

Ensaio sobre a provisoriedade da arte brasileira

Gedley Belchior Braga*

Resumo

Baseando-se em um exercício mnemônico, discute-se sobre a pertinência do reconhecimento da produção de uma autêntica arte brasileira como meta, programa e projetos desejados por muitos teóricos e intelectuais de nossa historiografia. Nas circunstâncias atuais, haveria a necessidade de limites e fronteiras nacionais excludentes para a determinação daquilo que é brasileiro ou não? Neste ensaio sobre a provisoriedade da arte brasileira, procura-se compreender que somos todos humanos e provisórios no tempo e no espaço e que a inclusão daquele ou daquilo que nos é estranho é uma realidade a se pensar.

Palavras chave: *Autenticidade da arte brasileira. Historiografia brasileira. Fronteiras. Estrangeiro. Lógica retrospectiva do acontecimento.*

* Professor adjunto da Universidade Federal de São João del-Rei, Departamento de Arquitetura, Urbanismo e Artes Aplicadas. Artista multimídia. Doutor em Ciências da Informação e Mestre em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Especialista em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis pelo Cecor-UFMG. Bacharel em Pintura pela Escola de Belas-Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. E-mail: gedleybraga@gmail.com

Introdução

Numa terra radiosa vive um povo triste. Legaram-lhe essa melancolia os descobridores que a revelaram ao mundo e a povoaram. O esplêndido dinamismo dessa gente rude obedecia a dois grandes impulsos que dominam toda a psicologia da descoberta e nunca foram geradores de alegria: a ambição do ouro e a sensualidade livre e infrene que, como culto, a Renascença fizera ressuscitar. (PRADO, 2012, p. 39)

Ao finalizar um artigo aqui, neste mesmo espaço, há dois anos (BRAGA, 2012, p. 159-180), escrevi que gostaria de retornar, em um futuro próximo, ao conceito de “psicomorfismo inevitável”, de acordo com as ideias de Gabriel Tarde (TARDE, 2007). Portanto, cumprindo essa vontade, associando-a aqui à inevitabilidade da ideia de um “psicomorfismo” implícito em uma “psicologia da descoberta”, creio poder constatar a ação das forças transitórias da crença e do desejo na afirmação e vontade do desempenho de um “eu” fictício e provisório no tempo e no espaço, em relação à possibilidade de permanência [ou seria imanência?] dos elementos materiais. Para isso, ousei mesmo repetir, em uma tentativa metafórica de transfiguração ou transcendência ao que parece imanente, a citação inaugural de Paulo Prado quanto às ambições do ouro (a cobiça) e ao sensualismo livre (a luxúria), associando-os, antropologicamente (ou “freudianamente”), como forças (esforços) que precedem à existência de uma “cultura material”, renovando aqui a citação de Tarde:

[...] digo explicitamente, pois, sem que saibamos, concebemos a matéria, a substância coerente e sólida, satisfeita e repousada, não apenas com o auxílio, mas também à imagem e semelhança de nossas convicções, assim como a força à imagem de nossos esforços. (TARDE, 2007, p. 70)

Convoco aqui, como “cultura material”, todas essas substâncias coerentes e sólidas “satisfeitas e repousadas”, construídas ao longo da duração de nossas convicções, principalmente aquelas imagens que correspondem às imagens de todos os nossos esforços somados ao longo de uma circunscrição de um acontecimento denominado Brasil. Entenda-se “Brasil” como o nome do lugar de repouso de um acontecimento arquivável, gravado na estratigrafia de uma possível arqueologia da memória, ou melhor, de um discurso impresso freudianamente, deslizando da psicologia e do psicomorfismo para a psicanálise, em uma língua que, de acordo com Derrida (2001, p. 45), “envolve a história do conceito,

articula o desejo ou o mal de arquivo, sua abertura para o futuro, sua dependência em relação ao que está por vir, em suma, tudo o que liga o saber e a memória à promessa”. A relevância de tal pensamento não está no passado, pois, de acordo com o mesmo filósofo, “trata-se do futuro, a própria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã” (DERRIDA, 2001, p. 50). É assim que Holanda ([1936] 1995, p. 171) entende o “elo secreto” da lenta e grande revolução brasileira, que ocorre sem grande alarde e que não é possível de registrar em um instante preciso; “é antes um processo demorado e que vem durando pelo menos há três quartos de século”.

E qual a responsabilidade para o amanhã de um pensamento sobre a arte brasileira? O que a torna brasileira? Quando ela é brasileira? De acordo com a “psicologia da descoberta”, somente teria lógica pensar nesse “quando” e “onde” a partir de um ponto inaugural, fictício ou não, que possa refletir uma capacidade nominal arquivística para a palavra Brasil, mesmo que se tenha consciência de uma “invenção da descoberta”. Para Jorge Coli, a descoberta do Brasil foi uma invenção do século XIX, resultante das solicitações de um romantismo nascente combinado com o projeto de uma construção nacional (COLI, 2005, p. 23). A pergunta seguinte seria: O que, então, é capaz de legitimar essa arte brasileira? O território? Um povo? Um processo? Um programa? Um projeto? Uma política? Existiria a possibilidade de existência de uma arte autóctone nacional? As constatações e conceituações daquilo que é diferente, estranho, estrangeiro não estariam nas raízes de uma fictícia política de identificação necessárias para a coesão e convivência daqueles que, por meio da diferenciação, reconhecem-se semelhantes? Para Coli (2005, p. 23-43) ao estudar a fabricação de um documento autêntico – *a carta do achamento do Brasil* – expõe como a ciência e a arte são capazes de fabricar “realidades” mitológicas que tiveram e ainda têm, vida prolongada e persistente, como elas são cúmplices da natureza de uma História capaz de engendrar o passado que se deseja”. Não se pode ignorar que estabelecer uma arte brasileira também inscreve, automaticamente, um processo ou programa de diferenciação que comprova a constatação da existência de uma alteridade. Os conceitos do que é estranho e estrangeiro vão sempre depender das ficções arquivísticas daquela memória que envolve o tempo e o espaço da existência de um nome referencial “brasileiro”. Ao seguir a lógica desse raciocínio, não haveria sentido pensar em “arte brasileira” antes da invenção do descoberta do Brasil. No entanto, podemos explorar no presente e no futuro um nome como um conceito que age retrospectivamente para além de sua invenção, ou

seja, para “antes”, assim como podemos, hoje, narrar e interpretar uma “história freudiana” antes mesmo da existência de Freud.

Derrida (2001, p. 55) demonstra os efeitos do arquivo, suas possibilidades “espectrais”, ao transformar o interlocutor virtual (potencial) em um destinatário de uma carta aberta, como um *post-scriptum*, que determina retrospectivamente o que o precede. Coincidência ou não, é na última parte de seu Retrato do Brasil (publicado originalmente em 1928), também chamado de “Post-Scriptum”, que Prado (2012, p. 133) se dirige ao futuro incerto do Brasil como um “cadinho” “em que se fundem as três grandes contribuições étnicas do nosso passado, representando três continentes, às quais se juntaram mais tarde as imigrações europeias de vário sangue e que deverão ter profunda influência no Brasileiro futuro”. Nas raízes do que se entende hoje por “brasileiro”, constatamos um encontro, no tempo e no espaço, de estrangeiros. Por isso mesmo, ainda é relevante pensar o que é ser estrangeiro hoje em dia, se alguém, certa vez, disse ou escreveu que nada do que é humano nos é estranho. Não deve ser um acaso, que a falta de estranheza parece ter caído muito bem aos inventores da descoberta, os colonizadores majoritários presentes nesse evento chamado “Brasil”. Sérgio Buarque de Holanda percebeu a rotina como um princípio que norteou os portugueses (HOLANDA, 1995). O mesmo autor, concordando com Audrey Bell [conforme notas adicionais de seu texto], constatou um “desleixo” em nosso urbanismo incipiente, o que implica menos falta de energia do que uma íntima convicção de que “não vale a pena...” (BELL, 1915, p. 11), acrescentando que nessas “raízes do Brasil” se inscreveu um tipo de

realismo fundamental, que renuncia a transfigurar a realidade por meio de imaginações delirantes ou códigos de postura e regras formais (salvo nos casos onde estas regras já se tenham estereotipado em convenções e dispensem, assim, qualquer esforço ou artifício). Que aceita a vida, em suma, como a vida é, sem cerimônias, sem ilusões, sem impaciências, sem malícia e, muitas vezes, sem alegria. (HOLANDA, 1995, p. 110).

Há muito tempo se discute sobre não haver uma verdadeira arte brasileira e, muito menos, o desenvolvimento de sua própria historiografia. Mas o que seria uma “verdadeira” arte brasileira? A “verdadeira” arte brasileira poderia, então, ser confrontada com outra, estranha ou estrangeira, que seria “falsa”? E o que seria uma historiografia própria? Seria preciso desenvolver uma metodologia exclusiva e original para legitimar a necessidade de sua definição? Exclusivo é algo excludente e excluir

todo o processo histórico de nossa constituição não seria algo conveniente ou apropriado para uma cultura que não pode ser excludente devido às suas próprias raízes sincréticas. Para Flusser (1998, p. 50), “este é um ponto importante para a compreensão do brasileiro. [Ele] Não se sente mais sujeito da história, mas objeto sofredor da história (inclusive da europeia), um objeto que começa a não querer sê-lo”. O autor, como estrangeiro que viveu muito tempo no Brasil, analisa a posição da história no Brasil de modo peculiar:

Com efeito: os processos que ocorrem no Brasil se dão à margem da história, e se história significa “tornar consciente”, os processos em curso no Brasil se dão à margem da consciência inclusive, ainda, do próprio brasileiro. Há uma sentença que afirma que o Brasil se desenvolve durante a noite, quando dormem seus administradores. Pois só a inconsciência dos processos pode explicar tal sentença. (FLUSSER, 1998, p. 53).

Onde poderia ser localizada a verdade dessa arte produzida em algum lugar que, a partir de um dado instante, passou a ser denominado Brasil? Se tal localidade nem sempre foi propriamente denominada no tempo e no espaço de “Brasil”, além do espaço, há uma questão de tempo que não pode ser ignorada. Para alguns, especialmente aqueles que comparam os processos históricos entre Europa e Brasil, o tempo brasileiro teria sempre uma relação de defasagem, um atraso, principalmente em relação às artes. No entanto, essa “defasagem” só aparece sob a perspectiva de uma evolução histórica ou de um desenvolvimento contínuo, o que, para Flusser (1998), propõe uma dificuldade de redução de fenômenos semelhantes às relações causais. Para ele, seria “mais razoável aceitar o fato simples de que a aparente riqueza de formas no mundo não é tão enorme”.

Parece, pois, que a natureza dispõe de repertório limitado de formas (talvez limitado pela própria estrutura da matéria), e que o espírito humano é igualmente limitado no seu repertório de formas a serem impostas sobre a natureza (quicá por razões semelhantes). Por isso as formas tendem a se repetir [...]. Em outros termos, o espírito humano enquanto ator no palco da história dispõe de número limitado de máscaras que reaparecem à medida que o espetáculo se desenvolve. Duas coisas não devem ser negadas com isto: que sempre aparecem máscaras novas (isto é, máscaras cujo uso anterior ignoramos) e que, toda vez que uma máscara reaparece, adquire novo significado. (FLUSSER, 1998, p. 75).

Portanto, pensar em atraso e defasagem quanto ao tempo é pensar historicamente, e Flusser recusa o rótulo histórico para definir o brasileiro. Quanto ao lugar, seria preciso, então, que tal arte fosse produzida entre fronteiras geográficas específicas? Qual seria a especificidade dessa arte? A arte brasileira seria um “site específico” a partir de uma sincronia entre espaço e tempo? Não existiria “arte brasileira” produzida fora desse lugar? A produção de um estrangeiro, dentro das circunscções desse espaço / tempo também poderia ser incluída como “brasileira”? Existiria um ente produtor de arte que poderia ser denominado de “artista brasileiro”? Quais seriam as qualidades necessárias para se definir tal “ente produtor nacional”? Não seria a produção de arte uma condição específica de pessoas que não estão atadas às outras apenas por uma procedência, mas por relações bastante complexas e mutáveis? Entre gênesis, genealogias e gêneros, onde e quando estariam localizados os verdadeiros “gênios brasileiros”? Os seres humanos sempre estiveram definitivamente instalados no tempo e no espaço? Ou o assunto seria a proveniência? Entre a procedência e a proveniência existe alguma grande diferença? Algo pode proceder de um lugar e não possuir exatamente uma característica que se deseja enfatizar como “procedente”. Nesse ponto, existe o risco de que aquilo que realmente é procedente daquele lugar, por diversos processos, não seja o que se quer legitimar como característica relevante. Muitas vezes a situação é inversa e as condições que são propostas como procedentes são artificiais e impostas, pois a mesma localização geográfica pode comportar uma topografia (ou estratigrafia) de ocupações superpostas ao longo de tempos vastos e a definição daquela que é precedente, aquela que veio antes, a primeira, enfim, a original, é assunto quase sempre controverso. Tal assunto depende do estabelecimento artificial daquele tipo de lógica retrospectiva de acontecimento que se desejaria chamar de “nacionalidade” ou “pátria” “brasileira”, se é que tal acontecimento existiu e poderia ser comprovado.

Algumas das questões fundamentais para essa tal lógica retrospectiva do acontecimento estão relacionadas com a procura de provas e documentações que atestam tal evento circunstancial. Existe na procedência uma exigência de atestado de origem, uma comprovação que aquilo se originou naquele lugar, uma indicação geográfica comportando algo que “procede”. Na verdade, o que se deseja na procedência é exatamente a proveniência. E a proveniência, neste ensaio, pode ser relacionada com a provisão. Um mesmo local pode ser o manancial de provisões para muitas ocupações provisórias ao longo de um tempo. Estaríamos no território que comporta algo ou que se comporta a partir de algo, de dados

estabelecidos ou requeridos previamente? Quanto mais estratégico for o local em termos de comportar provisões reais ou imaginárias, talvez mais disputado ele também seja pela provisoriedade das ocupações ao longo do tempo. Mas o campo das provisões imaginárias ou potenciais também estaria relacionado com a realidade ou atualidade de uma provisoriedade tida como necessária, portanto, não distante do que se supõe o “real necessário”. É assim que se supõe que tais provisões sejam sempre necessárias, de modo que não se tenha que recorrer à “providência” ou ao êxodo (exílio). Mas, em algumas circunstâncias, quando a provisoriedade (ou instabilidade) das provisões é constatada, recorrer às instâncias superiores, existentes ou não, torna-se uma ação comum.

As tentativas de comunicações entre interesses e instâncias geram circunstâncias peculiares que podem caracterizar, em seus substratos, um programa a ser decifrado. Mas como a lógica de tais circunstâncias somente pode ser verificada retrospectivamente, sempre há a possibilidade de se confundir interesses com instâncias gerando algo conveniente a interpretações variadas e cíclicas sobre o mesmo tema. A conveniência pode ser também um produto que utiliza a máscara da providência. Talvez, por isso, se a providência pode ser indício de um recurso para prevenir algo, também não é difícil associá-la a algum princípio de culto, esperança, crença em poderes superiores, alguma medida a que se recorre em momentos de desespero, geralmente diante de uma expectativa de salvação de um perigo ou de uma ameaça iminente. Mas qual seria a ameaça por trás da necessidade de haver uma predisposição para se pensar na providência de uma “arte brasileira”? E se não houvesse ameaça alguma e nem mesmo necessidade por trás desses processos investigativos? Seria importante definir o que é arte brasileira? Essa definição seria vital para a sobrevivência de um povo ou de uma identidade? Como se constrói essa identidade? Como ela tem sido construída ao longo da constituição de uma indicação geográfica que se supõe poder atestar o local de origem ou de procedência de algo brasileiro? E o que faz desse local de origem um local diferenciado, em relação a todas outras possibilidades, para a comprovação de uma proveniência que se supõe necessária?

As delimitações de fronteiras geográficas não seriam válidas, em questões artísticas, se o pensamento sobre o quê da arte se deslocasse apenas para o seu agente providencial, que é virtualmente nômade. As fronteiras ou delimitações de espaços que não sejam circunstâncias topográficas naturais são ficções humanas. Se essas ficções se baseiam em narrativas relacionadas com a constituição de uma história patriótica, esta última precisa ter a validação ou certificação de procedência que lhe dê

autorização (autoridade) para afirmar questões abstratas como patrimônio, propriedade ou posse. Como alguém toma posse daquilo que nunca lhe foi dado? Como alguém pode ser proprietário de algo que nunca foi apropriado providencialmente para essa finalidade? Talvez haja uma confusão babélica nessa história toda. E essas confusões babélicas lidam com autoridade e poder que são capazes de providenciar surpresas linguísticas inesperadas (e, muitas vezes, desagradáveis). A mesma disposição para o encontro feliz em torno da construção de uma imensa edificação comunitária pode provocar a divergência e a predisposição para a separação ou confusão. Não seria o rótulo “arte brasileira” exatamente a afirmação de uma separação, de uma fronteira, de uma ficção histórica de uma necessidade de identidade de um povo que precisa se ver, se reconhecer para se apropriar de si mesmo? Se a identidade matemática é uma hipótese de que dois valores numéricos são iguais, haveria a possibilidade de reconhecer dois seres humanos em uma relação semelhante? Ao mesmo tempo, se o reconhecimento da identidade a um lugar específico é afirmada por linhas de fronteiras fictícias que se “apropriam” de (no sentido que tornam “próprias de”) conceitos exclusivos e classificatórios, essa identificação é afirmada pela separação, pela exclusão, e não pela semelhança. E nesse ponto é previdente ver que existe uma fratura conceitual que separa, confunde e espalha, ao invés de unir, pois a provisoriedade do fator decisivo na produção artística não tem sido levada em conta.

Para Chiarelli (2002, p. 29-39), ao discutir a arte nacional brasileira ou a arte brasileira internacional, foi exatamente a partir da década de 1950, mais especificamente a partir do movimento Neoconcretista (Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, dentre outros), que alguns grupos de artistas deixam de lado a necessidade preconcebida de criação de uma arte nacional, a favor de um diálogo direto com as questões da arte contemporânea internacional e, desde então, “rompendo definitivamente com o desejo de criação de uma arte nacional brasileira, começa a fundar, de vez por todas, a arte brasileira internacional”. Para Holanda (1995, p. 31), nas origens da sociedade brasileira está o

fato dominante e mais rico em consequências que traz de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra.

Mas ser desterrados em nossa Terra é uma condição de todos os seres humanos, somos todos estrangeiros, estamos todos por aqui de passagem,

somos todos provisórios. Aceitar a condição da provisoriidade da arte brasileira é aceitar nossas condições provisórias de existência e dar espaço para a vida.

Essay on the tentativeness of Brazilian art

Abstract

Basing on a mnemonic exercise, it is discussed on the pertinence of the recognition of the production of an authentic Brazilian art as goal, it programs and projects wanted for many theoretical and intellectuals of our historiography. In the current circumstances, would there be the need of limits and excluding national borders for the determination of that what is Brazilian or not? In this rehearsal on the temporariness of the Brazilian art, seeks to understand that are all humans and temporary in the time and in the space and that the inclusion of that or of that is us strange it is a really the if thinks.

Keywords: *Authenticity of the Brazilian art. Brazilian historiography. Borders. Foreign. Retrospective logic of the event.*

Referências

- BELL, Audrey. *Portugal of the portuguese*. Londres: [s.n], 1915.
- BRAGA, Gedley Belchior. Na sala branca de 2001: uma odisseia no futuro do pretérito. *Mediação*, Belo Horizonte, v. 14, n. 15, p. 159-180, jul./dez. 2012.
- CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. 2. ed. São Paulo: Lemos, 2002.
- COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Ed. Senac, 2005.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FLUSSER, Vilém. *Fenomenologia do brasileiro*. Organização de Gustavo Bernardo. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. ([1936]. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- PRADO, Paulo. *Retratos do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. Organização de Carlos Augusto Calil. 10. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- TARDE, Gabriel. *Monadologia e sociologia: e outros ensaios*. Organização e introdução de Eduardo Viana Vargas. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Enviado em 15 de abril de 2014.

Aceito em 10 de maio de 2014.