

Por uma historiografia desenraizada da arte brasileira

“Outro clima, outra paisagem”: o transplante como metáfora da cultura brasileira

O Brasil é um país condenado ao moderno

Mário Pedrosa

O que ele (Mário Pedrosa) está querendo dizer é que só há a possibilidade de ir pra frente.

De experimentar.

Não há razão para voltar atrás no Brasil.

Hélio Oiticica

Dos brasileiros, Sérgio Buarque de Holanda escreveu:

... somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra. Podemos construir obras excelentes, enriquecer nossa humanidade de aspectos novos e imprevistos, elevar à perfeição o tipo de civilização que representamos: o certo é que todo o fruto de nosso trabalho ou de nossa preguiça parece participar de um sistema de evolução próprio de outro clima e de outra paisagem. (HOLANDA, 1995, 31)

Não é a primeira vez que a cultura brasileira aparece na forma de uma inadequação, de uma impropriedade. No cartaz de divulgação da Semana de Arte Moderna - elaborado por Di Cavalcanti - grandes raízes¹ de uma árvore de tronco esquelético, com poucas folhas ou frutos, quase não encontram solo ao qual se fixar. A percepção de uma modernidade canhestamente transplantada e, por isso, fadada ao fracasso reforça, mais uma vez, seu traço na cultura brasileira.

¹ Seria interessante considerar, em contraposição às metáforas da raiz, perseguir uma condição rizomática, tanto da história da arte quanto do desenvolvimento da própria arte. Segundo Deleuze, o rizoma pode ser assim caracterizado:

“...diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer a cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reconduzir nem ao uno nem ao Múltiplo.” (DELEUZE, 1995, 32)

A analogia do transplante fracassado tem antecedentes mais longínquos. No romance *Mocidade Morta* de Gonzaga Duque, publicado em 1900, artistas comentam a arte produzida na Academia Nacional de Belas Arte e alhures:

... a *artezinha* que possuímos está cediça, a senilidade invadiu a Academia; chegou a hora da derrocada, os deuses foram-se. O Pedro Américo já deu o que podia, o (Vitor) Meireles está esgotado; dessa geração entanguida, que foi fruto temporão de uma árvore transplantada e não cuidada resta-nos o que se pode ver na pinacoteca... (grifo do autor) (DUQUE, 1973, 111)

As metáforas em torno do transplante e do desterro abundam. Uma planta exógena em um solo inadequado acaba por perecer. Para Roberto Schwarz, a metáfora utilizada por Buarque de Holanda tem suas raízes fincadas em uma dialética entre o liberalismo que as classes escravistas e abastadas ostentavam como signo ornamental de civilização, progresso e distinção social e a prática do favor sustentada na escravidão (e não no trabalho livre). Mascarava-se o atraso do trabalho escravo com os signos progressistas do trabalho livre e assalariado. A prática do favor redundava, para o autor, em uma “impropriedade” que marca a cultura brasileira.

Há uma certa constância, uma possível permanência na percepção de uma arte nacional sempre recalcitrante, incompleta, subdesenvolvida, inadaptada. Essa percepção não deixa de atingir a historiografia da arte brasileira.

Em 1982, na Introdução da coleção *Arte no Brasil*, lançada aos fascículos nas bancas de jornal pela editora Nova Cultural, será o italiano Pietro M. Bardi a relacionar a arte brasileira a uma árvore de fadado transplante:

Deve-se levar em conta que o estilo brasileiro floresceu como uma planta extravagante, cultivada numa estufa imprópria, planta podada e enxertada grosseiramente, com ramos rejeitados ou, quando não rejeitados, mal-incorporados por jardineiros canhestros. O que não se pode negar é que esse barroco periférico tenha existido de fato, e com tal vitalidade que suas manifestações até hoje têm ressonância na cultura brasileira. (ARTE, 1982, 14)

Rodrigo Naves, em tese de doutorado defendida na USP e publicada pela primeira vez em 1996, diagnostica uma “dificuldade da forma” que teria por consequência

uma “forma difícil”, expressão que dá título à publicação: “A relutância em estruturar fortemente os trabalhos, e com isso entregá-los a uma convivência mais positiva e conflituada com o mundo, leva-os a um movimento íntimo e retraído, distante do caráter prospectivo de parcela considerável da arte moderna.” (NAVES, 1997, 21) Ainda segundo o autor, os “descompassos e ambiguidades” originados por consequência de uma industrialização incompleta e atrasada, marcariam a cultura: a “indecisão social, [teria] por consequência uma ‘timidez formal’” (NAVES, 1997,12). Embora a metáfora do transplante não esteja presente diretamente na argumentação de Rodrigo Naves, a perspectiva de que a forma não atinge sua força completa em consequência da inconsistência e atraso do progresso industrial explicitam a marca de uma concepção que coloca a cultura europeia e seu desdobramento norte-americano como parâmetro a partir dos quais se medem as culturas outras. Assim, Naves se coloca como herdeiro de uma longa tradição.

Em 2000, a professora Myriam Ribeiro de Oliveira organizou e publicou, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, uma coletânea de artigos que visavam, para um público leigo e de estudantes, produzir um panorama da arte produzida no Brasil desde a colonização até a contemporaneidade. O título da publicação “História da Arte no Brasil” explicita uma recusa em adjetivar a arte nacionalmente produzida como “brasileira”. A locução prepositiva “no” indica que a história a ser contada mantém-se coesa tão somente a partir de uma marcação territorial, uma delimitação de fronteiras espaciais. Embora esse artifício tenha o mérito de não tratar a cultura como uma essência, como uma identidade relativamente fixa e compartilhada, por outro lado, reitera a percepção de uma arte recalcitrante e dependente dos modelos do centro europeu. É, aliás, essa dialética entre centro e periferia em que o centro emana de si para as periferias as origens, que se apresenta como uma certa constante no pensamento que subjaz boa parte da história da arte brasileira.

Em publicação mais recente que objetivava também uma visão panorâmica e histórica da arte nacional, Francisco Alembert disserta acerca das dificuldades inerentes à prática do historiador da arte dedicado ao produto nacional. Almebert logo depois de afirmar haver, ao menos desde o Modernismo de 1922 e da

antropofagia de Oswald de Andrade, “a legitimidade e a pertinência de falar em uma arte “brasileira” com características próprias, com espaço definido e reconhecido na história da arte mundial”, nos joga outra vez na indefinição da impropriedade:

“Porém, vejamos. No início do Século XXI, um enorme compêndio foi lançado para proclamar, depois de todas as discussões que o mundo inteiro promoveu, ao longo do Século XX, sobre a complexidade do sistema mundial da arte moderna, o que foi a arte do século que passava (...). A publicação *Art since 1900* foi organizada por cinco dos mais importantes pensadores contemporâneos da arte, intelectuais radicalmente cosmopolitas. Neste livro, apenas dois artistas brasileiros, de amplo alcance e relevância mundial, são citados: Hélio Oiticica e Lygia Clark. Até aí, nada há a estranhar nem lamentar. De fato, trata-se de artistas excepcionais, que em grande medida incorporam boa parte daquilo que de mais avançado e radical produzimos em nossa aventura moderna. Entretanto, o lugar reservado a esses artistas no esquema mundial da arte do século XX é intitulado *Non-Western world*.

Justamente quando acreditávamos que éramos sujeitos de uma conquista histórica – a de ser parte ativa do mundo -, este nos responde com uma ambiguidade cortante. Não somos parte do “mundo ocidental”. Mas também não somos parte do mundo dos outros, do mundo “oriental” (...). Do ponto de vista desses especialistas, que é aceito como ponto de vista do “mundo”, nós, mesmo aqueles de nós que podem ser vistos como os melhores, somos um não-lugar, um entre-lugar ou simplesmente uma ideia fora do lugar.” (ALEMBERT, 2014, 8-9)

A arte brasileira parece, desde sempre, atravessada por uma impropriedade. Acometida por uma dificuldade intrínseca, é uma arte sem propriedades, sem lugar, sem origem, e para a qual não se consegue sustentar um nome. Uma arte constantemente incluída nos preciosos volumes da história da arte através da sua exclusão: subdesenvolvida, fora do lugar, imprópria, não-ocidental e não-oriental.

Destaca-se no texto de Alembert um curioso jogo onde o protagonismo da história deve ser reconhecido pelo Outro europeu e norte-americano. Ser sujeito passa a depender do gesto passivo que concede ao Outro a formação da própria imagem e, logo, do protagonismo na história. O esforço dirigido aos olhos dos especialistas que encarnariam “o ponto de vista do mundo” é fadado ao fracasso na medida em

que apenas se reconhece o valor dos melhores entre nós, sem reconhecer e nomear o contexto que suportou e mesmo gerou esse valor.

A História da Arte é uma ciência que se estrutura a partir do estabelecimento (por certo conflituoso), identificação e reconhecimento de valores, ou seja, a história da arte seria história dos valores e juízos que se constituem a partir das imagens e das formas. Se considerarmos, como Giulio Carlo Argan (1998) o juízo intrínseco à operação historiográfica², seria interessante avaliar quais valores guiam essa história da arte. Talvez nós, historiadores e historiadoras da arte brasileira (ou historiadores e historiadoras brasileiras da arte?) tenhamos dificuldades em reconhecer os valores ativados e constituídos nas formas das obras, na medida em que somos atravessados pelos valores da modernidade europeia. Considerando que a própria história da arte surge no contexto da modernidade europeia, seria preciso reconsiderar o seu significado em relação ao contexto colonial que, aliás, aparece constantemente como contingente aos processos da modernidade. A aparente banalidade da operação é enganadora na medida em que a escrita da história, como notou Michel de Certeau no prefácio à segunda edição de “A escrita da história”, marcada por um “novo funcionamento da escrita ocidental” pode ser caracterizada como uma “escrita conquistadora” (2011, XI).

As observações de Certeau acerca de uma escritura moderna da história têm origem na observação do desenho de Jan van der Straet, de 1580, que teve ampla distribuição e circulação na Europa a partir da gravura de Theodor Galle.

Américo Vespúcio em pé à esquerda da imagem, como notou Louis Montrose, porta os emblemas da fé (a cruz), do conhecimento empírico (o astrolábio) e da violência (a espada) que consubstanciam, para Certeau, as “armas europeias do sentido” (p. XI). A América, agora nomeada e desperta³ pelo seu descobridor, reage a ele em um gesto ambíguo que pode ser interpretado tanto como de aproximação como de

² Giulio Carlo Argan sustenta que a História da Arte é a história dos valores constituídos nas e pelas obras de arte.

³ Na legenda da imagem aparece o verbo latim *vocatus* que, como o verbo português chamar, tem o sentido de nomear e solicitar atenção. Como América levanta-se da rede, supõe-se que estava adormecida e, assim, também o sentido de despertar é acrescido ao chamado de Vespúcio, a despeito de que ele está inerte na cena.

repúdio. Montrose (In: GREENBLATT, 1993, 179) nota também a equivalência entre o gesto da conquista territorial e da conquista sexual, ambas sustentadas apenas pelo olhar de Vespúcio. Esse olhar não é outro senão aquele do sujeito que toma o que vê por objeto.

A conquista não é um ato, um gesto, não se concretiza em uma ação, mas consubstancia-se através do olhar. É por meio do olhar que Vespúcio conquista esse novo terreno prestes a ser escrito e cartografado pela civilização.

O novo mundo está todo à disposição do olhar de Vespúcio. Atrás dele, apenas as caravelas. É diante dos olhos de Vespúcio que a América ganha existência, é despertada de seu sono inconsciente. Estão ao dispor do seu olhar os nativos, a fauna e a flora. Entretanto, no fundo e, por hora, fora do alcance do olhar civilizatório de Vespúcio, uma outra cena se desenrola. Em torno de uma fogueira, duas pessoas assam uma perna humana e um pouco mais à frente, uma mulher sentada embala ou amamenta uma criança. A cena civilizatória constitui-se a partir do olhar da razão que pressupõe a cisão radical entre um sujeito e os objetos que institui. Uma pequena digressão pode ter algum valor nesse momento. Argan (1998) retoma a distinção entre objeto e coisa, indicando que, enquanto a coisa tem existência em si, o objeto é a coisa em relação a um sujeito. O gesto de tomar o mundo como seu objeto e transforma-lo em escritura é uma das marcas fundamentais do sujeito moderno. Na *Dióptrica*, Descartes discorre sobre o sentido da visão: “Toda a conduta de nossa vida depende de nossos sentidos, e (...) a visão é o mais universal e o mais nobre dos sentidos (...)”. (DESCARTES, 2010, 1)

Ainda que central para a constituição do sujeito como ser da razão, a visão precisa ser administrada e domada pelo pensamento. A imagem para Descartes, seja ela a imagem mental, a imagem visual ou a imagem produzida pelo homem é necessariamente enganosa. É preciso que o pensamento a transforme em algo da ordem do universal e do transcendental. “Que o mundo seja alguma coisa dada a ler significa de um modo brutal que um Outro, do outro lado, escreve alguma coisa que, com um bom ângulo de visão, eu poderia em princípio, decifrar” (LYOTARD, 1971, 10). Para Lyotard a operação moderna articula a noção de um mundo como

escritura a ser decifrada à uma perspectiva específica (um bom ângulo de visão), de onde o mundo deve ser apreendido. O homem precisa retirar-se da densidade carnal e material do mundo para que o pensamento possa exercer sua tarefa de decifração.

Vespúcio, munido dos instrumentos da razão, da fé (esse Outro, autor da escritura do mundo e da história) e da força, submete a América ao seu olhar. Escapa à cena organizada pelo olhar do navegador a outra cena (considerando mesmo o sentido freudiano dessa expressão) do canibal que não reconhece a linha que traça a distância entre sujeito e objeto e devolve o homem e a mulher à carne do mundo (na expressão de Merleau-Ponty). Talvez possamos considerar a constante aparição do canibalismo nos escritos dos viajantes como uma marca da antinomia fundamental entre o sujeito moderno - apartado da carne no mundo, situado no lugar do soberano que observa e organiza a cena como o lugar do observador universal e desinteressado da cena histórica - e o homem e a mulher objetos de colonização, para quem o lugar do universal é sempre o lugar do Outro, o outro colonizador, sujeito que subalterniza, coloniza e escreve a história.

Um relato docente acerca do ensino da História da Arte e alguns apontamentos sobre a prática historiográfica

Sou professora de História da Arte na UFG e essa condição é origem de uma certa angústia, cuja fonte tomei consciência apenas muito recentemente, embora o incômodo me acompanhe desde o início dessa intensa atividade. Moro nas cercanias no Campus Samambaia da UFG, situada em Goiânia. Antes do pôr do sol entrei em meu carro para me dirigir à Faculdade de História, onde leciono História da Arte no período noturno. A paisagem marrom e plana característica do período das secas atravessava o para-brisa e impressionava minha retina. Tendo residido quase minha vida inteira no litoral, desconhecia essa outra paisagem. Algum tempo depois, já noite, fui para a sala de aula onde arrumaria os cabos para conexão do *data-show* ao computador para a exibição de um *power point*. Como

quase toda boa ou má aula de História da Arte, atualmente utilizamos esse dispositivo para disponibilizar aos alunos e alunas as imagens que compõem essa história. Sentados nas cadeiras de plástico, alunos e alunas acomodaram os corpos cansados do trabalho de mais um dia. Como nos livros de história da arte, as distorções de escala, cor e o aplanamento da profundidade nos concede uma experiência bastante distinta daquela que poderíamos ter com o original. Mesmo quando as imagens sejam de obras reproduzíveis tais como de filmes, cartazes, etc, temos o deslocamento da experiência sensorial do cinema para a experiência analítica da sala de aula. Acresce-se a isso o fato de que poucos são os alunos que frequentam museus, cinemas e teatros com regularidade. De fato, não constituem exceção alunos que nunca visitaram um museu.

A angústia que me acomete pode ser resumida em uma questão: na mencionada gravura do despertar da América, qual seria o lugar dos alunos e alunas e desta professora? Certamente observamos a cena de fora, situação que nos coloca no lugar do observador soberano, sujeitos para quem os objetos são dispostos. Esse lugar, entretanto, parece-nos impróprio. Os corpos e mentes exauridos pelo trabalho, cientes, portanto, da condição corporal e carnal do pensamento, recusam a justaposição do olhar do espectador e do olhar de Vespúcio, claramente sublimado (ou deveríamos dizer alienado?) do corpo de um viajante submetido a todas as contingências de uma exaustiva viagem de caravela. Alheio ao próprio corpo, Vespúcio é a imagem do pensamento civilizatório.

Que devemos fazer então, nós, os historiadoras e historiadores brasileiros da arte, ou os historiadores da arte brasileira se esse lugar contemplativo e civilizatório nos é impróprio?

Um dos projetos utópicos da década de 1970 no Brasil ganhava expressão no projeto artístico imaginado e irrealizado de Cildo Meireles, conforme relatou o artista no filme de Tânia Rivera, *Ensaio sobre o sujeito na arte contemporânea brasileira* (2009): "...a ideia era ter um país, fazer um país, criar um país, tão estreito, tão estreito, tão estreito que não coubesse ninguém lá dentro. Todos os seus nacionais seriam necessariamente estrangeiros". O que parece à Cildo Meireles uma utopia,

um país de desterrados, um país inteiramente constituído por estrangeiros, parece, ao menos a alguns historiadores da arte, uma crise incontornável da origem que, se não destitui, acaba por dificultar grandemente a própria prática do historiador que toma por objeto a arte brasileira.

Talvez seja o caso de recorrermos a uma operação intelectual, já levada a cabo por Oswald de Andrade, por exemplo, que considera os processos colonizadores modernos não como uma contingência negativa da modernidade mas um dos seus processos centrais. A própria forma da construção das ciências modernas (inclusive as ciências humanas) passa por um lugar intelectual que aspira ao universal, e, assim, constitui o marginal, o subalterno, o colonizado como seu outro⁴, aquele cuja singularidade não pode ser apreendida no nível do universal. O subalterno⁵ é, fundamentalmente, uma posição social caracterizada pela alienação da linguagem na medida em que se ausenta, para ele, o reconhecimento que fundamenta um laço social propício ao diálogo e, portanto, a assunção de uma certa equalização entre interlocutores. Inversamente, a operação de Meireles destitui simultaneamente sujeitos e objetos. Nacionais (aqueles que tem a propriedade da linguagem) e estrangeiros (aqueles para quem a linguagem é do Outro) são equalizados: a linguagem não é própria a ninguém e o laço social passa a se constituir na exclusão: somos todos estrangeiros.

A outra cena do despertar da América é a cena canibal, que ocorre no plano mais distante, complementar à cena principal mas, ao mesmo tempo, no centro da imagem. Os coadjuvantes em atividade primitiva e inumana (para os auto intitulados civilizados) não despertaram ao olhar de Vespúcio, já estavam acordados em suas atividades rotineiras e um tanto indiferentes ao europeu. Duas outras figuras observam a cena de Vespúcio e América: um homem ainda mais distante que os canibais em atividades e um animal trepado na árvore à direita em primeiro plano. Sua função é conduzir o olhar do observador novamente à cena

⁴ Um debate importante que pode contribuir com a discussão acerca do papel do historiador da arte em um país com passado colonial é aquele empreendido pela crítica indiana Gayatri Chakravorty Spivak no livro *Pode o subalterno falar?* (2010).

⁵ Subalterno é um conceito de extrato gramsciano mobilizado por Spivac (2010).

principal.

Para Bardi, da arte arquitetônica colonial brasileira guarda “certa originalidade nas formas, ainda que inconsciente, devido principalmente, à distância em relação às capitais europeias.” (ARTE, 1982, 13)

Mesmo quando a originalidade é detectada em obra colonial, sua valoração precisa da baliza europeia. A pergunta inescapável, então é como, em uma construção cultural fortemente marcada pela colonização e pela escravização, podemos pensar em uma história da arte nacional.

É preciso esclarecer que não estou propondo o retorno da tentativa de encontrar ou cunhar uma essência brasileira. O Brasil hoje (talvez por enquanto) é uma nação. Esse nome – Brasil – carrega conflitos intensos de fronteiras, ou seja, de domínios territoriais, de classes, raciais, de gênero, conflitos geopolíticos e políticos. A arte que germina entre essas fronteiras nacionais não escapa à esses conflitos. Espanta-me a consideração de que essa arte seja débil visto que tem por nascedouro esse campo conflituoso.

Carecemos, parece-me, de uma maneira de olhar para esta arte tendo em vista esse conflito, o que implica em considerar, dentre outras coisas, nossa formação e nossos corpos cansados, a exclusão linguística, os oligopólios midiáticos, a elitização do já escasso circuito artístico, etc.

Talvez nos seja útil lembrar uma cena narrada pelo viajante Hans Staden, que, desbravando territórios e culturas de territórios que hoje chamaríamos brasileiros, encontra, em meados do século XVI, Konian Bebe, chefe da nação Tupinambá que o aprisiona. Hans Staden tenta dissuadir Konian Bebe, chefe da tribo, de comer uns “mammelucos” que teriam sido aprisionados:

Pedi que os deixasse viver e os vendesse a seus amigos, outra vez. Tornou a dizer-me que seriam devorados. E mesmo Konian Bebe tinha uma grande cesta cheia de carne humana diante de si e estava a comer uma perna, que ele fez chegar perto da minha bocca, perguntando si eu também queria comer. Respondi que somente um animal irracional devora outro, como podia então um homem devorar outro? (STADEN, 1930, 109)

Konian Bebe responde a Staden: “Sou onça”. A régua europeia da razão, com a qual Staden tenta medir o tupinambá é rapidamente descartada por Konian Bebe.

Referências

ALEMBERT, Francisco. Para uma História Social da Arte Brasileira. In: BARCINSKY, Fabiana Wenwck. Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 60. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes: Edições SESC, 2014.

ARTE no Brasil. Editor: Victor Civita. Prefácio Pietro Maria Bardi. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DESCARTES, René. A dióptrica. São Paulo : Scientiae Studia, v. 8, n. 3. 2010.

DUQUE, Gonzaga. Mocidade Morta. Rio de Janeiro: Editora Três, 1973.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

LYOTARD, Jean-François. Discours, Figure. Paris: Éditions Klincksieck, 1971.

NAVES, Rodrigo. A forma difícil: ensaios sobre a arte brasileira. São Paulo: Editora Ática, 1997.

O texto completo de Descartes encontra-se disponível no site da Gallica – Biblioteca Nacional da França : DESCARTES, René (1596-1650). Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences, plus la dioptrique et les météores qui sont des essais de cette méthode. 1668. Disponível em : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56982285.r=dioptrique+descartes.langPT>
Acesso em 10.07.2018.

STADEN, Hans. Viagem ao Brasil. - Rio de Janeiro: Academia Brasileira, 1930. Disponível em: <http://purl.pt/151/1/index.html> Acesso em: 16.08.2018.