasileira. Os romances de Jorge Amado, as músicas de Caymmi, as cenas populares de Carybé, as marinhas de Pancetti, as fotografias de Verger e outros fotógrafos viajantes... muitos artefatos culturais ajudaram a difundir a imagem de um lugar com a intensidade da mestiçagem, do sincretismo religioso e cultural e da solar natureza tropical. Na abordagem editorial da época, a dose de exotismo da interpretação desse quadro era justaposta à imagem da São Paulo industrial, do Rio de Janeiro efervescente, da Brasília moderna... Tal esquematismo exotizante corresponde à parcela datada da imagem praieira da Bahia. O que Caymmi e Pancetti continuam ajudando a acessar é a parcela atemporal que existe no ideal de uma sociedade que efetivamente assuma a diminuição de sua pegada sobre o território como um parâmetro de sucesso civilizatório.

# 1

DORIVAL CAYMMI
Salvador, BA, 1914 / Rio de Janeiro, RJ, 2008
*Algodão*, 1974
Óleo sobre tela
43,5x36 cm
Coleção Danilo Caymmi

---

Nas palavras de Tom Jobim, "o Dorival é um gênio. [...] Se eu pensar em música brasileira, eu vou sempre pensar no Dorival Caymmi. Ele é uma pessoa incrivelmente sensível, uma criação incrível. Eu digo isso do ponto de vista musical, sem falar do poeta e do pintor [...] O Dorival é um grande pintor"[1]

Filho de funcionário público de origem italiana e de mãe afro-portuguesa, Dorival Caymmi nasceu em Salvador no dia 30 de abril de 1914. Desde criança cantava no coro da igreja e, em casa, ouvia o seu pai ao piano ou ao bandolim. Assim familiarizado com música, o jovem aprendeu a tocar violão de maneira autodidata enquanto terminava o ginásio; em 1930, com 16 anos, compôs a sua primeira canção, *No Sertão*, e aos 20 anos estreou como cantor na Rádio Clube da Bahia, chegando até a realizar, em 1935, um programa próprio intitulado *Caymmi e Suas Canções Praieiras*.

Em busca de novas oportunidades, mudou-se para o Rio de Janeiro em 1938, onde começou a carreira profissional, notadamente apresentando-se em rádios, o meio de comunicação de massa mais importante da época. A imagem da Bahia, das suas praias e seu povo, evocada pela voz grave e aveludada de Caymmi em composições peculiares com melodias simples mas pontuadas por acordes estranhos e dissonantes, rapidamente chamou a atenção de produtores da indústria radiofônica. Apesar de sua trajetória incipiente, no mesmo ano em que chegou ao Rio, sua canção *O que é que a baiana tem?* foi escolhida para ser interpretada pela estrela Carmen Miranda no musical *Banana da terra*, produção do norte-americano Wallace Downey. O sucesso foi imediato e, a partir de então, o baiano se consolidou como figura única no cenário da Música Popular Brasileira, emplacando apresentações em diferentes programas de rádio e televisão, fazendo *shows* e dividindo o palco com inúmeros artistas.

Em 1974 já se podia reconhecer o rosto maduro, sério e sereno do "Algodão", apelido dado carinhosamente pelo cantor Ciro Monteiro a Caymmi, e que aparece no canto inferior direito desta tela. Apesar de ter dedicado sua vida à música, as idas e vindas entre Bahia, Rio de Janeiro e São Paulo lhe deram oportunidade de conviver com artistas modernos da envergadura de Carybé, Genaro de Carvalho, Mario Cravo, Candido Portinari, José Pancetti e Di Cavalcanti. Muita gente não imagina, mas suas conversas nesses encontros não se limitavam à camaradagem, pois Caymmi cultivava pelas artes visuais um interesse que extravasava a admiração: pintava e desenhava com notável dedicação e prazer, tendo inclusive exposto suas pinturas e publicado desenhos na revista *O Cruzeiro*. Sua primeira exposição individual foi realizada no mesmo ano deste autorretrato na Galeria Intercontinental, em Ipanema, no Rio de Janeiro. Se o compositor era uma figura pública, reconhecida nacionalmente – e até condecorado dois anos antes pelo governo baiano com a Ordem do Mérito –, é provável que antes dessa exposição de 24 telas entre marinhas, retratos e representações de festas da Bahia, o público não conhecesse essa faceta mais íntima de sua produção artística.

Nota

1 "Depoimento Tom Jobim", faixa 9 do disco 1 do CD duplo intitulado *Caymmi* da Fundação Emilio Odebrecht.

# 2

JOSÉ PANCETTI
Campinas, SP, 1902 / Rio de Janeiro, RJ, 1958
*Autorretrato*, 1948
Óleo sobre tela
65x53,5 cm
Coleção Instituto São Fernando

---

Nascido em uma família de imigrantes, aos 11 anos Pancetti foi viver na Itália com seu tio Casimiro, negociante de mármore em Massa-Carrara, Toscana. Em 1920 retornou ao Brasil e ocupou-se de diversos ofícios até que, em 1922, ingressou na Marinha de Guerra, onde permaneceu até 1946. O emprego na Marinha favoreceu sua aproximação à pintura, pois, trabalhando como pintor de convés das embarcações, aprendeu a lidar com diversos tipos de tinta. Nunca pôde ter um aprendizado formal em artes, mas aprofundou seu conhecimento ao ingressar em 1933, no Núcleo Bernardelli, ateliê livre, formado por jovens artistas que lutavam pela reformulação do ensino artístico na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Ali, recebeu orientações do artista polonês Bruno Lechowski – marinhista e paisagista que o ajudou a lidar com campos cromáticos atmosféricos e o incitou a experimentar pontos de vista oblíquos – e conviveu com artistas como Milton Dacosta e Edson Motta. Já em 1933 Pancetti foi aprovado no Salão Nacional de Belas Artes, e no ano seguinte recebeu uma Menção Honrosa. Em 1941, também no Salão Nacional, ganhou o disputado prêmio de viagem ao estrangeiro com a obra *O Chão*, mas não pôde viajar por motivos de saúde, tendo convertido sua premiação em recursos para o tratamento da tuberculose, doença que carregou até o fim da vida.



# 3

JOSÉ PANCETTI
*Autorretrato*, 1940
Óleo sobre tela
68x58,5 cm
Coleção Gilberto Chateaubriand MAM-RJ

---

José Pancetti passou grande parte da vida nas proximidades do mar, o que se explicita na sua vasta e cativante produção de marinhas e paisagens litorâneas.

Mesmo predominantemente solares e sedutoras, suas paisagens podem transparecer uma dimensão melancólica, entre nostálgica e solitária. Às vezes, uma silhueta imersa na contemplação do mar imenso materializa esse sentimento; noutras, é a própria cor que esmaece atenuando o brilho convidativo da cena. O enquadramento também, em alguns momentos volta-se para o solo, como se cabisbaixo, e muitas vezes o espaço da paisagem é tão amplo que o homem só pode aparecer diminuído. Nada, porém, manifesta de forma mais clara a melancolia inerente a Pancetti do que seus autorretratos.

Conhecido pelo temperamento intransigente, pela devoção dramática às "musas" que o encantavam e oprimiam, pela tendência à solidão e pelo convívio com a doença que o debilitava, Pancetti nunca se caracterizou como uma pessoa de trato fácil. Era árido, consigo e com os outros, e representou-se mais de quarenta vezes em retratos que recusam a frontalidade, enfatizando o olhar oblíquo no rosto esquematizado. Retratou-se como marinheiro, pescador, trabalhador e pintor, às vezes valendo-se de tons frios ou traços secos como ênfase de expressões sombrias. Assim como as anotações que deixava no verso de suas telas e o diário que chegou a publicar nos últimos anos de vida, os autorretratos são testemunho das angústias que a doença, o isolamento afetivo e a alta exigência consigo mesmo produziam no artista, mesmo enquanto criava algumas das paisagens mais plenas do território nacional.

# 4

DORIVAL CAYMMI
*Canções praieiras*, 1954
Vinil

---

*Canções Praieiras* é o primeiro LP de Dorival Caymmi, lançado em 1954 pelo selo Odeon, do Rio de Janeiro. O despojamento de usar apenas voz e violão nas oito faixas do disco era inusitado para a época, mesmo considerando seus arranjos gravados anteriormente. Francisco Bosco ressaltou a "espantosa originalidade [do conjunto] em relação a toda a tradição da música brasileira. Com efeito, o folclorista Câmara Cascudo lembrava que o compositor baiano *inventou* um gênero, pois não havia então na canção brasileira nada que se assemelhasse às praieiras – e, deve-se acrescentar, não viria a haver depois".[1]

Antes desse disco, Caymmi já havia gravado 13 álbuns com apenas 2 faixas, e também lançado o livro *Cancioneiro da Bahia*, feito em parceria com Jorge Amado e Clóvis Graciano, com 62 letras de canções de sua autoria. Na breve introdução do livro Caymmi reiterava seu apreço pelos pescadores, suas famílias, seu trabalho e sua relação com o mar. A publicação também consagrou o termo Canções Praieiras para designar algumas de suas composições. No esmerado conjunto de canções desse primeiro LP – compostas a partir da segunda metade dos anos 1930, exceto duas inéditas – Caymmi traduziu a atmosfera peculiar de uma Bahia pré-moderna, a atmosfera praieira dos fenômenos e do tempo da natureza, das pessoas na praia e, principalmente, dos pescadores. A figura do homem aparece como um elemento entre o vento, a água e o céu, dissolvendo-se na paisagem.

As canções sugerem a contemplação do passar do tempo e da simplicidade das coisas, com uma sobriedade envolta em melancolia – as ondas que vêm e vão; a partilha do homem com o universo, com os pés na areia; a saudade e a tragédia do mar; o vento nos coqueiros.

Caymmi compôs com aparente simplicidade, com letras muito concretas que se resumem, em alguns versos, a substantivos sem verbos, usando repetições fonéticas, aliterações e jogos de palavras sem rimas. Havia poesia e sofisticação nas relações entre letra e melodia e, em particular, na relação entre voz e violão. O protagonismo desse instrumento é uma das características mais marcantes das canções: o violão não aparece como mero acompanhamento, mas esboça um ambiente e compõe uma paisagem – seja quando mimetiza a onda e a maré, que leva e traz (*Quem Vem Prá Beira do Mar*), seja quando se transforma em lamento fúnebre (*O Mar*), quando bate acelerado como o canoeiro que trabalha na pesca (*Pescaria [Canoeiro]*), ou ainda quando alterna tempos e acordes, acelerados e lentos, misteriosos como a Lagoa do Abaeté (*A Lenda do Abaeté*).

Nota

1 Francisco Bosco. *Folha explica Dorival Caymmi*. São Paulo: Publifolha, 2006, p.48.

## O BEM DO MAR É O MAR É O MAR

**Antes da narrativa, algumas vezes antes de qualquer verbo, ação ou personagem, Caymmi evoca um lugar presente e imanente. Coqueiro, areia, mar, terra, ondas, lagoa, jangada – todas as faixas do álbum *Canções Praieiras* anunciam um ou mais desses nomes logo em sua primeira estrofe. Mescladas com melodias por vezes sinestésicas ou isomórficas em relação aos elementos da natureza, essas evocações aproximam o início de cada canção ao enquadramento de uma paisagem, ou do estabelecimento de uma cena imersiva.**

**Em *Saudade de Itapoã*, por exemplo, a voz e o violão começam em um murmúrio delicado, mais chamego que composição. Entra então em cena um coqueiro, que constitui uma relação de escala e já sugere o balançar do vento; em seguida, a areia que, associada ao coqueiro, implica o mar, o horizonte, a brisa – e, possivelmente, o calor; daí acontece a morena, que (vindo de Caymmi) traz certo molejo, requebrado, admiração e desejo. Até esse momento, o dedilhar quase preguiçoso das notas do violão e a repetição mais aguda dos substantivos garantem que cada elemento venha embebido em afeto e empatia, passando gradualmente da aparição de um espaço para a imersão em uma narrativa que pode ser de contemplação ou encontro. Aí, sem aviso, surge a palavra "saudade", e tudo que estava diante do cantor e dos ouvintes se afasta, mergulhando em um ponto passado mediado pela lembrança. Está aí uma amostra da capacidade de evocação de ambientes na canção praieira.[1]**

**Parte do segredo de Caymmi reside na habilidade em fazer que um nome algo mais que um nome, acumulando as funções de adjetivo, advérbio ou pontuação. Dessa forma, a simples enumeração das coisas pode se transformar numa saborosa tarefa, que dirá descrevê-las. Para o compositor, esse recurso permite que as canções sejam profundas e repletas de sentido e ainda assim mantenham uma aparente simplicidade, próxima à da fala coloquial. Na pintura de Pancetti, algo próximo a isso é fundamental para que o gênero da pintura de observação de paisagem possa se engrandecer e continuar singelo.**

**As telas de Pancetti são de pequeno ou médio formato, raramente acumulam muitos elementos ou ações, tampouco se carregam de efeitos paisagísticos especialmente dramáticos ou espetaculares. Na verdade, o que acontece é o contrário – quanto mais maduro o pintor, mais suas obras aproximavam-se da economia de recursos e efeitos, por vezes até tendendo ao uso de formas simples que, para alguns, estão a um passo da abstração. Mesmo assim, o sentido das paisagens não diminui e sua espacialidade não se dilui no jogo formal da abstração geométrica. O que fica claro com a concisão cada vez maior de Pancetti é que o sentimento e a narrativa de suas obras independem dos efeitos atmosféricos da pintura acadêmica de Bruno Lechowski, por exemplo, residindo na própria apresentação dos elementos fundamentais das paisagens: a linha do horizonte, a extensão dos terrenos, as diagonais da perspectiva, a sucessão de campos cromáticos, as vibrações luminosas mais ou menos ensolaradas e assim por diante. Ele não encena esses elementos para preparar o ambiente em que algo poderá acontecer, ele os apresenta como um acontecimento significativo em si mesmo.**

**O espaço em Caymmi e em Pancetti é feito de coisas que se apresentam, e são essas mesmas coisas que deixam o espaço grávido de sentido, seja ele denotativo ou conotativo, discursivo ou emotivo. Por isso, em seus vocabulários, descrição e contemplação são ações muito mais ativas do que nas acepções a que estamos acostumados. São recursos para vivenciar e compartilhar do maravilhamento com o ambiente ao redor de si, uma atitude que não precisa da surpresa ou da intervenção para acreditar que algo está acontecendo, bastando que o pensamento e a sensibilidade se transformem para que todo o mundo se reconfigure.**

**Nota**

**1. Essa leitura é inspirada pela descrição da introdução da canção feita no programa de aulas-show O Fim da Canção (Instituto Moreira Salles, 2010), por José Miguel Wisnik e Arthur Nestrovski.**

**5**
JOSÉ PANCETTI
*Na praia*, 1945
Heliogravura
29,5x20,5 cm
Museu Nacional de Belas Artes, IBRAM, MINC



**6**
JOSÉ PANCETTI
*Edifício Oceania, Salvador, Bahia*, 1950
Óleo sobre tela
62x73 cm
Coleção particular, RJ

## 7

PROGRAMA ENSAIO, DORIVAL CAYMMI
Criação e direção : Fernando Faro
TV Cultura – Fundação Padre Anchieta

Criado e dirigido por Fernando Faro no formato de entrevistas entremeadas por *performances* musicais, o *Programa Ensaio* convida músicos – compositores, cantores e instrumentistas – para falar sobre seus trabalhos e contar histórias de suas carreiras e produções, além de fatos da vida pessoal. Lançado em 1969 para ser transmitido pela extinta TV Tupi, desde 1990 é exibido semanalmente pela TV Cultura em seu formato original. Hoje, seu extenso acervo reúne raros e importantes depoimentos do cenário musical brasileiro, como é o caso da entrevista feita com Dorival Caymmi em 1972.



## 8

PIERRE VERGER
Paris, França, 1902 / Salvador, BA, 1996
*Dorival Caymmi, Salvador, Brasil*, 1946
Ampliação fotográfica
30x30 cm
Foto Pierre Verger © Fundação Pierre Verger

## 9

PIERRE VERGER
*Pancetti, Salvador, Brasil*, 1946-1950
Ampliação fotográfica
30,2x30 cm
Foto Pierre Verger © Fundação Pierre Verger

## 10

PIERRE VERGER
*Pancetti, Salvador, Brasil*, 1946-1950
Ampliação fotográfica
30x30 cm
Foto Pierre Verger © Fundação Pierre Verger

## 11

PIERRE VERGER
*Lagoa do Abaeté, Itapuã, Salvador, Brasil*, 1946-1948
Ampliação fotográfica
30x30 cm
Foto Pierre Verger © Fundação Pierre Verger

## 12

PIERRE VERGER
*Dorival Caymmi, Salvador, Brasil*, 1946
Ampliação fotográfica
30x30 cm
Foto Pierre Verger © Fundação Pierre Verger

Fotógrafo e antropólogo por excelência, Pierre Verger não teve educação formal nessas duas áreas. Aprendeu o ofício da fotografia aos 30 anos com o fotógrafo Pierre Boucher, seu amigo, e, ao longo da carreira, a dedicação e minúcia no estudo dos povos e culturas que lhe interessavam foi tamanha que se alçou à condição de antropólogo e etnógrafo. Iniciou sua obra em 1932, após a morte da mãe, sua única parente viva, decidindo então unir o conhecimento que havia adquirido na fotografia com sua vontade de viajar para conhecer e registrar outras pessoas e lugares.

Depois de transitar entre Europa, Ásia e Oceania, desembarcou em 1946 na América, mais especificamente em Salvador, cidade que adotou como lar. Naquele momento, a Bahia vivia a iminência de transformações políticas e culturais que mudariam sua imagem definitivamente. Assim como Verger, outros estrangeiros estavam por lá atentos à diversidade do lugar, enquanto artistas e intelectuais locais procuravam meios para atuar naquela que havia sido a primeira capital brasileira e que, desde a transferência do poder para o Rio de Janeiro, no século XVIII, experimentava relativo ostracismo.

Pierre Verger logo engajou-se no processo de expansão da cultura baiana, no qual foi parceiro de figuras como Dorival Caymmi, Jorge Amado e Carybé, que tiveram papel fundamental para disseminar, cada um à sua maneira, o que era a Bahia. Ainda que de modos distintos, todos eles se valeram de elementos enraizados naquelas terras, como a geografia litorânea, a praia como local de descanso e de trabalho, a pesca, a capoeira, a sensualidade mestiça, a religião (do catolicismo aos ritos de origem africana) e os sabores dos hábitos populares. Com Verger não foi diferente. Seu interesse em fotografar pessoas comuns, mostrando o cotidiano, a cultura popular e as relações de trabalho, bem como sua ênfase nos rostos e corpos dos retratados, suas marcas, músculos e ângulos, tornaram-se símbolos de sua produção.

De todo esse mar de estímulos, foi o Candomblé que se infiltrou de forma mais decisiva na obra e na vida do fotógrafo viajante. Religião relevante para a matriz cultural e étnica da Bahia, o Candomblé é miscigenado de nascença, constituído pela combinação de práticas trazidas ao Brasil por etnias de diversas regiões africanas. À época, experimentava um ciclo de crescimento gradual de visibilidade e deferência, escapando da pecha de ritual pagão repleto de significados pejorativos para consagrar-se como culto religioso, esfera social e símbolo identitário.

Verger envolveu-se profundamente com o Candomblé e suas implicações: para cultuar os Orixás, é preciso passar por uma iniciação como a que ele realizou ao se tornar filho de santo. Rebatizado com o nome de Fatumbi, ganhou o título de adivinho pelo jogo do ifá (tipo de oráculo iorubano) e iniciou uma jornada em busca das origens dessa religião.

Conseguiu uma bolsa do Instituto Francês da África Negra (Ifan) que, além do registro fotográfico, exigia o texto como síntese de suas vivências e pesquisas. Passou então a se dedicar quase de maneira exclusiva à sua espiritualidade e às semelhanças entre os ritos brasileiros e africanos (principalmente os de Benin), até que, no final da década de 1970, deixou a fotografia para se concentrar na escrita e na edição de livros que registrassem os frutos de suas pesquisas sobre o assunto, os quais são referência até mesmo para as comunidades que hoje praticam o Candomblé e se interessam por estudar os princípios de suas tradições.

## 13

ALICE BRILL
Colônia, Alemanha, 1920 / Itu, SP, 2013
*Lavadeiras na Lagoa do Abaeté*, c.1958
Ampliação fotográfica
30x30 cm
Alice Brill/Acervo Instituto Moreira Salles

## 14

ALICE BRILL
*Pescador de Xeréu, Salvador*, 1953
Ampliação fotográfica
30x30 cm
Alice Brill/Acervo Instituto Moreira Salles

---

Colônia, Alemanha, 1920 / Itu, SP, 2013
Filha do pintor Erich e da jornalista Marte Brill, Alice migrou com a família para o Brasil na década de 1930. Em São Paulo, participou de encontros do Grupo Santa Helena, onde conviveu com artistas como Alfredo Volpi e Mario Zanini. Em 1946, mudou-se temporariamente para os Estados Unidos, por conta de uma bolsa de estudos em pintura e fotografia. Retornou ao Brasil 2 anos depois e logo iniciou seu trabalho como fotógrafa, ao acompanhar e registrar a viagem da Fundação Brasil Central pela região Centro-Oeste do país. A ótima oportunidade impulsionou sua carreira, assim como seus trabalhos para o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e a revista *Habitat*, voltados para a fotografia de exposições, obras de arte e arquitetura.
No período também surgiram muitos de seus experimentos com retratos não posados, marcados pela espontaneidade. Esta, posteriormente, se consolidaria como seu traço mais marcante, inclusive em seus pioneiros retratos de crianças.

Durante a década de 1950, tal qual muitos de seus colegas fotógrafos, Brill realizou uma série de registros das grandes cidades brasileiras buscando evidenciar o crescimento pelo qual passavam, destacando aspectos de seus edifícios e habitantes. Seus registros de São Paulo, realizados sob encomenda de Pietro Maria Bardi para uma publicação comemorativa do quarto centenário da cidade, privilegiaram um cotidiano sem disfarces, despido da apologia ao crescimento desenfreado como sinônimo de modernização. Brill expôs os limites e incongruências dessas modificações ressaltando as ruínas de algumas edificações e a aridez dos grandes canteiros, além do descolamento dos indivíduos de classes populares naquele contexto, figuras também presentes em seus registros de feiras livres e camelôs.
Apesar de sua vasta produção fotográfica, Brill afirmava ter-se iniciado na profissão por questões financeiras. A fotógrafa deixou sempre evidente seu interesse pela pintura – e chegou a apresentar alguns trabalhos na 1ª (1951) e 9ª (1967) edições da Bienal Internacional de São Paulo. Seus diferentes suportes encontravam, mesmo em atuações distintas, motivos e investigações muitas vezes similares. A relação que estabeleceu com o urbano, evidenciada em suas fotografias, encontrou na pintura importantes ressonâncias. Ao longo da década de 1960, buscando aludir ao ritmo desenfreado da construção civil, com fragmentos de estruturas à mostra e uma verticalidade marcante, Brill ressaltou o isolamento dos indivíduos nas grandes cidades com imagens de ambientes vazios, associados a máquinas e, às vezes, marcados pela melancolia. Era um mote bastante distinto da aproximação de seus contemporâneos que, principalmente na fotografia, explicitavam aglomerações urbanas com forte predomínio do festivo e vislumbravam no desenvolvimentismo uma expressão da modernidade.

## 15

MARCEL GAUTHEROT
Paris, França, 1910 / Rio de Janeiro, RJ, 1996
*Lagoa do Abaeté*, c.1958
Ampliação fotográfica
30x30 cm
Marcel Gautherot/
Acervo Instituto Moreira Salles

## 16

MARCEL GAUTHEROT
*José Pancetti pintando na lagoa do Abaeté*, década 1950
Ampliação fotográfica
30x30 cm
Marcel Gautherot/
Acervo Instituto Moreira Salles

---

Com formação em arquitetura, Marcel Gautherot iniciou seus experimentos com a fotografia no laboratório do Musée de l'Homme, em Paris, onde trabalhava em meados da década de 1930. Em decorrência de seu trabalho no museu e de suas pesquisas sobre a relação entre arte e etnologia, o fotógrafo realizou suas primeiras viagens. Em 1938 visitou o México e, no ano seguinte, fez sua primeira visita ao Brasil inspirado pelo romance *Jubiabá*, de Jorge Amado. Essas incursões iniciaram um aspecto que se tornaria marcante na produção e formação de Gautherot: seu apreço pela viagem e, principalmente, o caráter investigativo de suas explorações no território brasileiro.
Na década de 1940, mudou-se para o Rio de Janeiro e passou a colaborar com o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan). Aproximou-se de importantes intelectuais e arquitetos, como Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Lucio Costa, Burle Marx e Oscar Niemeyer. Com esses interlocutores, Gautherot registrou o patrimônio nacional barroco, as construções vernaculares e, paralelamente, a produção arquitetônica moderna, com destaque para seus emblemáticos ensaios sobre a construção de Brasília como feito grandioso.

O interesse dessa geração pela documentação arquitetônica e por outros aspectos que evidenciavam a pluralidade da cultura brasileira caracterizou também a linha editorial de revistas como O *Cruzeiro*, da qual Gautherot foi colaborador junto a José Medeiros, Jean Manzon e Peter Scheier. Durante a década de 1950, essas revistas promoveram uma série de expedições pelo interior do Brasil, publicando números especiais que traziam imagens da construção da nova capital e buscavam ressaltar aspectos do folclore brasileiro ainda desconhecidos. Nesse sentido, são icônicos os ensaios de Gautherot sobre feiras, festas e artesanato populares, sempre experimentando uma distância calculada do olhar que permite a definição de tipos em composições bem definidas, talvez um pouco impessoais em comparação com abordagens mais narrativas.
Em suas andanças pela Bahia, o fotógrafo privilegiou rituais de origem africana, as grandes procissões dos dias de culto e, principalmente, a figura do capoeirista, cujas leveza e destreza protagonizam diversos de seus conjuntos fotográficos. Gautherot acompanhou com minúcia festas como a *Procissão N. S. dos Navegantes* (c.1941), seguindo de perto e de longe cada uma de suas etapas rituais, explorando campo e contracampo, ora junto aos devotos, ora em planos gerais. Assim como diante dos capoeiristas, é o corpo em movimento que orienta o fotógrafo, que recorre várias vezes às silhuetas de costas, contornos destacados pelo instante em meio a aglomerações.

## O EXÓTICO, O UTÓPICO, O PRESENTE

Os sambas e as canções de Caymmi que explicitamente se referem ao Rio de Janeiro trazem muitas diferenças em relação às Canções Praieiras, a começar pela ambientação e pelos personagens urbanos, pelo ritmo das melodias – ora mais "quebrado" ora mais romântico – e pela eventual menção direta ao amor. Mas essas diferenças não significam que as Canções Praieiras não sejam elas também cariocas à sua maneira. O próprio sucesso de Caymmi nas salas de cinema, nas ondas do rádio e nas casas de *show* da cada vez mais cosmopolita urbe carioca começou por sua capacidade de narrar de forma ímpar a cultura baiana em sua imagem pré-industrial, repleta de reminiscências das matrizes étnicas, culturais e sociais do tempo em que foi capital do Brasil colônia. O samba *O que é que a baiana tem?* puxa a fila dos seus êxitos em incluir a Bahia, ornada com os balangandãs (que quase não se mencionavam desde o século XIX), na agenda dos mais potentes meios de comunicação da época.

Parte significativa das Canções Praieiras foi composta no Rio de Janeiro, trazendo a marca confessa da saudade, da nostalgia e até da ânsia de saber e contar que "a Bahia ainda tá viva, ainda lá", de preferência com o aroma do mungunzá, o som do candomblé, as "lembranças de donzelas, do tempo do Imperador". "Nada mudou, ainda lá", canta Caymmi – exceto ele mesmo, que se mudou para o centro da cultura musical brasileira, para ali re-apresentar um lugar que morava em sua imaginação. É de se notar que, nesse processo, são jogadas para escanteio as menções às desigualdades sociais, aos ciclos de violência e preconceito e à decadência do Estado que marcam a experiência baiana tanto quanto sua natureza exuberante e seu enraizamento cultural sincrético. Basta ler os romances publicados por Jorge Amado e João Ubaldo Ribeiro desde as décadas de 1930 e 1970, respectivamente, para encontrar imagens mais ambivalentes da Bahia de São Salvador.

Por princípio poético, o pintor José Pancetti traçou uma rota com sentido oposto à de Caymmi. Nasceu no estado de São Paulo, atravessou o Atlântico para viver a infância e manteve-se sempre vinculado ao litoral, vivendo em muitas cidades do sudeste brasileiro até mudar-se para a Bahia, onde viveu intensos e profícuos anos na década de 1950. Sua jornada conduziu ao cerne da paisagem e da mitologia baianas. Além disso, era pintor dedicado a estar junto à paisagem e ao clima que retratava, preferência documentada pelas fotografias em que aparece pintando de regata e *shorts*, com pés e cavalete na areia; isso além do testemunho indelével dos grãos de areia que se misturaram com suas tintas e fazem os tons claros das suas telas serem em parte coloridos pela mesma matéria que representam.

Ainda assim, uma das séries mais célebres de Pancetti, que retrata o labor das lavadeiras da Lagoa do Abaeté e seus tecidos coloridos contrastando com as águas escuras e a areia branca, foi feita de memória, quando o artista já vivia novamente no Rio de Janeiro. Como poderia ele saber se o que pintava ainda era hábito por lá? Não sabia, nem precisava saber. A Bahia de Pancetti também é projeção de uma paisagem protegida de conflitos sociais, mudanças de costumes e intervenções urbanísticas. O que ele enfatiza nas paisagens é o que já havia ali há muito tempo, e que sempre continuará a existir em suas pinturas.

Em Pancetti, como em Caymmi, opera uma "cegueira seletiva" espacial, temporal, étnica e sociológica, o que demonstra iguais parcelas de idealização, nostalgia e (vez em quando se percebe) melancolia. Talvez alguém sinta falta de dialética na obra desses dois poetas, pois dialética, conflito e contradição há e haverá na sociologia baiana de ontem, hoje e amanhã. Por mais que se aprofunde, entretanto, tal enfoque estará sempre errando o fundamental na contribuição estética desses artistas: a demonstração de que dentro da realidade já poderiam existir os ingredientes de uma civilização desejável, restando a nós a tarefa de viver à altura da utopia guardada no interior do território existente, e não alhures.

## 17
JOSÉ PANCETTI
*Wellington – O meu pequeno modelo do Abaeté*, 1957
Óleo sobre tela
38x46 cm
Coleção particular, Fortaleza, CE

## 18
JOSÉ PANCETTI
*Lagoa Abaeté*, 1956
Óleo sobre tela
39x55 cm
Coleção particular

## 19
JOSÉ PANCETTI
*Abaeté*, 1957
Óleo sobre tela
45,5x64,5 cm
Coleção Airton Queiroz, Fortaleza, CE

## 20
JOSÉ PANCETTI
*Lagoa do Abaeté*, 1957
Óleo sobre tela
47,5x55,5 cm
Coleção particular, Fortaleza, CE

*A pintura de Pancetti é como um convés de navio, curtida de sol e sal. Não enferruja. Honesta, limpa, econômica, direta, austera, quase seca, mesmo quando a cor se expande e o gesto abriga a emoção. Não há nele nem o supérfluo, nem o desperdício.*
Frederico Morais

Após voltar para o Brasil em 1920, Pancetti passou por Santos, Rio de Janeiro, Campos do Jordão e São João del Rey, até que viajou à Bahia em 1950 e lá fixou residência. Sua obra então se modificou. A paleta que era escura, com combinações de tons ocres e matizes frios, ganhou cores mais luminosas e saturadas. O mar agitado que movimentava o horizonte de algumas de suas marinhas deu lugar às águas límpidas dos campos cromáticos sem ondas e sem efeitos. Pintou a cidade de Salvador e suas praias; deteve-se diante da Praia de Itapoã, apresentou o Farol da Barra como referência na luminosa paisagem de simples traçado. Depois, já de volta ao Rio de Janeiro, relembrou a Lagoa do Abaeté em uma célebre série. Na Bahia, teve contato com outros artistas; foi fotografado por Marcel Gautherot e Pierre Verger, fez amizade com Dorival Caymmi.

Nas marinhas baianas, alguns dos traços característicos da pintura de Pancetti ganharam evidência. O ângulo oblíquo com que observa a praia cria uma profícua justaposição entre a linha do horizonte, estável em sua retidão, e as dinâmicas diagonais das linhas da praia em perspectiva. Diversas vezes, a própria suspensão do horizonte na parte superior deixa a areia dominar o quadro como um amplo campo de cor que define a imensidão espacial da praia e conforma intensas superfícies pictóricas no quadro. Eventualmente, agrupamentos de rochas, construções isoladas ou algumas figuras humanas pontuam a cena, criando relações de escala e reforçando o sentido de profundidade que se atenua nas obras em que os campos de cor do céu, da água e da areia aparecem sem outros referentes. Para alguns críticos, a economia de traços de Pancetti, desde o início presente em sua obra, alcança nos anos finais da vida um delicado flerte com o léxico visual da arte abstrata.



## 21
DORIVAL CAYMMI
*Cancioneiro da Bahia*, 1947
Edição déc. 1980
Livro

Durante uma de suas frequentes viagens a São Paulo, Dorival Caymmi publicou em 1947 o conjunto de suas canções sob o título *Cancioneiro da Bahia*. Em parte estimulado por Jorge Amado, que assinou o prefácio, e pelo artista Clóvis Graciano, que ilustrou essa primeira edição, o cantor reuniu letra e partitura de todas as 62 canções que havia composto até aquela data, quase metade da obra que produziria até o fim da vida.
O *Cancioneiro* foi subdividido por tipos de canções – canções do mar, sambas, modinhas, serenatas e cantigas, canções sobre motivos do folclore e canções do folclore. Como aponta Antonio Risério, essa classificação é imprecisa. Além disso, as gravadoras detinham os direitos autorais das pautas musicais, o que limitou a publicação a quatro compassos por composição, deixando a melodia apenas sugerida. Por fim, apesar de os comentários que acompanham algumas canções serem apresentados como escritos por Caymmi, consistem na realidade em transcrições que Jorge Amado fez de depoimentos e devaneios do cantor. Esses deslizes editoriais não eliminam o caráter inovador da publicação, que apresentou de forma convidativa as letras e partituras de um músico popular e antecipou cancioneiros de outros compositores.
O conjunto apresenta-se como resultado do convívio próximo com os pescadores, com profundo conhecimento de suas histórias, crenças e medos cotidianos. Caymmi explica que "grande parte [de sua] obra musical reflete esse ambiente, essas vidas, esses dramas" e que trata desses motivos porque "nada mais [é] que um homem do cais da Bahia".[1] Não à toa, o compositor inseriu como última parte do livro uma seleção pessoal de canções anônimas do folclore popular da Bahia.

No prefácio, Jorge Amado também trata Caymmi como se fosse um pescador e, por extensão, o "próprio povo brasileiro em sua voz mais pura",[2] "filho da grande mistura de raças que nas terras brasileiras se processou e se processa" e que é "a nossa contribuição para a humanidade".[3] É notável a confluência desse discurso com uma compreensão moderna da mestiçagem que se consolidou a partir dos anos 1930 e que concebia a mistura de raças que conviviam de maneira supostamente harmoniosa como um dos aspectos mais autênticos e ricos da identidade cultural brasileira.
Notas
1 D. Caymmi, "Canções do mar e dos pescadores", em *Cancioneiro da Bahia*, São Paulo: Círculo do Livro, s.d., p.8-9.
2 Jorge Amado, "Obá Onikoyi", em *Cancioneiro da Bahia*, p.5.
3 Jorge Amado, "Obá Onikoyi", em *Cancioneiro da Bahia*, p.6.

## 22
DORIVAL CAYMMI
*Caymmi e o mar*, 1957
Vinil
Coleção Pedro Pinhel

O mar revolto e o tempo nublado que figuram na capa do disco *Caymmi e o mar* prenunciam o tom do terceiro LP de Dorival Caymmi, lançado pela Odeon em 1957. O álbum enfatiza desde sua introdução a grandeza do mar e a efemeridade da vida dos homens que dele dependem. O formato solo de "voz e violão", tão característico do LP *Canções praieiras*, conservou-se em faixas como *Promessa de pescador*, *O Vento* ou *Noite de Temporal*, enquanto outras canções contaram com acompanhamento orquestral do maestro Leo Peracchi, além da participação de cantoras como Lenita Bruno e Silvinha Telles.
É o caso da primeira faixa do disco, especialmente longa (15'24" do total de 39'02"), intitulada *História de pescadores*. Ela começa com efeitos sonoros que mimetizam elementos da natureza: as ondas do mar, o vento, vozes que sugerem o canto das sereias. Entre essas sonorizações, é possível distinguir alusões melódicas da canção *O Mar*, que encerra esse LP. Após esse introito, a voz grave de Caymmi entoa uma narração da rotina dos pescadores, relato pontuado por seis canções que formam um conjunto narrativo coerente sobre a vida pesqueira (*Canção da Partida — Adeus da Esposa — Temporal — Cantiga de Noiva — Velório Val — Na Manhã Seguinte*). Apesar da dimensão trágica da história, a primeira (*Canção da Partida*) e a sexta (*Na Manhã Seguinte*) têm semelhanças e paralelismos que sugerem a dimensão cíclica da vida regida pelo mar.

Além de sintetizar o drama dos pescadores da Bahia aludido em canções praieiras anteriores, *Caymmi e o Mar* apresentou muitas inovações nas harmonias. O compositor baiano introduziu, por exemplo, notas de sexta e sétima maiores nos acordes menores, modulações de meio tom inusuais na época, que logo seriam assimiladas pela bossa nova. Há quem sublinhe no conjunto semelhanças harmônicas com o *jazz* e, ao mesmo tempo, identifique sonoridades próximas às da música erudita de Ravel ou Debussy, cujas composições – mais do que descrever narrativas ou emular emoções – sugerem impressões e atmosferas.
Em paralelo, músicas como *Festa de Rua* também revelam como o compositor, no intervalo entre *Canções praieiras*, de 1954, e este LP, se apropriou de referências do samba, como a batida do pandeiro, presente em algumas das orquestras do Rio de Janeiro. Caymmi reforçaria essa vertente em seu quarto LP, *Eu vou p'ra Maracangalha*, lançado alguns meses depois de *Caymmi e o mar*.

## ALGUM MOBILIÁRIO PARA OS TRÓPICOS

Conta a anedota que certa feita Caymmi recebeu com grande entusiasmo Caetano Veloso em sua casa na Bahia, chamando-o para subir e ver sua mais nova e brilhante invenção. Ali chegando, Caetano surpreendeu-se com o motivo da empolgação: Caymmi tinha virado sua poltrona em direção à janela com vista para o mar e instalado diante dela um ventilador, aliando o repouso à contemplação e ao conforto.

Por um lado, a anedota combina com a imagem d e Caymmi como criador preguiçoso, mitologia que ele mesmo gostava de alimentar no seu jeito moroso de contar histórias. Por outro, o arranjo dos móveis "inventado" por Caymmi é um singelo ensaio de mobiliário para os trópicos e, especialmente, para o calor e a paisagem praieira. A combinação de volumes arquitetônicos hermeticamente fechados com sistemas de condicionamento do ar não é – apesar do que se acredita em certos bairros de nossas cidades litorâneas – a única maneira de lidar com o clima tropical. A sombra, o repouso, o vento e o refestelar-se podem ser ótimos ingredientes para encontrar conforto nesses ambientes.



Em todo caso, a relação entre o mobiliário e os trópicos tanto já motivou engenhosas adaptações e invenções no âmbito popular quanto integrou o horizonte de interesses dos principais *designers* brasileiros de móveis. Especificamente, a adequação do mobiliário à paisagem praieira, amparada por uma arquitetura moderna, foi motor dos anos de amadurecimento de Sergio Rodrigues como *designer* e empreendedor. Dedicado a instalar no Rio de Janeiro da década de 1950 uma loja de móveis de alto padrão que se distinguisse da mera reprodução de clichês estilísticos dos móveis europeus, Rodrigues quis combinar o desenho moderno com a referência às raízes brasileiras, reeditando, no campo do *design*, uma abordagem modernista.

Imaginou a loja Oca com o apelo do nome de habitação indígena, e fundou seus projetos autorais na utilização de madeiras e materiais nativos. Chegou a imaginar que a sede da loja poderia ocupar um pavilhão leve feito sobre as areias da praia do Leblon. Se tivesse conseguido, a Oca, na praia, com móveis de madeiras de lei brasileiras seria um caso único de retórica do tropical. Não foi possível exibir os móveis de Rodrigues assim, com os pés na areia, mas esse desejo ecoou no primeiro ensaio fotográfico do *Sofá Mole*, cujo protótipo foi fotografado por Otto Stupakoff sobre as areias (e as ondas) do Leblon. Desse ensaio, restou a imagem do homem de camisa branca dobrada e pés descalços caminhando em direção ao sofá alcançado pela subida da maré.

Inusitada, essa imagem faz pensar na abrangência e significado da aproximação do mobiliário de Rodrigues ao clima tropical. É evidente que seus móveis não são, na verdade, "de praia", no mesmo sentido com que o termo se aplica aos guarda-sóis e às cadeiras plásticas reclináveis. Tampouco são móveis à prova das forças da maresia, da incidência do sol ou da água salgada, pois decididamente adaptam-se melhor a ambientes interiores. O mais preciso seria dizer que esses móveis pertencem aos ambientes interiores da arquitetura moderna brasileira, com sua tendência aos pisos livres com poucas divisórias, em que predominam as transparências e aberturas de vistas privilegiadas para a paisagem ao redor. Ali, nesses espaços permeáveis, despojados e debruçados sobre a natureza, o mobiliário de Rodrigues se implanta como um móvel moderno capaz de colocar o corpo de quem o usa em uma instantânea postura praieira.

Ao invés de enfatizar o caráter produtivo e eficiente da arquitetura moderna, uma *Poltrona Mole* – da mesma família do sofá – cria oportunidade para a preguiçosa malemolência do sentar quase deitado com o delicado balanço das tiras esticadas no respaldar da estrutura, envolto pelo couro acolchoado. A cadeira transforma a sombra da arquitetura em extensão da vontade de passar o dia a contemplar o mar e a paisagem. Como metáfora, sugere que a edificação designe nobre assento para a preguiça, seu *phármakon*, remédio e veneno para a modernidade dos trópicos.

## 23
OTTO STUPAKOFF
São Paulo, SP, 1935 / 2009
*Ensaio fotográfico do sofá Mole realizado na praia do Leblon*, 1958
Fac-símile
Otto Stupakoff /
Acervo Instituto Moreira Salles

## 24
OTTO STUPAKOFF
*Pierre Verger e Otto Stupakoff*, 1978
Ampliação fotográfica
20x30 cm
Otto Stupakoff /
Acervo Instituto Moreira Salles

## 25
OTTO STUPAKOFF
*Jorge Amado e Dorival Caymmi*, 1975
Ampliação fotográfica
20x30 cm
Otto Stupakoff /
Acervo Instituto Moreira Salles

---

A relação do paulistano Otto Stupakoff com a fotografia aprofundou-se precocemente quando ele ingressou no Art Center College of Design em Los Angeles (EUA), já em 1953. Enquanto se formava como fotógrafo profissional, mudavam os padrões de consumo no Brasil e, consequentemente, abriam-se novos rumos à fotografia publicitária. Ao final da década de 1950, Stupakoff colaborou com campanhas publicitárias para a Rhodia e trouxe a fotografia de moda para as revistas de grande circulação nacional – que à época ainda eram ilustradas com desenhos a bico de pena. O fotógrafo foi também correspondente da revista *Manchete*, para a qual fotografou personalidades como Carmen Miranda, Manabu Mabe, Oscar Niemeyer e Tom Jobim, entre muitos outros.

Nesse período, Stupakoff ampliou sua atuação realizando capas de discos para a gravadora Odeon, destacando-se *Caymmi e o mar*, de 1957. Segundo o fotógrafo, ele sugeriu a Dorival Caymmi um de seus locais favoritos no Rio de Janeiro: o início da Avenida Niemeyer, onde atualmente há um mirante para o bairro do Leblon. Posicionou o cantor sentado defronte ao mar e fotografou em longa exposição o movimento das ondas e sua colisão com as pedras. A fotografia explicita uma correlação entre os cabelos brancos de Caymmi e a massa difusa da quebra das ondas. Inusitadamente, Stupakoff posicionou o cantor de costas para a câmera, burlando as convenções das capas sempre frontais e com destaque aos rostos de seus artistas.

Entre 1965 e 1976, Stupakoff consolidou-se como colaborador de revistas internacionais como *Harper's Bazaar*, *Vogue*, *Elle* e *Marie Claire*. Enquanto vivia em Nova York e Paris, obteve reconhecimento internacional como fotógrafo de moda, em uma trajetória repleta de viagens (Nova Déli, Ilhas Maurício, Líbia, Hong Kong, Macau e Sri Lanka), episódios e aproximações com nomes como Coco Chanel e Yves Saint Laurent e expoentes do cinema e da política. Em 1976 retornou ao Rio de Janeiro, onde produziu a edição especial da *Vogue* dedicada a Jorge Amado. Suas viagens ao Brasil se intensificaram e Stupakoff retornou definitivamente ao país em 2005, ano em que realizou sua última exposição – uma grande retrospectiva de seu trabalho na *São Paulo Fashion Week* / Fundação Bienal de São Paulo.

## 26
SERGIO RODRIGUES
Rio de Janeiro, RJ, 1927 / 2014
Logo da loja Oca,
Fac-símile

## 27
SERGIO RODRIGUES
Vitrine criada por Millôr Fernandes da loja Oca, situada na Rua Jangadeiros nº 14 - loja c, Ipanema - Rio de Janeiro, 1965
Fac-símile

---

Arquiteto de formação, Sergio Rodrigues demonstrou grande interesse pelo desenho de móveis quando ainda estudava na Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil (atual Universidade Federal do Rio de Janeiro). Desde a graduação, entre 1947 e 1952, iniciou pesquisas relacionadas à história do mobiliário brasileiro, procurando aproximar-se desse campo de atuação como monitor da disciplina de Planejamento de Interiores. Foi nesse mesmo período que cursou Decoração do Lar – área nova e, à época, muito voltada ao público feminino – e conseguiu seu primeiro emprego já como desenhista de decoração.

Aproveitando-se dessas experiências e, ao mesmo tempo, observando criticamente os clichês e fragilidades de seu incipiente campo de atuação, passou a investigar como uma decoração moderna poderia abordar o mobiliário com o mesmo nível de elaboração, originalidade e precisão dedicados à arquitetura. Aquela era a época de consolidação da arquitetura modernista brasileira, reconhecida em âmbito nacional e internacional, com vínculos nas esferas midiáticas, governamentais, artísticas e produtivas; faltava ao *design* de mobiliário estar à altura da intensidade desse processo.

Tendo como principais referências Joaquim Tenreiro e Zanine Caldas, conhecidos por suas maneiras próprias de interpretar a tradição e os materiais do mobiliário brasileiro, Sergio Rodrigues inaugurou em 1955, no Rio de Janeiro, sua própria loja, a Oca. Propositadamente curto, o nome de origem tupi ecoava o desejo de um espaço de trabalho e convívio coletivo, além de associar a referência à cultura brasileira ao emprego de materiais nativos e à simplicidade do desenho moderno.

Concebida como representação no Rio de Janeiro da loja paulistana Forma e como espaço para venda de móveis originais desenhados por Rodrigues e outros arquitetos, a Oca foi inicialmente proposta como uma ocupação da areia da praia do Leblon, enfatizando a ideia de ambientação criada para o clima tropical. Uma vez que esse plano mostrou-se impossível, o empreendimento foi instalado em um espaço comercial na Praça General Osório, em Ipanema, combinando móveis trazidos de São Paulo com as criações próprias de Rodrigues e outros arquitetos jovens, além de exposições e eventos de arte. A partir de 1956, com o crescimento das encomendas dos móveis originais, a Oca passou a ter sua própria fábrica – a Taba – e começou a ganhar mercados diversos. Em 1968, Rodrigues desligou-se da empresa que criara, a qual, como negócio, nunca chegou a ter um volume de produção realmente voltado ao consumo de massas. De todo modo, a Oca conquistou seu lugar na história do *design* e da cultura brasileira por ter combinado o pioneirismo do empreendimento com a excelência dos projetos de Rodrigues, além da capacidade de catalisar a loja como local de encontro da cena cultural carioca e assunto recorrente na imprensa.

## 28
SERGIO RODRIGUES
Poltrona Mole
Mobiliário

## 29
SERGIO RODRIGUES
*Primeiros croquis da Poltrona Mole*, 1957
Fac-símile

## 30
SERGIO RODRIGUES
*Primeiros croquis da Poltrona Mole*, 1957
Fac-símile

## 31
SERGIO RODRIGUES
*Primeiros croquis da Poltrona Mole*, 1957
Fac-símile

## 32
SERGIO RODRIGUES
*Croqui das cunhas da Poltrona Moleca*, 1963
Fac-símile

## 33
SERGIO RODRIGUES
*Poltrona Mole, desenho de Sergio Rodrigues*
Fac-símile

## 34
Propaganda da Oca com foto de Otto Stupakoff na Revista Módulo nº 10, 1968
Fac-símile
Acervo da Biblioteca da FAUUSP

## 35
SERGIO RODRIGUES
Desenho de Millôr Fernandes da Poltrona Mole para o catálogo da Oca, 1965
Fac-símile

## 36
SERGIO RODRIGUES
Ilustração de Sergio Rodrigues para a exposição "Falando de Cadeira, retrospectiva 1954/1991" (MAM/RJ), 1992
Fac-símile

---

Em 1957, o fotógrafo Otto Stupakoff encomendou a Sergio Rodrigues um sofá. Seu pedido era que o móvel o acolhesse generosamente quando quisesse se esparramar para recuperar-se de uma jornada de trabalho; além disso, deveria caber em um canto de seu acanhado estúdio e também em seu módico orçamento.

Com essas condições, Sergio Rodrigues realizou diversos estudos que avaliavam o melhor custo-benefício entre os materiais disponíveis. Ao apostar no exagero das partes estofadas, que deveriam transbordar para além da estrutura conformadora do móvel, Rodrigues acabou por criar o item de mobília que seria sua marca registrada, a *Poltrona Mole*. Com almofadões de couro soltos sobre cintas de mesmo material presas a uma estrutura feita em jacarandá maciço com encaixes manuais, a poltrona foi desenhada para ser um ícone de conforto, pensada justamente para o momento do descanso, abraçando o corpo de quem se aconchega com os macios avolumados de seu assento e encosto.

Sem poder pagar pelo projeto, Stupakoff retribuiu com um ensaio fotográfico na praia – frustrado pela rápida subida da maré, mas que acabou atraindo a curiosidade dos jornais. Ao longo da década seguinte, produzida e distribuída pela loja Oca, a peça ganhou visibilidade em outras partes do mundo, ganhando o prêmio de expressão de regionalidade no Concorso Internazionale del Mobile, na Itália. A estrutura bruta da poltrona, combinada com seu perfil corpulento e abundante, dedicado ao repouso relaxado, contrastava com o *design* moderno que prezava prioritariamente leveza, limpeza e praticidade – tanto na facilidade de transporte, quanto na adaptação para diversos ambientes.

Enquanto a maior parte da indústria da época valorizava a ergonomia (a adequação produtiva ao trabalho) de peças replicadas em série milhares de vezes, a *Mole* fartava-se em volúpia, sensualidade e preguiça, levando consigo ainda a referência ao móvel colonial brasileiro, sua forte presença e seu trabalho virtuoso com a madeira nativa.

## SERGIO RODRIGUES, PRINCÍPIOS E FINS. E ALGUNS MEIOS. DUAS OU TRÊS COISAS QUE SEI DELE

Trabalhei com Nelson Rodrigues, tio de Sérgio, mais de 10 anos, lado a lado, diariamente, na revista *O Cruzeiro*. Por isso conheço Sergio talvez mais do que ele pense. Através de Nelson tive contato com toda a família, no tempo em que esta morava numa bela casa em Laranjeiras, junto ao campo do Fluminense, e o Fluminense era um time da primeira divisão. O clã Rodrigues era metade homem, metade mulher, metade de cabelo negro, metade de cabelo vermelho – onde foram os cabelos ruivos, os ruços, de antigamente? Jornalistas, (Mário, Paulo, Augusto), jornalista, dramaturgo (Nelson), desenhista (Irene), atriz (Dulce), cineasta (Milton), quase todos intelectuais realizados. Conheci, de ver, o famoso e diatríbico jornal do avô de Sergio, *Crítica*, em que Roberto, seu pai – já excelente desenhista quando morreu, tragicamente, aos 24 anos - trabalhava. Vi toda a coleção do jornal. O que mais me ficou foi a paginação audaciosa e o destaque dado ao esporte – páginas inteiras –, atividade pouco importante, na época, mas já intensamente apreciada pelos Rodrigues. Não é à toa que o nome oficial do Maracanã é Mário (Rodrigues) Filho, irmão de Nelson, tio de Sergio. Quer dizer, Sergio Rodrigues não é um cístron (corrida ao dicionário!) solitário, surgido a esmo no limbo da criatividade. Pegou de um o talento visual, de outro a capacidade de formalizar, de um terceiro a tara da individualização – roubou toda a família. Deu no que deu. Me vejo, junto com Juarez Machado, recém-chegado de Santa Catarina (atualmente, *voila*!, é pintor parisiense), pintando as montras (vitrines) da elegante OCA, aqui na praça Gozório. Loja de Primeiro Mundo, da qual Sergio Rodrigues era proprietário. Ainda não estava em moda falar de transparência mas, através do vidro, víamos o Sergio, em meio aos móveis prafrentex (expressão da época) da loja, fazendo gestos de aprovação ao nosso trabalho, acompanhado de outros não aprováveis pelo gestual surdo-mudo. Sempre o vi assim, gozador, bem-humorado, rindo e brincando. Não sei a que horas consulta o psicanalista ou cai em prantos num desvão de escada. Nossa pintura *in vitro* resultou um bom trabalho, que Sergio afirma, até hoje, ter ficado melhor do que os vitrais de Chartres. Quem sou eu pra duvidar?

E aí nos separamos. Antes disso, Sergio foi pra Curitiba, difundir o mobiliário moderno na Móveis Artesanal, foi pra São Paulo dirigir a Forma, criou a cadeira Lucio Costa, a poltroninha Oscar Niemeyer, móveis para a Universidade de Brasília, sempre olhando os móveis como objetos de arte. Sem esquecer o fundamental – também de uso. Nos reencontramos em seu trabalho em cima do morro do Cantagalo (hoje se chama Brizolão). Fiz apenas o *logo* do bar On The Rocks (trocadilho genial do próprio Sergio; o bar era cavado nas rochas), e o restaurante no alto do morro, com enorme piscina a céu aberto, batizamos de Berro D'água, que tirei do Quincas, do Jorge Amado. E este veio e consagrou o local. Tempos. E estamos juntos outra vez no restaurante Papo de Anjo, do qual Sergio foi proprietário (arquitetos são chegados a criarem restaurantes; felizmente os *restaurateurs* não fazem arquitetura). Mas Sergio entende mesmo de comida – de comer e de fazer. O restaurante era ali no Horto, colado à Tevê Globo. Não sei quanto tempo durou. Dizem os rivais que Sergio atuava mais como consumidor do que fornecedor. Más línguas. Papos de víboras.

Fiz a apresentação desse Papo de Anjo, arquitetura especializada impecável. Não juro pela comida, mas transcrevo um pouco do que escrevi então, inspirado no conceito do próprio Brillat-Savarin Rodrigues: "Sempre lutando pelo mais degustável e mais digerível, no longo e saboroso esforço do ser humano por um prato mais belo numa mesa mais justa". Foi 61, creio eu, a consagração internacional da Poltrona Mole.

Conhecendo o longo trabalho de criação e confecção da peça (cotação máxima de nossa arquitetura mobiliária), sempre me referia a ela, falando ou escrevendo, como A Poltrona Que Não Foi Mole. Nos livros internacionais de crítica especializada é chamada de Sheriff (não parece tradução de filme de televisão?).

Vou me lembrando de Sergio e suas circunstâncias, e escrevendo ao correr da pena (ao pulsar do *chip*). Mas não lembro tudo nem escrevo tudo. Que sei eu de arquitetura?

Bem, vai ver, tudo. Sei de morar, sei de dormir, sei de sentar.

De morar sei que devo estar sempre de frente para o mar, olhando para a montanha, e, no Rio, clima tropical, de cara pro nascente.

De dormir. Só durmo com os pés da cama voltados para a porta principal, de onde pode penetrar o Mal. Embora em minha vida só tenha penetrado o Bem, depois de premir de leve o tímpano do seio, que leva direto ao coração.

E de sentar, aprendi sentando em areia (de Ipanema), sentado em banco (de Liceu), e evitando sentar em cadeira de Bauhaus (Gropius mereceu terminar a vida com aquela chata da Alma Mahler). Ainda de sentar. Eu tinha concluído que, como a bunda não vai se modificar no próximo milênio, os arquitetos de móveis tinham que criar a partir dela (ou delas, se considerarmos a duplicidade dessa singularidade anatômica). Foi aí que o talento estético de Sergio Rodrigues veio ao encontro do meu bom senso e exigência de conforto e, inesperadamente, empurrou embaixo de mim a já citada Poltrona Mole. Onde não me sentei. Deitei e rolei. Que artefato, meus amigos. Uns dizem que é *slouchingly casual*, outros que antecipou a Bossa Nova, Sergio Augusto afirma que é um móvel em que a pessoa se *repoltreia*, e Odilon Ribeiro Coutinho que "tem o dengo e a moleza libertina da senzala". Sei lá. Pra mim, essencialmente couro, foi natural curtição. Anatômica, convidativa, insinuante. Atração fatal. Sharon Stone. É prazer sem igual sentar-deitar numa, e ficar olhando em frente uma outra, da Bauhaus. Melhor, uma outra Mole.

**Millôr Fernandes**dos Santos, Maria Cecília Loschiavo. *Sergio Rodrigues*, edição Soraia Cals, Rio de Janeiro: Icatu, 2000

# 37

FLÁVIO DE CARVALHO
Barra Mansa, RJ, 1899 / Valinhos, SP, 1973
*FDC1*
Cadeira
81x78x70 cm

---

Graduado em engenharia na Inglaterra, Flávio de Carvalho também trouxe de seus anos de juventude na Europa alguma formação em arquitetura e arte. No Brasil, foi defensor constante da modernização radical das bases da cultura, orgulhoso de ter submetido ao concurso para o Palácio do Governo do Estado de São Paulo, em 1927, o que considerava o primeiro projeto de arquitetura moderna do país. Sempre disposto a discutir o urbanismo em artigos jornalísticos, experimentou também uma abordagem ao *design* de móveis na ocasião da construção da casa na Fazenda Capuava (1939), que mobiliou por completo.

Dentre os desenhos originais que realizou, destaca-se a poltrona *FDC1*, que foi fotografada na varanda da casa, sob a sombra da grande pérgula de concreto que protege quem repousa ali observando a natureza circundante. A estrutura da poltrona, feita de barras de ferro de seção circular pintadas de preto, é composta por um aro circular soldado a duas barras verticais e a um conjunto de barras em "H", as pernas anteriores e posteriores, respectivamente. O assento é formado por uma tira larga de couro costurada em volta do aro e da barra horizontal do conjunto que define as pernas posteriores, e outras três tiras finas, duas horizontais e uma vertical, se entrelaçam e prendem-se à circunferência do aro para definir o encosto. Apesar de ter sido produzida inicialmente como protótipo, um objeto artesanal, a *FDC1* possui materiais e formas que poderiam facilmente ser reproduzidos em série como um objeto industrializado. Em sua forma, enfatiza a leveza de seus materiais e a permeabilidade da estrutura ao olhar, sem recorrer a ornamentos: seu desenho claro e conciso nasce de uma abordagem moderna ao mobiliário, ecoando por exemplo os projetos pioneiros do *designer* Marcel Breuer quando estudante e professor da escola Bauhaus.

No contexto da produção de Flávio de Carvalho, a racionalidade, a economia e a universalidade associadas ao *design* moderno são particularizadas pela oferta de alternativas às formas herdadas pela burguesia provinciana do país; no caso, pelo projeto de uma poltrona que, assim como o *New Look* fez com o traje social masculino, cria aberturas para a circulação do ar, adequando um arquétipo herdado às exigências do clima local.



# 38

CAO GUIMARÃES
Belo Horizonte, MG, 1965
*Gambiarra #54*, 2005
Fotografia ed 2/3 + 2PA
45x60 cm
Cortesia Galeria Nara Roesler

# 39

CAO GUIMARÃES
*Gambiarra #110*, 2001/2012
Fotografia ed 1/3 + 2PA
66x100 cm
Cortesia Galeria Nara Roesler

---

Artista, fotógrafo e cineasta, Cao Guimarães tem construído, desde o final dos anos 1980, uma obra que nasce do prosaico e de coisas consideradas sem importância ou sutilmente deslocadas de seu tempo. Muitas vezes, o trabalho do artista é disparado pelo acaso, surge em pleno estado de ócio ou de deambulação, prescindindo de roteiros, ao gosto do desenrolar de situações que encontra durante uma de suas inúmeras viagens. Cao justificou o seu trabalho solitário, e quase passivo, de captação de fragmentos do cotidiano: "arte não tem porquê nem pra quê. Arte não depende de mim. Sou quase como um cavalo de santo. A arte é como se fosse uma entidade qualquer que precisasse passar por mim para atingir o público, ela quer dialogar com o público [...] estou ali só pra receber...".[1]

O "método" adotado por Cao para realizar seus filmes e vídeos pode ser apelidado de "cinema-preguiça", fórmula alternativa ao célebre cinema-verdade. A espera paciente da fatura das obras se desdobra na edição cuidadosa, que evita efeitos arbitrários ou distrações à contemplação dos planos longos com enquadramento atento a pequenos detalhes. Em suas séries fotográficas, o convite à observação desinteressada se dá pela reiteração de peculiares situações e imagens que o artista encontra como uma coleção dispersa pelo mundo à espera de ser remontada por uma sequência de encontros fortuitos.

Por meio desse olhar, coisas diversas como um limão convertido em cinzeiro, uma tábua de corte transformada em suporte do batente de uma janela e um tijolo transformado em suporte para vassouras são aproximadas como exemplos de uma vasta família de gambiarras. A série de fotografias, iniciada em 2001, se propõe a coletar um conjunto de soluções baratas e improvisadas pela sabedoria popular para suprir, mesmo que provisoriamente, as deficiências ou incompletudes dos objetos. Nas fotos em exibição, veem-se duas gambiarras praieiras, singelas contribuições para o debate sobre o mobiliário tropical.

Nota

1 Entrevista no link https://www.youtube.com/watch?v=Pl3zUypHsos.

**40**
JOSÉ PANCETTI
*Stela na praia*, 1951
Óleo sobre tela
46x55 cm
Coleção Airton Queiroz, Fortaleza, CE

**41**
JOSÉ PANCETTI
*Porto com embarcações*, 1933
Óleo sobre madeira
22x28 cm
Coleção particular, SP

**42**
JOSÉ PANCETTI
*Marinha*, 1935
Óleo sobre tela colada em eucatex
21,5x29,7 cm
Coleção Airton Queiroz, Fortaleza, CE

**43**
JOSÉ PANCETTI
*Ilha de Mocangue, RJ*, c.1940
Óleo sobre tela
60x46 cm
Coleção particular, SP

**44**
JOSÉ PANCETTI
*Ponte em São João del Rey*, 1945
Óleo sobre tela
38x46 cm
Coleção particular, RJ

**45**
JOSÉ PANCETTI
*Mangaratiba, RJ,* 1946
Óleo sobre tela colocada em madeira
37x46 cm
Coleção Airton Queiroz, Fortaleza, CE

**46**
JOSÉ PANCETTI
*Arraial do Cabo,* 1948
Óleo sobre tela
46x65 cm
Coleção Gilberto Chateaubriand MAM RJ

**47**
JOSÉ PANCETTI
*"Gamboa de baixo, Bahia"*, 1951
Óleo sobre tela
40x55 cm
Coleção Particular, São Paulo

**48**
JOSÉ PANCETTI
*Marinha, Itanhaém, SP*, 1945
Óleo sobre tela
54,3x65,5 cm
Museu Nacional de Belas Artes, IBRAM, MinC

**49**
JOSÉ PANCETTI
*Marinha, Itanhaém, SP*, 1945
Óleo sobre tela
45,6x64,9 cm
Museu Nacional de Belas Artes, IBRAM, MinC

**50**
JOSÉ PANCETTI
*Itanhaém, SP,* 1945
Óleo sobre tela
38x45 cm
Coleção Harry Adler, Rio de Janeiro, RJ

**51**
JOSÉ PANCETTI
*Praia Montserrat (Série Bahia)*, 1951
Óleo sobre tela
46x55 cm
Coleção Instituto Casa Roberto Marinho

**52**
JOSÉ PANCETTI
*Marinha, Bahia*, 1951
Óleo sobre tela
46x56 cm
Coleção particular

**53**
JOSÉ PANCETTI
*Areal, Bahia*, 1952
Óleo sobre tela
47x66 cm
Coleção Particular, Fortaleza, CE

## DO HOSPITAL, 1957

Salvador, 16.11, Sábado, Hotel Palácio

"Na estrada, desde o farol da Barra até Itapoã eu fiquei a olhar a praia, os coqueiros, as canoas dos pescadores e suas rêdes estendidas sôbre as brancas areias que iam ficando. Um turista que vinha na frente do carro, com cara de norte-americano, batia fotografias do verde mar. Atrás dêle um homem chorava por não poder mais interpretar aquelas deslumbrantes côres, aquêle mar tão familiar... Quando passamos por Itapoã na curva da estrada onde principia a pitoresca vila um grupo de pescadores agrupados na parede de um bar viram-me no carro e deram-me adeus com as mãos".
**José Roberto Teixeira Leite** *Pancetti o Pintor Marinheiro*, 1979, p.106

**54**
JOSÉ PANCETTI
*Paisagem de Itapuã*, 1953
Óleo sobre tela
38x55 cm
Coleção Gilberto Chateaubriand MAM RJ

**55**
JOSÉ PANCETTI
*Bahia*, c.1953
Óleo sobre tela
33 x 55 cm
Coleção Particular, Fortaleza, CE

"Sua pintura foi sempre uma imagem de cores fundamentais, de paisagens fundamentais, cara de gente, montanha, mar, vista através de uma percepção direta, primeira, quase de criança. Daí a frescura sem par de suas melhores telas. Foi sempre uma máquina de ver, de ver carinhosamente as coisas externas naturais, mesmo quando essas coisas naturais são barcos, pois para o marinheiro, barco, qualquer que seja, grande ou pequeno, é sempre obra da natureza, faz parte do mar, criador de tudo, das coisas e dos homens"
**Mário Pedrosa** "Pancetti e o seu diário" em Aracy Amaral (org.), São Paulo, 1981, p.166.

**56**
JOSÉ PANCETTI
*O mar*, 1954
Óleo sobre tela, 50x65 cm
Coleção particular, RJ

**57**
JOSÉ PANCETTI
*Itapoan, BA*, 1954
Óleo sobre tela, 38x55 cm
Coleção particular, SP

**58**
JOSÉ PANCETTI
*Barra do Saquarema*, 1955
Óleo sobre tela, 50x61 cm
Coleção particular, RJ

"Simples, solares, literais, nítidas, concretas, reais - as canções praieiras nos encantam com seu mundo tão diverso do nosso mundo moderno, complexo, mundo da técnica e da racionalidade científica, mundo da liberdade, do vazio, da história, mundo destituído de deuses, apartados da natureza. Não se trata, de forma alguma, de depreciar a aventura histórica da modernidade, cujas conquistas não se pode nunca deixar de afirmar, mas de sentir a beleza e a força dessas canções praieiras que nos colocam diante de um outro mundo, em quase tudo diverso daquele em que vivemos - e cuja característica maior é a certeza do ser".
**Francisco Bosco** *Dorival Caymmi*, Publifolha, São Paulo, 2006, p.60.

## 59
JOSÉ PANCETTI
*Coqueiros de Itapoan*, 1956
Óleo sobre tela
46x65,5 cm
Coleção particular

## 60
JOSÉ PANCETTI
*Cabo Frio*, 1947
Óleo sobre tela
46x65 cm
Coleção Airton Queiroz, Fortaleza, CE

## 61
JOSÉ PANCETTI
*Campinas, SP*, 1957
Óleo sobre tela
27x31 cm
Coleção particular, SP

## 62
PATRICIA LEITE
Belo Horizonte, MG, 1955
*Atalaia*, 2013
Óleo sobre madeira
30x40 cm
Coleção particular

## 63
PATRICIA LEITE
*Revoada*, 2014
Óleo sobre madeira
130x160 cm
Coleção Guilherme Teixeira

## 64
PATRICIA LEITE
*Atol III*, 2014
Óleo sobre tela
130x160 cm
Cortesia Mendes Wood DM, São Paulo

---

Com formação em Desenho e Gravura pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Patricia Leite, que também foi aluna de Amilcar de Castro em seu Núcleo Experimental de Arte, iniciou sua carreira afinada com as abordagens pictóricas que marcaram a década de 1980. Próximo à virada do milênio, emergiu gradualmente em seu trabalho a construção de paisagens, com massas de cor tendendo a linhas do horizonte, cadeias de montanhas, áreas celestes. Formas e cores participam desse processo, que não se confunde com a representação naturalista dos ambientes, mas define-se por evocações espaciais diversas. Cada tela descreve uma atmosfera única, envolvente, mesmo que o plano da pintura, feito de chapas de madeira, se revele com franqueza, assim como a artificialidade das cores chapadas. O modo de fazer, a natureza da pincelada, faz-se propositadamente despretensiosa, sem intenção de demonstrar virtude ou vigor, como se resultasse da mais imediata vontade de preencher as formas com suas cores.

Em outras palavras, a obra de Patricia Leite experimenta o que há de memória atávica das paisagens brasileiras, utilizando-se dos aprendizados formais adquiridos pela pintura abstrata para sugerir espacialidades com poucos elementos descritivos. Trata-se de um exercício de coesão que traça um caminho na mesma direção da obra de grandes mestres da gravura e pintura brasileira como Oswaldo Goeldi, Amadeo Lorenzato e José Pancetti, mas em sentido inverso – enquanto eles partiram da figuração da paisagem para flertar com a composição abstrata, Patricia Leite faz o caminho contrário. Um ponto chave dessas transições é a alusão a um modo popular de pintura, que se evade das tradições acadêmicas em sua economia de efeitos e distingue-se das atitudes das vanguardas por sua subjetividade. Vez em quando, associações temáticas afloram em séries de pinturas da artista. São referências à música, como Tom Jobim e sua relação com o carnaval carioca, suas canções com fortes imagens do meio ambiente, e Caymmi, as festas populares, paisagens mineiras, marinhas tropicais e cenas cotidianas. São discretas sugestões narrativas que podem ou não ser tomadas em conta pelo espectador diante do fato concreto da contemplação da pintura. Funcionam como reforços do sentido de imersão que se expande a partir de seus planos de cor como convite à espera e ao silêncio.



## 65
PAULO BRUSCKY
Recife, PE, 1949
*Abra e cheire: Este Envelope Contém Cheiro da Praia de São José da Coroa Grande*, 1976
Carimbo, nanquim e hidrocor sobre envelope e sargaço
11x17 cm
Cortesia Galeria Nara Roesler

---

Um envelope que contém sargaço e que recebe as inscrições "Abra e Cheire" e "Este Envelope Contém Cheiro da Praia de São José da Coroa Grande" estimula o olfato, um sentido tradicionalmente pouco convocado nas obras de arte. Onde quer que o envelope tenha sido aberto, o eflúvio de algas que o destinatário pode ter sentido parece o gatilho perfeito para rememorar a experiência sensorial do mar, talvez associada a memórias pessoais e afetivas.

Esta obra é exemplar das ações postais de Paulo Bruscky, nascido em Recife em 1949. O artista, também arquivista e colecionador de arte efêmera, optou deliberadamente por manter um emprego burocrático para preservar sua independência em relação ao mercado de arte. O pernambucano aspirava à livre circulação de ideias e da arte em redes alternativas de trocas que extrapolassem fronteiras, o que promoveu em trocas e diálogos regulares com artistas de todo o mundo por meio do movimento internacional de arte postal desde os anos 1970. Seu trabalho também se desdobrou em outras frentes, desde a publicação de anúncios classificados, passando por experimentações com máquinas de escrever ou de encefalogramas, xerox e fax, até intervenções urbanas em *outdoors* e ações performáticas provocadoras nas ruas da cidade. A sua intenção de tensionar e burlar sistemas – sejam eles linguísticos, jurídicos, institucionais ou tecnológicos – confere às suas diferentes propostas uma dimensão crítica sustentada por um aguçado senso de humor.

**66**
JOSÉ PANCETTI
*Itapoan, Bahia*, 1953
Óleo sobre tela
46x63 cm
Coleção Fundação Edson Queiroz, Fortaleza, CE

**67**
JOSÉ PANCETTI
*Mulheres na praia*, 1953
Óleo sobre madeira
70x83 cm
Coleção Harry Adler, Rio de Janeiro, RJ

**68**
JOSÉ PANCETTI
*Sem título*, 1944
Óleo sobre tela
29,5x40,5 cm
Coleção Instituto Casa Roberto Marinho

**69**
FLÁVIO DE CARVALHO
*Sem título*, 1957
Nanquim sobre papel
93x71 cm
Cortesia coleção Hugo França

**70**
FLÁVIO DE CARVALHO
*Mulher*, 1967
Nanquim sobre papel
500x70 cm
Acervo Museu de Arte Brasileira – FAAP

**71**
NELSON FELIX
Rio de Janeiro, RJ, 1952
*Série Gênesis*, 2015
Vídeo, 10'10"
Coleção do artista

Há obras de arte que demoram a ser concluídas, passam por muitas etapas ao longo de anos, ou mesmo ficam inacabadas. Isso nem sempre significa que tais trabalhos tenham a própria passagem do tempo como substância, como se pode dizer da *Série Genesis*, de Nelson Felix. O primeiro gesto da série, em 1985, consistiu em inserir um pequeno diamante no interior de uma ostra, deixando que sua biologia trabalhasse para a formação de uma pérola ao redor da pedra preciosa. Nessa ação aparentemente simples, a temporalidade geológica do diamante se mistura com a insistência orgânica de um ser vivo, em uma colisão disparada pelo artista que faz ação e espera se confundirem em uma só duração. Gestos análogos se sucederam ao longo dos anos, com um minúsculo buda de ouro assimilado pelo osso de um cão, um osso abraçado por uma árvore, um tronco engolido pela terra. O ouro, raro metal formado nas maiores explosões estelares, termina devolvido à terra dentro da madeira, do osso, do tempo. Não se trata simplesmente de respeitar o ritmo da natureza, mas de evidenciar que o próprio tempo é uma abstração que só se pode sentir por meio de processos vivos.

Em um universo reduzido a seus componentes materiais, não haveria como perceber a passagem do tempo: são os movimentos de expansão, atração e reconfiguração da energia e da matéria que expressam a existência temporal da realidade. Ao tomar partido de tais movimentos de transformação, a *Série Genesis* aproxima-se sensivelmente dos fluxos temporais de vida e morte, ciclos de transformação que muitas vezes ignoramos em sua iminência poética.

**72**
NELSON FELIX
*Método Poético para Descontrole de Localidade*, 2015
Vídeo, 9'03"
Coleção do artista

Muito da produção de Nelson Felix tem como princípio a desconfiança na autossuficiência dos métodos de composição compilados pela modernidade. É como se os arranjos compositivos de elementos no espaço atuassem como uma sintaxe pronta, resolvida, sem abertura para a errância criativa ou para a multiplicação de sentidos poéticos. Buscando evadir-se desse fechamento, Nelson Felix experimentou múltiplos recursos de pensamento e ação. Nas ações reunidas sob a alcunha *Método Poético para Descontrole de Localidade*, procurou enfatizar a porosidade de seus processos, contando com elementos que não cabem na gramática básica da composição visual: o acaso, o erro, as analogias com a poesia das palavras, a dilatação das escalas. Na conjunção desses elementos, o espaço foi a substância tomada como noção a ser alargada até a quase impossibilidade de percepção e, então, reinstaurada em sínteses plásticas.

Primeiro, o "canto" – arquétipo espacial simples que se dá no encontro de duas arestas – foi interpretado pelo artista em toda a polivalência que a palavra permite. Mapeou o que seriam os cantos de Portugal, país cujo contorno geográfico lembra um retângulo. Tendo definido sua rota desenhando sobre um mapa, Nelson Felix viajou até os extremos do território, carregando quatro pesados cubos de pedra na boleia de um caminhão. Nos três primeiros cantos, pousou as rochas sobre o solo, diante da paisagem, e as desenhou insistentemente, apreendendo suas formas, sua relação com o entorno e o próprio lugar geográfico que marcavam. No último, um ambiente preparado para exposições, justapôs as rochas contra os cantos da sala, escorando-as com ponteiras de bronze gravadas com outros "cantos": os versos de um poema de Sophia de Mello Breyner Andresen – "Casa térrea" – sobre uma morada construída desde sua fundação por alguém que fez da arte a "verdade do teu inteiro estar terrestre". Juntos, os cantos todos tocados pela ação definem muitos espaços de escala e consistência distinta; ou então, pela ótica da obra de arte, falam de um só espaço tecido entre todas as suas manifestações.

Em seguida, o "centro" e o "verso". Desenhando traçados arbitrários sobre um mapa, Nelson Felix identificou São Paulo como centro de uma linha que liga duas ilhas pequenas e pouco conhecidas, uma no Oceano Atlântico, a outra no Pacífico: fato irrelevante para o cotidiano da cidade, mas fundamental para o gesto poético de encontrar, a partir de uma centralidade prefixada, dois vértices (ou versos). Felix, então, identificou as ilhas e descobriu como acessá-las de modo a torná-las centros provisórios de sua obra. Foi às ilhas, alcançou seus pontos extremos, de onde pudesse lançar para o horizonte uma linha de visão que (a não ser pelos limites da ótica) circundasse o planeta até alcançar São Paulo. Em cada ilha, fincou estacas de bronze baseadas na decomposição da letra A por Joan Brossa no poema "Desmuntatge". Depois, chegando a São Paulo, configurou em peças de mármore e bronze uma analogia espacial da circularidade alcançada por tal procura insistente de centralidades não coincidentes. Desta feita, não há um espaço uno em configuração, mas sim uma noção espacial que pode deslizar pelos grandes anéis dos meridianos e paralelos do planeta.

Assim, nessas ações e nas que seguem em andamento como desdobramentos da série, Nelson Felix exacerba a noção de que a paisagem é coisa mental, articulação única entre espaço natural e operações visuais, mnemônicas, projetuais, funcionais e poéticas. Ensina que para construir um lugar, por vezes, o mais importante não é edificar paredes e telhados, mas deslocar-se no espaço até encontrar um justo ponto de vista que consubstancie um pensamento.

**73**
NELSON FELIX
*Caderno de Anotações*
Globo e incorporação do trabalho de Lula Vanderley, *"Agora" para Nelson Felix*

## UTOPIA DE CIDADE

***Cumpre a nós, povos nascidos fora do peso das tradições seculares, estudar a habitação do homem nu, do homem do futuro, sem deus, sem propriedade e sem matrimônio.***
**Flávio de Carvalho, 1930**

**Desde que voltou a São Paulo em 1922, Flávio de Carvalho aproximou-se gradualmente do circuito modernista reunido na cidade. O ponto mais alto dessa afinidade pode ter sido sua participação no IV Congresso Panamericano de Arquitetos, realizado no Rio de Janeiro em 1930. Na ocasião, apresentou-se como "delegado antropófago", com a leitura do texto de sua autoria "A cidade do homem nu".**

**Em sua argumentação, recebida com estranhamento num congresso eminentemente técnico, convergiu o forte imaginário deixado pela visita do arquiteto francês Le Corbusier ao Brasil em 1929 com a retórica característica dos manifestos redigidos pelo poeta Oswald de Andrade em 1924 e 1928 (Pau-Brasil e Antropófago).**

**Flávio de Carvalho entrevistou Le Corbusier em São Paulo com o jornalista Geraldo Ferraz, tendo para isso lido *La peinture moderne* (1924), *Vers une Architecture* (1924), *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1926) e edições da revista *L'esprit nouveau* (1920-1925). A partir desse encontro, a convicção que alardeava desde o princípio da década – de que o futuro da arquitetura estava na eficiência construtiva, funcional e simbólica – ganhou fôlego e expandiu-se para abarcar a urbanização como um todo. O engenheiro-arquiteto que se tornava cada vez mais artista e agitador cultural simpatizou com a concepção corbusiana da cidade como máquina, setorizada de modo lógico e sintonizada em um *continuum* coerente entre forma urbana, modelo social e relação com o território e o ambiente natural.**

**Sua "cidade do homem nu" herda a atitude prospectiva de Corbusier, que concebe um modelo espacial autônomo e funcional, não apenas prevendo as soluções técnicas da urbanização futura, mas também prescrevendo os estados de ânimo e as dinâmicas sociais da modernidade – o então chamado Espírito Novo.**

**A clareza formal da estrutura concêntrica da cidade preconizada pelo artista segue a tradição das utopias urbanas. Sua implantação na América é apresentada como oportuna, como argumento para a abertura ao novo. É nesse ponto que a premissa antropofágica se afirma: a cidade do homem nu se projeta para os potenciais técnicos ainda por serem implantados na sociedade moderna (e vai além, dedicando sua área mais nobre ao centro de pesquisas) e, ao mesmo tempo, espera recuperar uma esquecida herança da terra para se desviar dos equívocos acumulados pela cultura burguesa e cristã.**

**Dessa convergência que almeja o futuro enquanto quer recuperar algo de primitivo ou selvagem emerge uma concepção de cidade para o homem despido de tabus escolásticos: sem propriedade privada, sem matrimônio, sem igreja, sem culpa. Assim, racionalizada e coletivizada, a cidade seria uma máquina de sublimação e reanimação dos desejos do homem, espaço para o livre exercício do prazer (inclusive erótico) e do entusiasmo de produzir e transformar as coisas.**

**O texto de Flávio de Carvalho não chega a detalhar um projeto, mas está entre as mais originais contribuições para um imaginário de cidade orientado à criação de uma "civilização nua", que não quer simplesmente se tornar desenvolvida, mas encontrar seus próprios critérios de sucesso. Ao concluir, o arquiteto diz:**

***Convido os representantes da América a retirar as suas máscaras de civilizados e pôr à mostra as suas tendências antropófagas, que foram reprimidas pela conquista colonial, mas que hoje seriam o nosso orgulho de homens sinceros, de caminhar sem deus para uma solução lógica do problema da vida da cidade, do problema da eficiência da vida.***[1]

**De fato, os esforços de Flávio de Carvalho nos anos seguintes parecem ter tentado responder a parte desse apelo, procurando desafiar a moral cristã, pesquisar uma arquitetura, um *design* e uma moda adequados aos trópicos e resgatar princípios míticos do continente americano. Essas iniciativas foram reunidas nesta exposição junto a outros produtos culturais que buscaram, em seus campos, figurar a face solar dessa tal civilização nua, que pode ser comparada à civilização praieira por suspender os padrões vigentes de urbanização em prol de uma integração entre o homem, seu meio e seus desejos.**

**Nota**
**1 Texto publicado no *Diário da Noite* em 1° de julho de 1930.**

**74**
NELSON KON
São Paulo, SP, 1961
*Fazenda Capuava, Valinhos, SP,* 2012
Impressão jato de tinta sobre papel algodão
18x45 cm
Cortesia do artista

**75**
NELSON KON
*Fazenda Capuava, Valinhos, SP,* 2012
Impressão jato de tinta sobre papel algodão
30x45 cm
Cortesia do artista

**76**
NELSON KON
*Fazenda Capuava, Valinhos, SP,* 2012
Impressão jato de tinta sobre papel algodão
30x45 cm
Cortesia do artista

**77**
FLÁVIO DE CARVALHO
*Fazenda de Capuava, Valinhos, SP,* 1938
Prata sobre papel gelatinado
45x70 cm
Acervo Museu de Arte Brasileira, FAAP

**78**
ARTISTA DESCONHECIDO
*Flávio pintando a modelo Izabel na Fazenda Capuava*
Reprodução fotográfica P&B
30x40 cm
Arquivo Museu de Arte Brasileira, FAAP

Arquiteto, engenheiro, empreendedor, figurinista, articulista, agitador cultural e artista com experiências em uma vasta gama de linguagens e meios, Flávio de Carvalho foi um singular expoente da vanguarda modernista brasileira. Educado desde a infância na Europa, formou-se em engenharia e voltou para o Brasil meses depois da Semana de Arte Moderna de 1922, marco inaugural de um movimento do qual se aproximou nos anos seguintes por defender a redefinição da cultura nacional, então predominantemente burguesa, acadêmica e provinciana.

Participou de diversos concursos públicos de arquitetura, sem jamais ganhar nenhum prêmio por suas ideias inovadoras, provocativas ao estilo eclético em voga e também às iniciativas neocoloniais defendidas por alguns dos intelectuais modernos da época. Além de pioneira na defesa irrestrita de uma linguagem modernista, sua atuação como arquiteto mantém-se intrigante pela ambição de convergir despojamento de ornamentação, eficácia construtiva, síntese formal e atualidade técnica com as especificidades do clima tropical e com o imaginário de um novo homem moderno.

Concretizou apenas dois projetos, por iniciativa própria e em terrenos da família: o conjunto de residências para aluguel na Alameda Lorena (São Paulo), em 1938, e sua casa na Fazenda Capuava, em 1939, projeto de grande inventividade formal e programática. O volume com o salão principal é trapezoidal, com pé-direito de 6,50 m e panos coloridos esvoaçantes no lugar da porta. O interior dessa estrutura de concreto, desprovido de divisórias, tem cores fortes em suas paredes laterais e revestimento de chapas de alumínio em parte do teto, material moderno que favorece o rebatimento da luz natural. Todos os demais cômodos, com pé-direito mais baixo, têm esquadrias de metal e vidro abertas para o jardim da fazenda, no qual destaca-se um vigoroso pergolado de altas vigas de concreto que protegem a varanda, uma piscina semiolímpica com inusitado sistema de iluminação subaquático e o paisagismo com bromélias, cactos e outras espécies adaptadas ao clima tropical.



**79**
ARTISTA DESCONHECIDO
*Flávio com traje de verão para homens*, 1950
Reprodução fotográfica P&B
40x30 cm
Arquivo Museu de Arte Brasileira – FAAP

**80**
Revista Manchete, outubro/1956
*Flávio de Carvalho estreou o seu new look*

**81**
Revista Casa & Jardim nº40, 1958
Fac-símile

Flávio de Carvalho defendeu propostas provocativas em todos os campos artísticos e intelectuais em que atuou, sempre preferindo a polêmica e o debate público ao compromisso com o *status quo*. Valia-se da formação moderna como engenheiro e arquiteto, do vanguardismo em sua filiação artística experimental, e de interpretações explosivas de seus estudos pessoais sobre psicologia e antropologia. Na convergência de seus interesses, elaborou, por exemplo, *O Bailado do Deus Morto* (1933), espetáculo experimental de teatro e dança para o qual criou texto, cenografia, figurino e iluminação, para um elenco com maioria de negros. Iconoclasta desde seu título, a peça encenada no andar térreo do Clube dos Artistas Modernos foi censurada e proibida pela ditadura de Getúlio Vargas após apenas três apresentações.

Suas ideias sobre antropologia e psicanálise, não cabendo no campo acadêmico, foram articuladas com experimentos em espaços públicos, como em 1931, com a polêmica *Experiência nº2*, em que decidiu testar a tolerância das multidões religiosas indo contra o fluxo de uma procissão no dia de Corpus Christi, usando uma boina e interpelando os passantes.

Na década de 1950, interessou-se fortemente pela moda, desenvolvendo diversos estudos sobre o vestuário e contribuindo para o *Diário de S. Paulo* com a coluna "Casa, homem e paisagem". Como resultado de suas pesquisas, Flávio de Carvalho criou um traje para o homem dos trópicos, tendo como fator principal a ventilação dos braços e das pernas. Convocou a imprensa e realizou no dia 18 de outubro de 1956 a *Experiência nº3* desfilando o *New Look*, roupa masculina tropical composta de blusão sem mangas, saiote, meias de bailarina e sandálias de couro.

As experiências de Flávio incluem ainda a *Experiência nº4* (1958), em que o artista organizou uma expedição à selva amazônica acompanhado por uma equipe de registro e duas 'Deusas' caucasianas, com a proposta de criar um filme sobre a fundação de uma linhagem de índios brancos. O filme não foi concluído, mas a expedição foi muito divulgada e chegou a ter contato com tribos indígenas até então isoladas.

## 82
BEL FALLEIROS
São Paulo, SP, 1983
*Centro de reanimação dos desejos exaustos*, 2016
Gesso, transfer e grafite sobre cartão
84,1x59,4 cm
Coleção da artista

## 83
CADU
São Paulo, SP, 1977
*Sambaqui*, 2016
Fotografia impressa em papel algodão
84,1x59,4 cm
Coleção do artista, Cortesia Galeria Vermelho

## 84
CRISTIANO LENHARDT
Itaara, RS, 1975
*Esquema Entredécada de 2009*, 2016
Aquarela sobre papel de algodão
84,1x59,4 cm
Coleção do artista

## 85
FABIO MORAIS
São Paulo, SP, 1975
*Socorro*, 2016
Impressão fotográfica digital laminada sobre chapa de poliestireno
84,1x59,4 cm
Coleção do artista, Cortesia Galeria Vermelho

## 86
LEDA CATUNDA
São Paulo, SP, 1961
*Cidade do Amor*, 2016
Colagem (acrílica sobre voile, papel e aquarela)
70,5x100 cm
Cortesia da artista

## 87
RAFAEL RG
São Paulo, SP, 1986
*Outras formas de escuta dos espaços*, 2016
Intervenção em plantas dos espaços do Tomie Othake e projetos arquitetônicos de Flavio de Carvalho, textos, imagens de arquivo e cortiça
84,1x59,4 cm
Coleção do artista, com colaborações de Belisa Murta

---

### ANOTAÇÕES PARA UMA CIDADE NUA

Abolir as máscaras de civilizados. Viver sem deus, sem propriedade, sem matrimônio. Experimentar com curiosidade "as maravilhas do universo, o prazer pela vida, o entusiasmo em produzir coisas". As premissas de Flávio de Carvalho, reafirmadas por uma tendência antropofágica, constituíam a metrópole do homem do futuro: o homem nu, livre e selvagem. Ainda que não tenha realizado o plano diretor da *Cidade do homem nu*, Flávio lançou um desafio, para não dizer uma afronta, quando apresentou o seu texto, em 1930, aos que pensavam e viviam funcionalmente as cidades modernas. E que ainda ecoa, vivamente, por entre nossos enfrentamentos urbanos e nos nossos modos de nos percebermos em comunidade contemporaneamente. É essa utopia de lugar que também nos desafia e nos perturba: será que somos capazes de projetar, sem restrições, um plano para uma metrópole tropical apta a acolher os desejos do homem? Que termos inventaríamos, que funcionalidades destacaríamos, de que estratégias poderíamos nos valer para estimular nossos impulsos e libido e fazer circular toda a nossa energia criativa represada? E mais, será que somos capazes, na mais elementar instância, de nos colocar diante do desafio de ao menos pensar em um desejo de cidade que derrube as estruturas prévias às quais somos habituados?

Essas questões e outras tantas motivaram práticas projetuais de cidades, esboços e notações para uma conversa com Flávio de Carvalho, ressaltados em desenhos e ficções de espaço em que o homem teria tempo, sem fadiga, para o prazer e o conhecimento, para usufruir e constituir afetiva e intelectualmente uma cidade. Talvez se insira nesse ponto o diálogo entre estas seis propostas e as percepções de tempo e lugar narradas por Caymmi e Pancetti: um tempo longo, esticado, contemplativo e, nesse sentido, poeticamente produtivo. "Anotações para uma cidade nua" é um convite do Núcleo de Cultura e Participação aos artistas Bel Falleiros, Cadu, Cristiano Lenhardt, Fabio Morais, Leda Catunda e Rafael RG para traduzirem a *Cidade do homem nu* como uma inserção na mostra, uma dobra poética no espaço expositivo. Eles reafirmam, num esforço inventivo do presente, possibilidades poéticas tão materiais quanto intangíveis e, ao mesmo tempo, potentes para nos fazer questionar como nos lançamos na paisagem urbana e dela usufruímos. E assim, conectando fios e palavras de Flávio, tomaram para si um tanto da ousadia de pensar uma outra forma de cidade: "sentir em si a renovação constante do espírito", Falleiros parafraseia Flávio; "vivência com o absurdo", segundo o relato de Cadu; "pensar no Flávio e responder a ele, nesse mundo tão desesperançoso, é um compromisso que instiga uma vontade de resolver algo", aponta Lenhardt; "evocar a pós-utopia no plano particular, o da voz que só tem a gritar Socorro!", para Morais; "é uma cidade do homem nu, e nós, em pleno século XXI, estamos mais vestidos que nunca", afirma Catunda; pensar uma cidade, como Flávio formulou, é admitir que a cidade parte também das urgências do indivíduo para o campo coletivo, explica Rafael RG.

Bel Falleiros imanta registros do que poderia ter sido o "marco zero" da cidade de São Paulo, como se nessa reconstrução fictícia/arqueológica/arquitetônica pudesse forjar uma nova lógica, ética e estética de cidade. Seu desenho desenvolve-se sobre um princípio em que prática e reflexão, gesto e pensamento, performatividade e investigação histórica se sobrepõem em camadas não hierárquicas para fazer convergir *Inhambussú* (a colina sagrada assim denominada pelos índios, considerada o núcleo primitivo da cidade de São Paulo) e o *Centro de reanimação dos desejos exaustos* (proposto por Flávio de Carvalho); o marco zero e a noção de umbigo orgânico da cidade, criada pela artista.

Cadu residiu por uns meses solitariamente em Hornitos, praia deserta entre o Atacama e o Pacífico. Pretendia interagir com o ambiente, evitando qualquer esboço de controle ou feroz exploração da natureza, mas propondo uma inserção de sua passagem por ali que impregnasse, ainda que minimamente, o entorno com um gesto humano. Assim, entre o desenho de paisagem, a ilustração científica e o plano urbanístico, o artista gravou um mapa-desenho-testemunho em uma pata de caranguejo que parece nos situar num tempo outro, quase da grandeza das transformações geológicas e que escapa mesmo à medição. *Sambaqui* é uma fábula topográfica de cidade, cuja feitura lhe tomou muito tempo para descobrir a técnica e o gesto: "um tempo lento, resinoso, da natureza. Um tempo que só surge no recolhimento da solidão. Um tempo que confunde *bordo* com *porto*", diz o artista. Um tempo de desenho que, embora não seja constituído dos círculos concêntricos da cidade de Flávio, é esteira de pensamento para uma possível cidade do homem-natureza.

As aquarelas da série *Entredécada*, de Cristiano Lenhardt, são registros fictícios dos exercícios de personagens que estiveram, contraditoriamente, à frente de seu tempo, e por isso mesmo incompreendidos, mas tão engajados nas dinâmicas do contemporâneo que ousaram sonhar com outros mundos. Esses personagens poderiam viver em qualquer tempo, em qualquer lugar, ainda que tenham proposto algo que exigisse uma atuação contextual. Segundo o artista, essas ações performativas e os gestos utópicos desses autores, artistas, inventores não são localizáveis na história. E a força de suas propostas declararia um choque de perspectivas ao ponto de fazer desorganizar a linha do tempo da evolução humana. É de transgressão e um tanto de anacronia que se constitui a ponte entre os personagens de Lenhardt e o homem nu de Carvalho.

Fabio Morais conecta-se a um tempo pós-utópico, o fim de tudo. Enquanto as grandes cidades preocupam-se prioritariamente em sanar problemas de trânsito e o transporte pode ser um índice que atesta desenvolvimento, o artista atenta ao fato de que a mobilidade urbana não é pensada como aspecto inerente à circulação do indivíduo nas tramas subjetivas que traça pela cidade. No plano urbanístico de Flávio de Carvalho, o deslocamento do homem nu não é subterrâneo. Ele planeja uma cidade com círculos concêntricos, o que, para Morais, evoca a necessidade de movimento e circulação do sujeito. Em *Socorro*, o artista se apropria do mapa de metrô da cidade de São Paulo e retira toda a informação verbal. Sobram a Estação Socorro e as demais linhas (cortes no espaço de uma cidade que cresceu desordenadamente), esquemas visuais aparentemente sem função e talvez instigantes para quem se lançar à deambulação. "Talvez, na *Cidade do Homem Nu*, as informações pudessem ser assim, abertas à experiência", afirma Fabio Morais.

*Cidade do amor* é uma recolha de momentos eróticos: poses estereotipadas, *closes* de expressões aparentemente perfeitas de quem ama e encara o objeto de sua atração, em ambientes românticos – pôr do sol na praia; na cama, o ninho do amor do casal; a célebre saída da igreja após as bodas –, com histórias para se enamorar e contrair o matrimônio, passos corretos para o relacionamento normativo. Por trás de tudo, uma ironia: uma cidade-rio, tal como um sistema circulatório, cujas vias não levam a lugar nenhum. A colagem de Leda Catunda ressalta um tanto das práticas que legitimam os relacionamentos ditos corretos, fundamentais para perpetuação da espécie e aceitos socialmente. Assim, deparamos com um contrassenso: se o mundo progride, como acreditava Flávio de Carvalho, e, portanto, deveria se transformar em um lugar livre de tabus, sem restrições, onde o homem realiza e descobre novos desejos, por que ainda precisamos afirmar a necessidade de uma "zona erótica"?

*A cidade do homem nu* é toda ela um território amplo e coletivo, é toda ela a casa do homem. Baseando-se nesse pensamento, Rafael RG propõe uma operação tradutória, a pensar que a casa é o núcleo do indivíduo, enquanto a cidade é um constructo no tempo e no tempo de todos os indivíduos que por ela circulam. Assim, o artista coloca-se em processo de escuta aos espaços, forjando lugares, inventando suas funções, inaugurando verbetes imprevistos para cada um destes com o intuito de elaborar "convivódromos" – pausas, praças, esferas públicas para livre discussão e prazer. RG apropria-se das plantas do espaço expositivo do Instituto Tomie Ohtake e as mescla com projetos arquitetônicos de Flávio de Carvalho, textos e imagens de arquivo.

## 88
ARTHUR NESTROVSKI/JOSÉ MIGUEL WISNIK
Porto Alegre, RS, 1959
São Vicente, SP, 1948
Aula-show sobre Dorival Caymmi gravada em 1 de março de 2016
Projeção

---

José Miguel Wisnik é professor de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo (USP), especialmente reconhecido por seus estudos da cultura por meio de aproximações entre a música e a literatura. Além da atuação acadêmica, dedica-se à música desde sua formação erudita na juventude e colabora frequentemente com músicos brasileiros. Arthur Nestrovski é o diretor artístico da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp) e doutor em música e literatura pela Universidade de Iowa (EUA). Exerce também as atividades de crítico, editor, escritor e tradutor. Eventualmente, os interesses de Wisnik e Nestrovski convergem: ambos são músicos e compositores com instrução teórica e prática erudita, ambos são professores e acadêmicos que combinam o estudo de literatura com a música.

As aulas-*show* realizadas por Wisnik e Nestrovski são propostas ensaísticas que se articulam em torno de um tema, um movimento ou um compositor específico. Elas partem da escuta de canções selecionadas seguida de análises finas de suas composições e letras. O tom coloquial em que essas histórias são contadas e cantadas convoca diretamente o público e permite abordar diversos aspectos da música popular brasileira. Para a presente mostra, a dupla foi convidada a discutir as Canções Praieiras.

Lei de Incentivo à Cultura

ProacSP
Incentivo à Cultura do Estado de São Paulo

PATROCÍNIO

CITROËN

BANCO CITROËN

APOIO

Futon Company
freestyleliving

ONE HEALTH

Sertrading

IDEALIZAÇÃO E COORDENAÇÃO GERAL

INSTITUTO TOMIE OHTAKE

APOIO DE MÍDIA

CULTURA FM 103,3

ELDORADO FM 107,3

ELEMIDIA

FOLHA

RÁDIO ESTADÃO

REALIZAÇÃO

GOVERNO DO ESTADO SÃO PAULO
Secretaria da Cultura

Ministério da Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA

**MATERIAL EXCLUSIVO DA EXPOSIÇÃO *APRENDENDO COM DORIVAL CAYMMI: CIVILIZAÇÃO PRAIEIRA*. FAVOR DEVOLVER APÓS A VISITA**