

A FORMA EXCESSIVA DA FALTA: RETÓRICA NACIONALISTA E PENSAMENTO PLÁSTICO¹

Vera Beatriz Siqueira²

Resumo: Este artigo aborda a questão da definição de arte brasileira, a partir das críticas contemporâneas, no campo da produção artística, à sintetização proposta pelos modernistas por meio da categoria de brasilidade, com todas as suas variantes posteriores, que a aproximavam do civismo. Rediscutir em outro registro o tema (problemático) da identidade nacional nas artes implica na sua compreensão como um dos estratos culturais da obra, em permanente tensão com a requisição de independência e universalidade da experiência estética moderna.

Abstract: This article addresses the issue of the definition of Brazilian art, based on contemporary criticism, in the field of artistic production, to the synthesization proposed by the modernists through the category of brazilianess, with all its subsequent variants, which brought it closer to civism. Rediscussing in another register the (problematic) theme of national identity in the arts implies in understanding it as one of the cultural strata of the work, in permanent tension with the requirement of independence and universality of the modern aesthetic experience.

1 Esse artigo foi feito como parte da pesquisa “A questão do moderno na historiografia da cultura brasileira”, subgrupo “A produção do simbólico”, Departamento de História, PUC-Rio, PRONEX. Originalmente foi publicado na Revista Acervo, do Arquivo Nacional (1999). Disponível em: <<https://revista.an.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/205>>. Acesso em: 10, novembro de 2022.

2 Vera Beatriz Siqueira é historiadora da arte. Professora associada do Instituto de Artes da Uerj, publicou diversos artigos, capítulos e livros sobre arte moderna no Brasil, incluindo Arte no Brasil, anos 20 a anos 40 (Barléu, 2021), Sítio Roberto Burle Marx (Intermuseum/SRBM, 2021), Wanda Pimentel (Silvia Roesler/Prefeitura do Rio de Janeiro, 2012), Cálculo da expressão (Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010/9/10), Iberê Camargo: origem e destino (Cosac Naify/Museu Iberê Camargo, 2009), Burle Marx (Cosac Naify, 2001 e 2009), entre outros. Foi pesquisadora visitante no Getty Research Institute em 2012 e 2020. Atuou como Coordenadora da área da Artes na Capes entre 2018 e 2022. Rio de Janeiro - RJ, Brasil. E-mail: verabcsiq@gmail.com. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7306-4772>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1894603811935769>.

As comemorações dos 500 anos do Descobrimento trazem, para as artes plásticas brasileiras, alguns problemas e vários riscos. À insistência na categoria sintética da “brasilidade” soma-se o desejo contemporâneo de retomada da questão nacional. Nos anos 1980, artistas de todo o mundo buscam 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, eliminava a singularidade e a individualidade.

Foi na Alemanha, e mais particularmente com a obra de Joseph Beuys¹, que esse *revival* das questões nacionais tomou impulso novo. Mas recuperar a tradição romântica da arte germânica, brutalmente interrompida pelo nazismo, significa enfrentar o problema cultural central da Alemanha contemporânea. A abordagem hermenêutica, a força de expressão do indivíduo, 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 quadro dos modernismos brasileiros, a questão da “brasilidade” 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, convertendo 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 é o

1 Artista alemão, nascido em 1921 e falecido em 1986. Foi piloto de guerra do exército germânico de 1940 a 43, quando sofreu terrível acidente na Rússia. Socorrido por pessoas locais, teve seu corpo envolvido em gordura animal e coberto de feltro, elementos que se tornaram marca de sua obra posterior. Nos anos 60 e 70, organizou e participou de inúmeros grupos de atuação artística/política. Uma de suas frases mais celebradas e estudadas refere-se à sua concepção peculiar do ato criativo, da qual não estão ausentes o profundo pessimismo e o angustiante complexo de culpa de um país confrontado com a imensidão terrível de seu passado nazista: “todo ser humano é um artista”.

tom impositivo adquirido pela pretensão sintética da brasilidade inventada. O que surge como busca de um lugar material para a arte moderna – logo, enquanto tópica – acaba se transformando em pretensão homogeneizadora e em comprometimento com certo discurso populista. Transforma-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, poucos há em nosso país que questionem a adoção de posturas dóceis com relação à decantada brasilidade modernista. Compreende-se a sua função e mesmo o 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 autossuficiência? 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 dos anos 1950 em diante – que ninguém duvida serem mais “modernos”, no sentido da autonomização das linguagens –, costumam aparecer como o polo oposto da preocupação modernista com o nacionalismo. 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 Neoconcretismo², 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 grupos 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, de certo modo, 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 de suas obras. Apenas o exige em outro nível, num registro diverso daquela síntese engenhosa e antropofágica modernista. Há 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 ou Lygia Pape com relação à ortodoxia da arte construtiva? Não há aí um traço latino, a flagrar os impasses da universalidade moderna? E, por espantoso que nos pareça, não serão 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

2 Movimento artístico surgido no Rio de Janeiro, no final da década de 1950. Suas propostas debatiam diretamente com o Concretismo paulista, que se apoiava na ortodoxia da arte concreta europeia. Em termos muito sintéticos – e, portanto, fatalmente insuficientes –, os artistas neoconcretos criticavam o tom excessivamente racionalista desta tendência e sua limitação a certos esquemas perceptivos. Utilizando-se de categorias de Merleau Ponty, propõem, no Manifesto Neoconcreto, uma arte que, sem abandonar a abstração geométrica, assumia sentido existencial, lidando com noções como significação, subjetividade e “multivocidade perceptiva” (segundo Ferreira Gullar, poeta e defensor do movimento).

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 em uma crítica consistente, a evocação de elos locais nas obras desses artistas não difere radicalmente de definições como “expressionismo de Portinari” ou “pós-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

Para não sofrerem pressões de ordem extra artísticas, muitos de nossos melhores artistas escolhem o isolamento poético, a 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 aparece em versões contemporâneas 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; assim como a obrigação cívica em nada contribui para a qualidade artística. A autossuficiência 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 mais conhecidas 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-las aparece uma nova relação com as incipientes instituições culturais. A simples presença institucional não garante, como é óbvio, o al-

cance 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 heroicos, reprocessando em outro nível a defasagem cultural entre criadores e público.

Tudo isso faz com que, na década de 1980, a ênfase no individualismo assumisse 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 Antonio Manuel incentivavam 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.³ Trata-se do que o crítico Mário Pedrosa chamou de pós-modernidade, o “exercício experimental da liberdade”⁴.

Aderir ao fluxo do mundo, participar da exibicionalidade pública do real contemporâneo, passam a ser tarefas artísticas fundamentais. Mas o que em Antonio 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 Frederi-

3 Hélio Oiticica criticava insistentemente a posição nacionalista nas artes, cuja reação à cultura estrangeira e defesa da pureza local percebia como mais um pretexto reacionário, mais um julgamento paternalista: “Uma desculpa para parar, para defender-se - olhar-se demais para trás - tem-se saudosismo às pampas - todos agem um pouco como viúvas portuguesas: sempre de luto, carpindo. Chega de luto no Brasil”. In: “Brasil-Diarréia”. Arte Brasileira Hoje. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

4 Muito já se falou sobre a originalidade do termo pós-moderno em Mário Pedrosa. Ainda nos anos 60, quando se qualifica a arte contemporânea de neofigurativa, pop, neorrealista, entre outros termos, o crítico brasileiro cunha a expressão pós-moderna para qualificar a experiência artística posterior ao Neoconcretismo, cujo ineditismo repousaria na atitude consciente do artista de “exercício experimental da liberdade”. Sobre isto ver artigos de Mário Pedrosa publicados nos anos 60 e reunidos no livro Mundo, homem, arte em crise (São Paulo: Perspectiva, 1975), particularmente “O Manifesto pela Arte Total de Pierre Restany” (1968), “Opinião...opinião...opinião” (1966), “Do porco empalhado ou os critérios da crítica” (1968).

co Morais qualifica de “hermetismo” e “intelectualismo” excessivo da arte da década anterior⁵, muitos artistas dos anos 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 nacionais. Além disso, entra em crise o nosso propalado otimismo, instaurando-se clima que combina o desleixo – tão bem definido por Sérgio Buarque de Holanda como a convicção íntima de que não vale a pena⁶ – 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 vemos nos textos de Frederico Morais e, mais explicitamente, nos de Roberto Pontual⁷).

Travestido nas intermináveis discussões sobre a “morte da arte”⁸, sobre a perda de seu significado sociocultural, insinua-se um projeto de arte brasilei-

5 Frederico Morais defende, no catálogo da mostra coletiva “Como vai você geração 80?”, realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, em 1984, a reação “à arte hermética, purista e excessivamente intelectual predominante nos anos 70” - “Gute Nacht Herr Baselitz ou Hélio Oiticica onde está você?” In: Revista Módulo, Catálogo da mostra “Como vai você geração 80?”, julho/1984. Nesse período, também publica textos para outras mostras significativas para a legitimação dessa nova pintura brasileira, tais como “Entre a mancha e a figura” (1982), “3x4 Grandes formatos” (1983) e “Brasil pintura” (1983), em cujos textos procura enfatizar renovadamente “o prazer da pintura”, a despreocupação com relação a genealogias e estilos, a “reação à tautologia conceitualista”.

6 Sérgio Buarque de Holanda, “O sementeiro e o ladrilhador”. In: Raízes do Brasil. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

7 No livro Explode Geração!, que lança na mostra “Como vai você geração 80?”, Pontual define a “polaridade essencial do espírito criador brasileiro” como a oscilação entre o ardente modelo antropofágico e o ponderado modelo construtivo. Elogia nos novos pintores brasileiros a “capacidade maiúscula” de “aceitar beber de preferência a água nossa” - In: Explode Geração!. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1984.

8 Tema central da obra polêmica de Ferreira Gullar, Argumentação contra a morte da arte. Embora impressionem pelo tom nitidamente conservador, particularmente preocupante quando se trata de um crítico tradicionalmente comprometido com a defesa intransigente da modernidade artística, as idéias desenvolvidas nesse livro recente encontram alguns pontos de apoio já em sua proposta de arte nacional-popular que, a despeito de não postular o compromisso com o que ele chama lucidamente de “preconceitos” de nação e nacionalidade, apregoa uma atitude engajada do artista contra a dominação imperialista. In: Vanguarda e subdesenvolvimento - Ensaio sobre arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. A preocupação com um certo conteúdo expressivo e comunicativo é retomada recentemente em sua argumentação contra a gratuidade e esvaziamento da experiência artística contemporânea.

ra, nostálgico de uma síntese qualquer a justificar o exotismo e o particularismo de suas obras. Ancorados com frequência no pluralismo dos estudos culturais, 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 criticamente o sistema de arte, repisam cansativamente as qualidades do fenômeno da globalização, consolando-se com o interesse (sempre momentâneo e circunscrito) 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 – as questões da atualidade e a relação com a tradição – passa a ser fundamental. O diálogo com a 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 Waltércio Caldas (1997), precisa estar ao alcance de nossas mãos, ocupando um lugar particular, autossuficiente, 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 Amílcar de Castro, marcadas pela geometria livre, por 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 falou Ronaldo Brito a respeito do “contracubismo” de Guinle⁹, 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).

Estranha e interrogativa, a qualidade nacional da 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 autointerrogação (ou auto exclamação). Na ausência da História, precisamos 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.¹⁰ O que poderia ser, então, esse estranho sublime negativo?

9 Ronaldo Brito, “Voltas de pintura”. Jorge Guinle. São Paulo: XVII Bienal Internacional de São Paulo, 1983. Nesse texto o crítico qualifica o “contracubismo” de Guinle como a “deliberada ação no sentido de, senão destruir, pelo menos desencantar esse Todo. Torna-se patente, assim, o caráter obsessivamente histórico dessas telas. Somente através da história da pintura moderna é possível decifrar sua aparente arbitrariedade”.

10 Jorge Guinle publicou alguns artigos críticos e entrevistas com artistas nas Revistas Módulo Interview, no início dos anos 80. Entre eles destacam-se “O conceito de imagem na nova pintura do século XX” (Módulo, Rio de Janeiro (67): outubro/1981) e “Expressionismo vs. Neo-expressionismo” (Módulo, Rio de Janeiro (74): setembro/1982). Também escreveu o texto “Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral legal, Geração 80 ou Como matei uma aula de arte num

Oiticica já havia falado do pranto das carpideiras lusas, cujo luto não se justificava. Falta-nos, na realidade, o cadáver; saber de quem são os restos mortais a serem ontologizados. O choro copioso das carpideiras dispensa esse conhecimento; 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 é apenas um elo desconectado de toda a cadeia de acontecimentos anteriores e posteriores?

Nossos modernistas sofreram com a ausência de restos em sua tentativa de traçar o perfil brasileiro. O barroco mineiro (supondo-o existente, e nada é menos certo que isto) foi eleito para encabeçar esse rol de “cadáveres” históricos, muito possivelmente por ter sido um momento, anterior à modernidade, em que os fatos artísticos e culturais caminham com certa congruência numa mesma direção. Mas o seu caráter fabuloso, quase milagroso, comprometem a eleição. Como entender o aparecimento de um escultor doente e genial? A obra de Aleijadinho, ubíqua e grandiloquente, 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 autossuficiente. A falta imbrica-se no excesso. Como planta de estufa – 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 a reiteração do “achamento” (para usar um termo quinhentista luso) de um lugar fisicamente delimitado a ser ocupado.

shopping center”, publicado no catálogo da mostra “Como vai você Geração 80?”, e “2 tendências possíveis na jovem arte brasileira e tradição modernista frente ao inconsciente dos anos 80”, publicado no catálogo da exposição “Geração 80”, realizada na MP2 Arte, Rio de Janeiro, julho de 1984.

Se não há, portanto, a aparência forte e viril da arte moderna europeia, como constata Rodrigo Naves em seu estudo sobre a “forma difícil” na visualidade brasileira¹¹, 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 – possivelmente 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 rediscutir a questão da identidade nacional nas artes plásticas brasileiras a partir do novo parâmetro, anunciado por nossos artistas contemporâneos: antes de nos indispormos com a imaterialidade da arte e da própria História no país, devemos resistir a toda e qualquer tentativa de sintetização; temos que admitir e enfrentar a inextricabilidade 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

11 Rodrigo Naves, *A forma difícil. Ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996. Neste livro, o crítico desenvolve análises das obras de Debret, Guignard, Volpi, Segall e Amilcar de Castro, partindo da constatação de uma “renitente timidez formal de nossos trabalhos de arte”. Em sentido inverso à aparência prepotente e viril da arte moderna internacional, a brasileira se vê marcada seja por uma “dificuldade de forma”, pela “relutância em estruturar fortemente os trabalhos, e com isso entregá-los a uma convivência mais positiva e conflituada com o mundo”, seja pela “forma difícil”, através da qual experimenta-se uma “realidade travada, muito mais próxima das crises e impasses desencadeados pelo desenvolvimento tecnológico do que da maleabilidade que ele introduz em seu manejo da natureza e demais processos”.

cultural. Precisamos atrai-los e não os agarrar como a objetos que se arrumam numa estante. Se não o fazemos é, provavelmente, por falta de crítica e imaginação.

Esse artigo foi feito como parte da pesquisa “A questão do moderno na historiografia da cultura brasileira”, subgrupo “A produção do simbólico”, Departamento de História, PUC-Rio, PRONEX. Originalmente foi publicado na Revista Acervo, do Arquivo Nacional (1999).

Artigo recebido em 26 de outubro de 2022 e aceito em 26 de novembro de 2022.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons

