

**Vera Beatriz Siqueira**

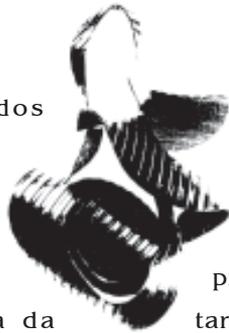
Professora adjunta de História da Arte da UERJ.  
Pesquisadora do Pronex/Departamento de História da PUC-Rio.

# A Forma Excessiva da Falta

## Retórica nacionalista e pensamento plástico

**A**s comemorações dos 500 anos do Descobrimento trazem, para as artes plásticas brasileiras, alguns problemas e vários riscos. À insistência na categoria sintética da 'brasildade' soma-se o desejo contemporâneo de retomada da questão nacional. Na década de 1980, artistas de todo o mundo buscaram no diálogo com as tradições locais a compensação para a universalidade e hipermodernidade dos debates plásticos das décadas anteriores, cujo foco fechado apagava as poéticas e eliminava a singularidade e a individualidade.

Foi na Alemanha, e mais particularmente com a obra de Joseph Beuys, que esse



*revival* das questões nacionais tomou impulso novo. Mas recuperar a tradição romântica da arte germânica, brutalmente interrompida pelo nazismo, significava enfrentar o problema cultural central da Alemanha contemporânea. A abordagem hermenêutica, a força de expressão do indivíduo e o estranhamento diante das tradições desvirtuadas inserem essa perspectiva diferente de 'nacionalismo' na atualidade das questões estéticas e artísticas.

No caso brasileiro, enfrentar esse problema deve envolver, portanto, o reendereço da definição de arte nacional. Desde o seu surgimento no modernismo, a questão da brasildade busca respostas mais ou menos empíricas

à pergunta sobre a sua origem e legitimidade cultural. Foi preciso que o nosso passado colonial ganhasse os limites concretos das edificações, esculturas e pinturas barrocas, para converter em certeza física a invenção da origem. E que a modernidade artística se tornasse capaz de materializar certas características socioculturais, tidas como típicas ou populares, que aparecem repertoriadas no 'mata-virginismo' de Mário de Andrade ou na 'antropofagia' de Oswald.

Tais respostas empíricas, é preciso reconhecer, não são meros equívocos culturais. Ao contrário, procuram compensar a fragilidade cultural brasileira, a ausência de valores capazes de nos guiar no universo das tradições locais (tantas e tão disparatadas quanto possível). O seu maior problema foi o tom impositivo adquirido pela pretensão sintética da brasilidade inventada. O que surgiu como busca de um lugar material para a arte moderna – logo, enquanto tópica – acabou se transformando em pretensão homogeneizadora e em comprometimento com certo discurso populista. Transformou-se em pretensão utópica.

Os artistas contemporâneos dispostos a repensar a tradição nacional precisam, no Brasil, assumir o embate com essa já institucionalizada compreensão de nossa identidade cultural. Se ninguém ousa questionar as críticas de Beuys ou Kiefer à apropriação nazista dos signos e mitos germânicos, há porém em nosso país uma tendência à adoção de posturas dóceis

com relação à decantada brasilidade modernista. Compreende-se a sua função e mesmo seu significado histórico de introdução singularizada nos debates artísticos modernos – o que, afinal, é justo, embora não deixe de atualizar a visão exótica de nós mesmos diante do outro. Resiste-se, contudo, à recusa franca da associação direta e recorrente entre brasilidade e civismo que, desde então, parece ter se tornado o grande estigma cultural pátrio.

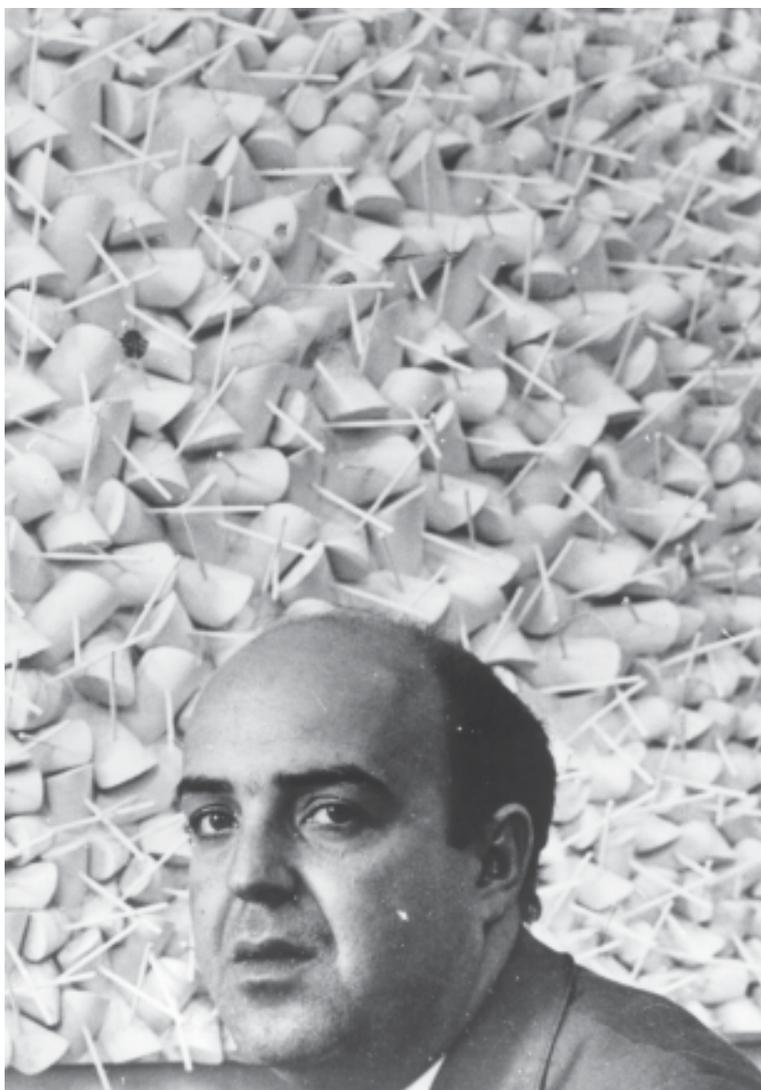
Como definir, então, uma arte brasileira? Com que tradições, e com base em que valores dialogar? O que seria propriamente nativo: a natureza exuberante que os viajantes nos fizeram enxergar? A vontade despudorada de mimetizar o estrangeiro? A apropriação selvagem e intuitiva de modelos artísticos externos? Ou tudo isso seria, ainda, apenas o resultado da colonização e, portanto, mais um elo na longa cadeia de nossa dependência e falta de auto-suficiência? Certo está que precisamos aprender a tratar o nacional como um dos estratos da obra de arte, o que pode nos levar, antes, ao embate com o particularismo local de nossas tradições e com o caráter intrinsecamente imaginativo da circunscrição de uma identidade brasileira.

Os debates plásticos da década de 1950 em diante – que ninguém duvida serem mais 'modernos', no sentido da autonomização das linguagens – costumam aparecer como o pólo oposto da preocupação modernista com o naciona-

lismo. De certa maneira, esse antagonismo existe, sobretudo se pensarmos na arte construtiva e em seus princípios de internacionalismo e despojamento expressivo (seja individual, nacional ou histórico). Há, porém, a perturbar a mesma defasagem com relação ao que ocorria no centro da atividade artística internacional e a vontade historicista de artistas e críticos em atualizar nossa vida cultural. De

novo, o modelo externo e, de novo, a peculiaridade de sua apreensão, que acaba gerando, no caso do neoconcretismo, a orgulhosa certeza de uma contribuição original.

Concretos e neoconcretos assumem o isolamento que os modernistas tentaram camuflar sob o manto elástico do compromisso nacionalista. Em ambos os casos, estamos diante de iniciativas de gru-



Sérgio Camargo. 1965. Arquivo Nacional.

pos de artistas desligados de pressões mercadológicas e em franca dissonância com o ambiente cultural brasileiro. Há que se respeitar, entretanto, o isolamento poético dos artistas da década de 1950. Seria absolutamente injusto cobrar a dimensão pública de poéticas que não dispunham (e ainda não dispõem) de condições sociais para se tornarem públicas. A

recusa de ingressar na esfera das questões nacionais serve como estímulo ao refinamento da linguagem artística, única possibilidade real de desenvolver criticamente aquelas intuições vagas do nosso modernismo.

O isolamento ativo de muitos de nossos melhores artistas não impede o questionamento do componente nacional



Lígia Clark. 30 de outubro de 1969. Arquivo Nacional.

de suas obras. Apenas o exige em outro nível, num registro diverso daquela síntese engenhosa e antropofágica modernista. Haveria algo de brasileiro na maneira como Sérgio Camargo agencia as pequenas seções de cilindro de madeira em seus protótipos? Ou certa tropicalidade na sua afirmação luminosa da beleza da forma? E quanto à inquietude de Iberê Camargo, que o faz associar atualidade e destino na materialidade de suas pinturas? Ou ainda a irredutibilidade das operações formalizadoras de Amilcar de Castro e Lígia Pape com relação à ortodoxia da arte construtiva? Não haveria aí um traço latino, a flagrar os impasses da universalidade moderna? E, por espantoso que nos pareça, não seriam perscrutáveis relações mais ou menos sutis com as cidades de realização dessas obras?

A questão é: o que fazer com isso? Como lidar com esses dados? O que eles podem significar? Ou melhor: no que eles importam (ou não) para a compreensão das obras desses artistas? A sua mera constatação serve para acentuar a terminologia aproximativa que caracteriza boa parte de nossa crítica e história da arte, pois a princípio, a menos que se desenvolva numa crítica consistente, a evocação de elos locais nas obras desses artistas não difere radicalmente de definições como “expressionismo de Portinari” ou “cubismo de Tarsila”. Ou seja: volta a tentar conter a experiência artística numa rubrica qualquer que, por aproximativa de fenômenos externos, torna o diálogo com

as obras algo extravagante, quando não deliberadamente desobrigado de embate crítico.

## RESISTÊNCIA POÉTICA

**A** salvar nossos artistas está o seu isolamento poético, a sua afirmação constante de autonomia. Não podemos censurá-los por isso. Sobretudo no período da ditadura militar, a arte precisa enfrentar o perigo de degenerar-se em propaganda partidária, em instrumento de animação social e política. O criticado alheamento desses ‘formalistas’, como alguns gostavam de chamá-los, em nítida discrepância com a militância dos centros populares de cultura da UNE ou com o empenhamento de grande parte da música popular, rejeita acima de tudo a nova feição da velha articulação entre brasilidade e civismo. Agora, a questão do nacionalismo identifica-se com o popular, com este que seria pretensamente um dado ‘puro’, não contaminado, de nossa cultura. Ainda que a crítica a esse tipo de visão seja óbvia, não devemos subestimar a força de seu apelo no país. Até porque ganhou versões mais atualizadas e refinadas, como a de Ferreira Gullar, um dos defensores do engajamento nacional-popular da arte, que o define como resistência à dominação imperialista da indústria cultural, entendida como ameaça externa.

Certamente, a falta de cidadania e a censura política não favorecem a cultura ou a arte; assim como a obrigação cívica em

nada contribui para a qualidade artística. A auto-suficiência passa a ser a saída para aqueles artistas comprometidos com a solidificação e o aprimoramento da visualidade moderna no Brasil, ainda que ao custo de reforçar um isolamento cultural que só faz comprometer a afirmação dessa modernidade artística. Mesmo as obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark, a despeito de lidarem imediatamente com o ambiente em que estão inseridas, jamais superam o hiato que as separa de uma apreensão pública vulgar e anedótica.

A singularizá-los aparece uma nova relação com as incipientes instituições culturais. A simples presença institucional não garante, como é óbvio, o alcance público da arte. Se denota o amadurecimento do sistema cultural brasileiro e o avanço da autocompreensão da modernidade artística no país, a história de suas criações e a sua natureza reforçam a ênfase no ato individual, no gesto emancipatório e extraordinário de sujeitos quase heróicos, reprocessando em outro nível a defasagem cultural entre criadores e público.

Tudo isso faz com que, na década de 1980, a ênfase no individualismo assumia sentido simultaneamente mais amplo e mais restrito. Parecíamos aptos, enfim, a uma vivência amadurecida da linguagem autônoma moderna; o legado neoconcreto e a abertura política pareciam dispensar a arte de compromissos cívicos. As lições do experimentalismo de Antônio Dias e Antônio Manuel incentiva-

vam o exercício crítico da linguagem plástica. Mas são eles também que acabam colocando em suspenso a requerida independência do fazer artístico. Não se trata, certamente, de algo semelhante ao retrocesso representativo da arte engajada, ou do carpido perpétuo das viúvas portuguesas, como Hélio Oiticica definia o saudosismo reinante no país. Trata-se do que o crítico Mário Pedrosa chamou de exercício experimental da liberdade.

Aderir ao fluxo do mundo e participar da exibicionalidade pública do real contemporâneo passam a ser tarefas artísticas fundamentais. Mas o que em Antônio Manuel e Antônio Dias era vivido como negatividade, como tensão, e portanto como forma, ganha em artistas posteriores sentido diverso. O experimentalismo perde a postura distanciada e anônima do sujeito para se cercar muitas vezes de referências pessoais e nacionais. Recusando a dúvida *pop* sobre as conquistas e a função da arte, rejeitando o que Frederico Moraes qualificou de hermetismo e intelectualismo excessivo da arte da década anterior, muitos artistas nos anos de 1980 optam pelo decorativismo ou pela figuração narrativa para dar corpo à reiteração de uma subjetividade simultaneamente exaltada e descrente.

Claro que, agora, já não podemos nos contentar com a definição modernista de nacionalismo, até porque as *mass media* trataram de confundir as fronteiras naci-

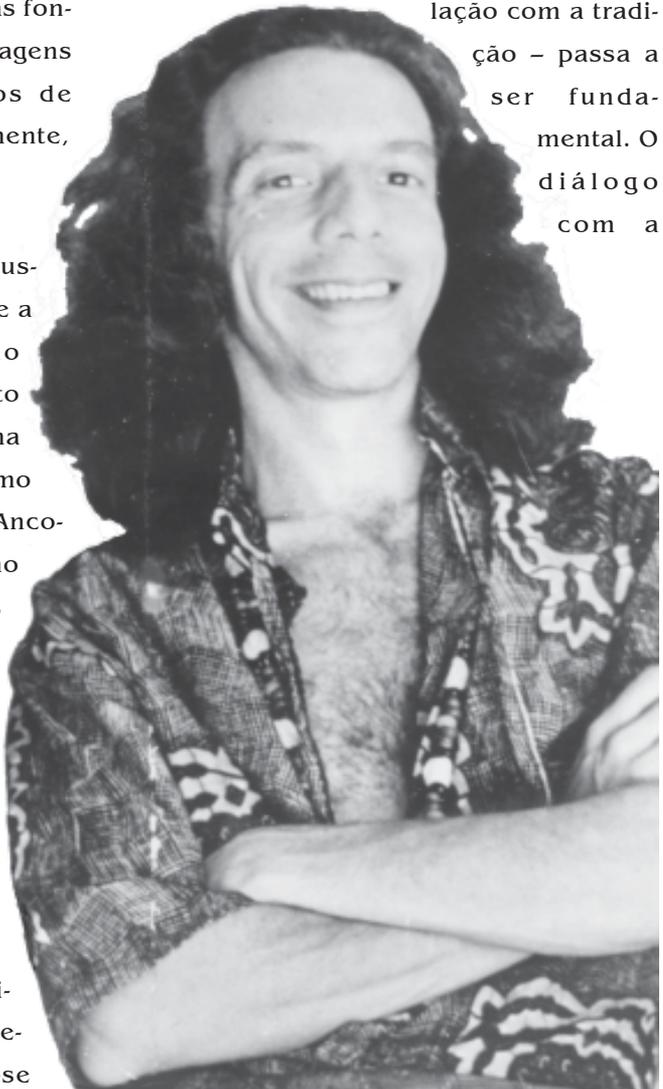
onais. Além disso, entra em crise o nosso propalado otimismo, instaurando-se um clima que combina o desleixo – tão bem definido por Sérgio Buarque de Holanda como a convicção íntima de que “não vale a pena” – com a amargura. Na arte contemporânea brasileira repetem-se os exemplos de aceitação passiva ou ingênua repulsa da questão nacional. Alguns críticos qualificaram como intrinsecamente nacional a polaridade entre o modelo externo, construtivo e racional, e as fontes endógenas, passionais e selvagens (como podemos ver nos textos de Frederico Morais e, mais explicitamente, Roberto Pontual).

Travestido nas intermináveis discussões sobre a ‘morte da arte’, sobre a perda de seu significado sociocultural, insinua-se um projeto de arte brasileira, nostálgico de uma síntese qualquer a justificar o exotismo e o particularismo de suas obras. Ancorados com freqüência no pluralismo dos *cultural studies*, alguns artistas brasileiros contentam-se em ocupar um lugar específico, em acatar as deliberações temáticas e formais do mercado mundial. Também o fazem aqueles artistas que, aparentemente em campo oposto, afirmam seu internacionalismo. Sem enfrentar de modo crítico o sistema de arte, eles repisam cansativamente nas qualidades do fenômeno da globalização, consolando-se com o interesse (momentâneo) de

*marchands* e galerias estrangeiras por nossa arte atual.

#### CRÍTICA E IMAGINAÇÃO HISTÓRICA

O adensamento do sistema artístico não pode ser tomado romanticamente como fator negativo. A profissionalização do campo das artes traz consigo uma necessária ênfase na reflexão crítica das obras, na qual a história – o contexto da atualidade e a relação com a tradição – passa a ser fundamental. O diálogo com a



Hélio Oiticica. 1970. Arquivo Nacional.

inteligência da história da arte moderna aparece como estratégia formal das mais relevantes. Trabalhos como os de Jorge Guinle ou Eduardo Sued guardam o esforço consciente e deliberado de consumir a tradição estética moderna, de convertê-la em aquisição pessoal. A repetição heterogênea de procedimentos, princípios e gestos artísticos, porém, cria a singularidade de suas pinturas. Até porque a história da arte não aparece no Brasil como um fato da tradição, mas deve tornar-se dado físico, concreto, na operação artística que a evoca. Tal como os nomes dos artistas na *Série Veneza* de Valtércio Caldas (1997), precisa estar ao alcance de nossas mãos, ocupando um lugar particular, auto-suficiente, em permanente tensão com a universalidade.

Há nesse tipo de repetição crítica da história da arte moderna muito mais do que na proposta antropofágica de digestão de modelos exteriores. Não há remissão a algo externo, o que seria francamente inútil, uma vez que fora da obra essa história sequer existe enquanto fato cultural. Também não há adaptações mais ou menos nativas, ou conjugações simplistas com temas e elementos típicos brasileiros. Há sim a construção empírica de uma tradição, por meio de desvios e contradições dos trabalhos plásticos e pela repotencialização constante dos valores modernos. Quando olhamos para as pinturas prateadas e douradas de Sued, com seus relevos e furos, ou para as peças mais recentes de Amilcar de Castro,

marcadas pela geometria livre, dobras inquietantes e pela cor/textura da oxidação do aço, não devemos nos perguntar sobre a peculiaridade dessas aclimações?

Parece que esse diálogo com a história da arte moderna acabou se revelando mais produtivo para a definição de uma arte brasileira, do que a ênfase em cores, formas, temas e personagens típicos. Seria portanto o caso, como afirmou Ronaldo Brito a respeito do 'contracubismo' de Guinle, de uma obsessão histórica? Talvez pudéssemos chamá-la genericamente de histeria, já que se trata da sensualização extrema, quase absurda, dos elementos constitutivos dessa história. A rigor não haveria propriamente história – no sentido europeu do termo –, uma vez que não há um corpo de valores tradicionais estabelecidos e hierarquizados. Ela não existe como passado, tampouco como futuro, como seria o encargo das instituições e da crítica. Ocorre apenas ali, na matéria do trabalho, donde a marca escultórica de nossa melhor arte contemporânea (mesmo no caso de desenhos e pinturas).

Estranho e interrogativo, o caráter nacional dessa arte precisa redefinir o nosso sublime histórico. Desde Kant, o sublime moderno identifica-se com a capacidade da universalidade questionar a si própria. A falência contemporânea da universalidade, portanto, parece mais um momento dessa auto-interrogação (ou auto-exclamação). Na ausência da história, pre-

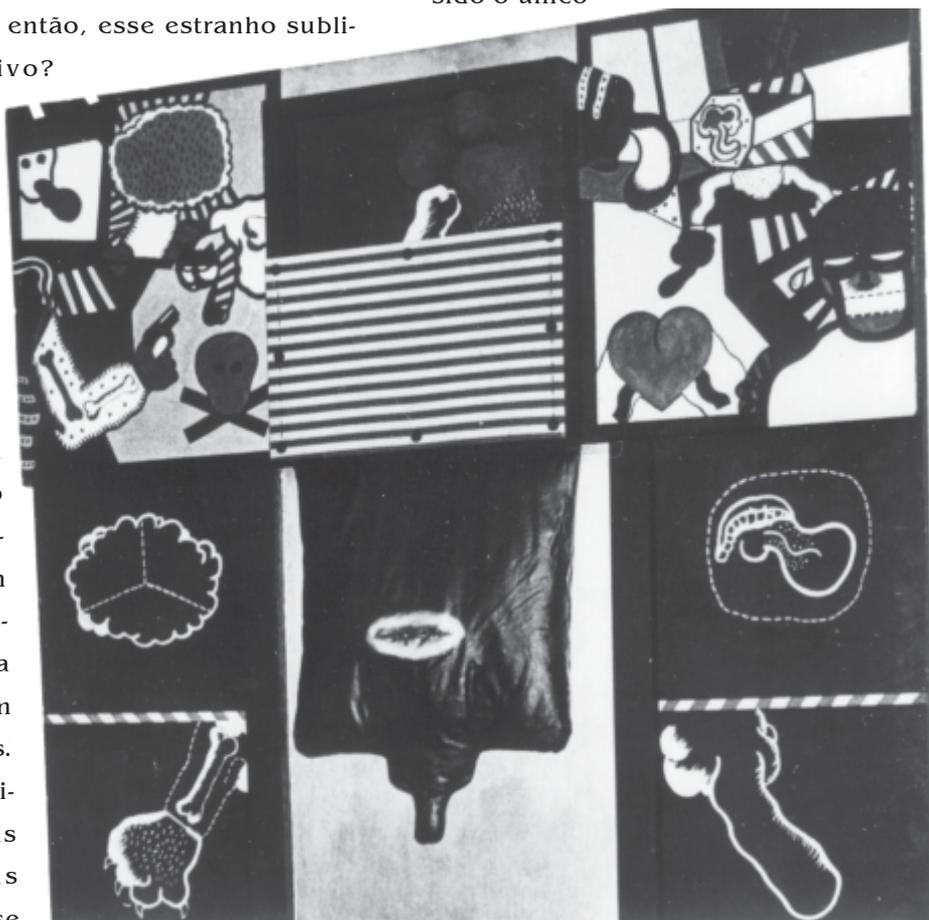
cisamos reinventar continuamente a origem, desconfiar dos marcos originários, tentar achar o fio que nos conduza a uma ordenação plausível, apenas para novamente duvidar dele. Pois jamais chegaremos à totalidade, àquele todo que já sabemos dado. Como no *País inventado* de Antônio Dias, falta sempre uma parte.

Em seus textos, Jorge Guinle gostava de frisar a heterogeneidade de suas apropriações históricas, cujo desvio da proposição original tendia a negar a unicidade do sublime e a provocar o surgimento de um sublime na crítica a si mesmo. O que poderia ser, então, esse estranho sublime negativo?

Oiticica já havia falado do pranto das carpideiras lusas, cujo luto não se justificava. Faltava, na realidade, o cadáver; saber de quem eram os restos mortais a serem ontologizados. O choro copioso das carpideiras dispensa esse conhecimen-

to; o luto o requer. É preciso que algo reste desse morto, que ele se torne presente, para que haja história. E o que fazer quando ele não existe, ou existe apenas como um elo desconectado de toda a cadeia de acontecimentos anteriores e posteriores?

Nossos modernistas sofreram com essa ausência de restos em sua tentativa de traçar o perfil brasileiro. O barroco mineiro – supondo-o existente, e nada é menos certo que essa expressão – foi eleito para encabeçar esse rol de ‘cadáveres’ históricos, muito possivelmente por ter sido o único



Antônio Dias. 1966. Arquivo Nacional.

momento, anterior à modernidade, em que os fatos artísticos e culturais caminhavam com certa congruência numa mesma direção. Mas o seu caráter fabuloso, quase milagroso, compromete a eleição. Como entender o aparecimento de um escultor doente e genial? A obra de Aleijadinho, ubíqua e grandiloqüente, é certamente muito maior do que as cidades coloniais ou o frágil contexto histórico que gostamos de usar para

circunscrevê-la. Tampouco expressa uma vivência privilegiada da época. Sua genialidade, no lugar da tarefa romântica de sintetizar a experiência coletiva, repele as explicações, defende-se da sociabilidade, converte-se em inabordável.

Estamos, na realidade, diante da experiência de um sublime heterogêneo, avesso à totalidade e à unicidade. Desviante, precisa ser auto-suficiente. A falta imbrica-se no excesso. Como planta de estufa



Eduardo Sued. 1968. Arquivo Nacional.

– qualificação dada por Sérgio Buarque de Holanda ao fenômeno literário de Machado de Assis – em sua exuberância planejada, a arte brasileira precisa dar corpo à sua possibilidade precária e contraditória. Não se trata, todavia, do luto pela evanescência do mundo – que Freud chamou de reinvestimento na descoberta do mundo, de sua beleza –, e sim da reiteração do ‘achamento’ (para usar um termo quinhentista luso) de um lugar fisicamente delimitado a ser ocupado.

Se não há, portanto, a aparência forte e viril da arte moderna européia, como constata Rodrigo Naves em seu estudo sobre a ‘forma difícil’ na visualidade brasileira, o movimento inequivocamente retraído de muitas de nossas obras de arte não apaga a afirmação tópica da beleza, a certeza física de seu aparecimento. O sublime, inexistente como princípio ou teleologia, deve adquirir sentido doméstico e particular até se transformar em algo concretamente partilhável. Diante das constantes ameaças externas, alguns artistas respondem com uma espécie de austeridade arrogante, de desinibição defendida, que os leva ao compromisso moral com a desconfiança – forma particular da inquietude que desde Cézanne parece caracterizar a visualidade moderna. Desconfiam de suas afirmações, mas também de suas negativas. Fazem-se céticos com relação ao próprio ceticismo.

E se nunca estamos bem certos a respeito da existência ou inexistência da visualidade moderna no Brasil – certa-

mente porque tampouco estamos certos da veracidade disso que chamamos de Brasil; se não conseguimos organizar os fatos (ou ficções) da arte numa sucessão, em que a memória possa tomá-los para si; se nada no âmbito externo do fenômeno artístico serve para sustentá-lo, então temos que admitir algo de profético ou fundador em cada obra. Ela é, num certo sentido, a causa de si mesma e a constituição renovada da nossa origem – uma forma de contra-sublime.

Talvez possa vir a ser produtivo discutir a questão da identidade nacional nas artes plásticas brasileiras a partir do novo parâmetro anunciado por nossos artistas contemporâneos: antes de nos indispor-mos com a imaterialidade da arte e da própria história no país, devemos resistir a toda e qualquer tentativa de sintetização, que ignore esse caráter inextrincável do fato estético particular. Precisamos aprender a ser o solo pátrio de Machado de Assis ou Sérgio Camargo, a enxergar na inefável interioridade de suas obras afinidades eletivas, capazes de formar uma certa paisagem cultural. Precisamos atraí-los e não agarrá-los como objetos que se arrumam numa estante. Se não o fazemos é, provavelmente, por falta de imaginação.

**Este artigo foi escrito como parte da pesquisa “A questão do moderno na historiografia da cultura brasileira”, do Pronex da PUC-Rio.**

# A B S T R A C T

This article's aim is to present the theme of the Brazilian art, from the contemporaneous critiques in the circuit of the artistic production to the synthesis proposed by the modernists through the category of *brasilidade*, with all their posterior variants, which approximated it to the civisme.

Therefore, it is convenient to discuss once again the question of the national identity of the plastic arts, according to another point of view announced by the contemporaneous plastic artists.

# R É S U M É

Cet article a pour but aborder le thème de la définition de l'art brésilien, à partir des critiques contemporaines, dans le circuit de la production artistique jusqu'à la synthèse proposée par les modernistes au moyen de la catégorie de *brasilidade*, avec tous ses variantes postérieures, lesquelles l'approchaient du civisme.

De cette façon, il convient discuter encore une fois la question de l'identité des arts plastiques, selon un autre point de vue annoncé par les artistes plastiques contemporains.