

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PÓS GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA ARTE

KLAUS ALMEIDA REIS RIBEIRO DE NOVAES

COMO UMA TRANSPARÊNCIA

Efeitos de palimpsesto

Niterói

2009

KLAUS ALMEIDA REIS RIBEIRO DE NOVAES

COMO UMA TRANSPARÊNCIA: EFEITOS DE PALIMPSESTO

Dissertação apresentada à Coordenação dos
Programas de Pós-Graduação em Ciência
da Arte da Universidade Federal
Fluminense como requisito para a obtenção
de grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão.

Niterói

2009

Gragoatá

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do

N935 Novaes, Klaus Almeida Reis Ribeiro de.
Como uma transparência: efeitos de palimpsesto / Klaus Almeida
Reis Ribeiro de Novaes. – 2009.
87 f.
Orientador: Luciano Vinhosa Simão.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense,
Instituto de Artes e Comunicação Social, Departamento de Ciência da
Arte, 2009.
Bibliografia: f. 85-87.

1. Arte - Brasil. 2. Arte moderna. 3. Identidade cultural – Brasil. I.
Simão, Luciano Vinhosa. II. Universidade Federal Fluminense.
Instituto de Artes e Comunicação Social. III. Título.

CDD 700.981

KLAUS ALMEIDA REIS RIBEIRO DE NOVAES

COMO UMA TRANSPARÊNCIA: EFEITOS DE PALIMPSESTO

Dissertação apresentada à Coordenação dos Programas de Pós-Graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense como requisito para a obtenção de grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão.

Aprovada em abril de 2009

BANCA EXAMINADORA

Luciano Vinhosa Simão (Orientador)

IACS-UFF

Luiz Guilherme de Barros Falcão Vergara

IACS-UFF

Edson Motta Júnior

EBA-UFRJ

Niterói

2009

A Joaquim dos Reis

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Luciano Vinhosa, pela indicação certa na hora certa.

Aos meus amigos por compreenderem os longos sumiços

À Nataly pelo companheirismo e paciência

À minha família pelo apoio incondicional

À minha mãe, Véra, por tudo.

*O “passado-presente” torna-se parte da
necessidade, e não da nostalgia de viver.*

Homi Bhabha, *O Local da Cultura*

RESUMO

A presente dissertação é um estudo teórico que surge a partir da produção artística do autor, a qual dialoga com a cultura popular e a cultura de massa. A dissertação prioriza a análise da identidade cultural brasileira segundo o pressuposto de que se trata de uma cultura recortada por várias influências externas. A análise vai verificar o quanto a postura antropofágica enraizada nesta cultura se torna uma tradição estética a partir de alguns movimentos artísticos. A dissertação faz uma leitura da teoria do palimpsesto de Gérard Genette, sua tipologia e níveis de apropriação de um texto por outro. Estabelece relação entre o estudo dessas apropriações estéticas em níveis culturais como uma forma de pensar essa poética num contexto pessoal bem como num contexto amplo.

Palavras-chave: identidade, modernismo brasileiro, palimpsesto

RÉSUMÉ

Cette dissertation est une étude théorique qui part de la production artistique de son auteur, laquelle dialogue avec la culture populaire et la culture de masse. La dissertation détache l'analyse de l'identité de la culture brésilienne en reposant sur le présupposé selon lequel il s'agit d'une culture traversée par des influences externes. L'analyse vérifie combien l'attitude anthropophagique enracinée dans cette culture devient une tradition esthétique à partir de certains mouvements artistiques. La dissertation établit une lecture de la théorie du palimpseste de Gérard Genette, de sa typologie et des niveaux d'appropriation d'un texte par un autre. Elle établit un rapport entre l'étude de ces appropriations esthétiques dans de différents niveaux culturels et une façon de penser cette poétique dans un contexte personnel de même que dans un contexte élargi.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1. *Sem título* – p. 17
2. *Sem título* – p. 18
3. *Sem título* – p. 18
4. *Sem título* – p. 18
5. quadro explicativo – p. 19
6. *Sem título* – p. 19
7. *Sem título* – p. 20
8. *Os papelotes* – p. 21
9. Goya – *Série Caprichos* – p. 21
10. Masaccio – *St. Julius Slaying His Parents - St. Nicholas Saving Three Sisters from Prostitution* – p. 21
11. *Sem Título* – p. 22
12. *Sem Título* – p. 23
13. *sem título* – p. 24
14. *sem título* – p. 24
15. *sem título* – p. 24
16. Robert Colescott - *Les Demoiselles d'Alabama vestidas* – p. 59
17. Pablo Picasso - *Les Demoiselles d'Avignon* -.p. 59
18. Emanuel Leutze - *Washington Crossing the Delaware*, - p. 60
19. Robert Colescott - *George Washington Carver Crossing the Delaware: Page from an American History Textbook* – p. 60
20. Eduard Manet - *Le Dejeuner sur L'Herbe* – p. 61
21. Ticiano - *O julgamento de Páris* – p. 61
22. Édouard Manet – *Execução do imperador Maximiliano* – p. 62
23. Goya – *3 de maio de 1808* – p. 62
24. Édouard Manet – *O Balcão*– p. 63
25. Goya - *Majas no balcão* – p. 63
26. Dana Schultz - *Boy* – p.68
27. Henry Darger - *Realms of the Unreal* – p. 69
28. Lucien Freud – *Girl in a ark dress* – p. 70

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO, P. 11

1 – APROPRIAÇÕES, P. 16

1.1 – APROPRIAÇÕES DE CORDÉIS, P.17

1.2 – MERCADORIAS, P.19

1.3 – COMENTÁRIOS CULTURAIS, P.20

2 – MODERNISMO BRASILEIRO COMO EMBATE CULTURAL: IDENTIDADE COMO PROCESSO, P. 25

2.1 – O MODERNISMO FORA DO LUGAR E SEUS FANTASMAS, P. 26

2.2 – IDENTIDADE NACIONAL NA ARTE DO BRASIL CONTEMPORÂNEO, P. 32

2.3 – ORIGENS DA BUSCA DO *INTERNO* VIA O *EXTERNO*, P. 40

3 – UMA POÉTICA DE APROPRIAÇÕES: PASTICHE, COLAGEM, PALIMPSESTO, P. 47

3.1 – O PALIMPSESTO, P. 48

3.2 – O PERGAMINHO DA ARTE, P. 56

3.3 – A ARTE POPULAR COMO ARTE, P. 71

3.4 – A ARTE POPULAR: LÁ E DE VOLTA OUTRA VEZ, P. 76

CONCLUSÃO, P. 83

BIBLIOGRAFIA, P. 85

INTRODUÇÃO

O trajeto percorrido por minha pesquisa plástica, caracterizada pela dedicação à pintura e voltada para a cultura brasileira, gerou questionamentos tanto no sentido de uma prática artística – que, na contemporaneidade, dialoga cada vez mais com as teorias as mais plurais – quanto no sentido de mapear o quão intensamente essa prática se inscreve numa tradição local.

Sempre busquei um diálogo com a poética do modernismo que se desenvolveu no Brasil, e que envolveu um projeto de identidade nacional amplo abrangendo não somente as Artes plásticas, mas a intelectualidade como um todo. Com frequência abordei temas que demonstravam essa preocupação, como por exemplo, as festas, os costumes e o artesanato populares.

Também constatei que a questão da cultura brasileira sempre foi uma preocupação presente no primeiro e no segundo modernismo, representados de maneira mais emblemática pelo grupo que organizou a semana de Arte Moderna de 1922 e por Portinari, Guignard e Volpi respectivamente. Mas essa preocupação não aconteceu apenas num contexto artístico. A modernidade brasileira como um todo teve a preocupação de delinear uma identidade nacional a partir de um projeto que pode ser detectado também pela vontade de modernização nacional. A questão da identidade torna-se, conseqüentemente, o ponto de apoio em torno do qual giram o projeto da modernidade brasileira e o meu trabalho de artista plástico.

A constatação de que meu trabalho reescreve certas referências presentes na tradição modernista, ajudou com que eu identificasse um procedimento que poderia contribuir para a abordagem de processos mais afinados com a contemporaneidade em minha produção plástica como, por exemplo, a questão do pastiche.

O pastiche como prática pós-moderna pode ser estudado a partir das idéias acerca do palimpsesto que Gérard Genette (1982) desenvolveu, e que constituirá o caminho de interlocução principal que utilizarei para apresentar a reflexão sobre a orientação que venho imprimindo em minhas pinturas.

Essa aproximação do tema do palimpsesto se deve à apropriação de imagens de uso popular como procedimento básico de minha criação artística. A metáfora do palimpsesto – imagem de um texto sob outro texto, conseqüente da raspagem de um manuscrito sobre um pergaminho - à qual Genette recorre em seu livro *Palimpsestes: la littérature au second degré*, me parece adequada ao estudo das apropriações que faço. Além disso, Genette define diversos tipos de formas de se utilizar um texto dentro de outro, pensando na narrativa como objeto de análise que, apesar de primordialmente inserido no campo da literatura, pode ser usado sem prejuízo de sua relevância na análise da apropriação nas artes plásticas.

O recurso ao pastiche pode ser também notado no modernismo brasileiro, pois podemos identificá-lo nas obras de alguns artistas do período. Alguns, como o poeta Oswald de Andrade, lançaram mão até mesmo da apropriação quase que integral de trabalhos alheios, interferindo de diversas maneiras para modificar o significado delas. Isso faz com que seja necessário observar, de maneira mais detida, como se deu a utilização desse procedimento, a fim de identificar semelhanças entre a minha prática e a de artistas que também adotaram o pastiche e outras formas de intertextualidade como processo de criação. Um exemplo de apropriação feita por Oswald de Andrade (1990) encontra-se numa série de poemas intitulados *Pero Vaz Caminha* composta de trechos inteiros retirados da carta de Pero Vaz de Caminha, de viajantes e de historiadores:

A Descoberta.

Seguimos o nosso caminho por este mar de longo
Até a oitava de Páscoa
Topamos Aves
E houvemos vista de terra. (p. 69)

Os versos não obedecem à seqüência do texto de Caminha; eles são reorganizados num novo texto, gerando um novo sentido.

A teoria do palimpsesto é, portanto, o fio condutor que vai me guiar ao longo da análise da poética da apropriação presente no meu trabalho.

Mas o leitor pode antes se perguntar o porquê da minha opção pela pintura, quando existem tantas outras possibilidades plásticas que se abriram no decorrer da segunda metade do século XX. E a resposta será que a pintura como parte de um processo reflexivo acerca da imagem que se pinta, bem como o tempo que é demandado pelo ato de pintar me proporcionam um vínculo com a imagem que produzo e que de outra forma não eu desenvolveria. As propostas de pintores como as da australiana Sue Baker e as do britânico Peter Doig se alinham ao meu pensamento e acrescentam outros dados a essa minha justificativa/opção. Baker, citada no livro *Australian Painting Now* (2000), expõe sua opinião a respeito do papel da pintura na contemporaneidade, dizendo que “Nesse ponto da história a pintura enquanto prática pode ser caracterizada como um espaço de contemplação e reflexão” do observador (p. 36). A pintora está “comprometida com a ‘inteligência da visão’ como elemento primordial da construção do conhecimento” e propõe, partindo de Barbara Maria Stafford, que devemos “destituir a idéia de cognição como dominante e agressivamente lingüística”. Embora não agregue à minha prática a idéia de missão pessoal como me parece ser o caso de Baker, agrada-me o binômio pintura-conhecimento que ela apresenta, devido ao fato de desobrigar a pintura de ser algo puramente retiniano e ligado ao conceito de belo clássico.

Peter Doig nos fala também em um tempo da pintura, mas classifica esse tempo como o tempo fora da vida cotidiana em que “as coisas podem realmente se desenvolver” (2004, p. 124). No entanto, a pintura para ele é algo romântico de se fazer, e “uma dessas disciplinas que se você pensar muito a respeito, você simplesmente não faz” (p.124).

De minha parte, a escolha da pintura como meio principal, além de revelar uma preferência por um meio, persegue uma outra intenção. A imagem da gravura de cordel transposta em imagem pintada (processo de uma de minhas séries), dialogando com elementos da vida urbana, estabelece uma relação entre a cultura popular do nordeste do Brasil e a vida cotidiana das grandes metrópoles. Ela resulta da presença de uma imagem de capa de um determinado folheto de cordel, com suas ranhuras resultantes da gravura em madeira, que cria um deslocamento quando comparada com o contexto visual na qual essa imagem é inserida e que, a meu ver, funciona como metáfora para a diáspora nordestina à procura de melhores condições de vida no chamado “sulmaravilha”. As imagens sem perspectiva e com cor chapada contrastam com o ambiente e com os objetos pintados em perspectiva e com modulações cromáticas, objetos esses com os quais os personagens do cordel estabelecem a narrativa do quadro.



1. Peter Doig (1959) – *Paragon* – 195 x 295 – 2006

Essa metáfora provém da observação e da interação com as diferentes camadas sociais. Essas atitudes agregaram ao meu trabalho, antes predominantemente lírico, um conjunto de elementos que me possibilitaram alterar o rumo da minha produção plástica que, longe de sair do âmbito da cultura popular, vai buscar, mais próximo da minha vivência, questões que me parecem ir mais fundo na cultura do migrante presente no Rio de Janeiro, que dialoga, confunde-se e se integra cada vez mais, gerando uma nova cultura.

Essa nova cultura também está sujeita a interpenetrações, criando um ciclo infundável que torna a cultura em si uma verdadeira estrutura de palimpsesto na qual se percebem as múltiplas influências e camadas que, apesar de atenuadas, influenciam os resultados que se sobrepõem. O mesmo acontece no texto, na pintura, no desenho, na música...

Assumindo o palimpsesto como poética e partindo de Genette como interlocutor principal – provedor das bases que ajudarão a pensar os níveis de apropriação – e tendo o Brasil como cultura oriunda de uma colonização e por isso mais permeada e permeável a influências culturais externas, vou partir de uma visão geral do processo que assumiu essa vocação brasileira para a transculturação. Daí, poderei chegar a refletir sobre a relação que essa transculturação tem com a pós-modernidade e a globalização.

O percurso desse trajeto me permitirá desvelar o processo de criação de minhas pinturas e também aprofundar as possibilidades de desdobramento de meus trabalhos artísticos, o que sem dúvida me abrirá novas possibilidades narrativas e conceituais.

1 – APROPRIAÇÕES

Pensar em nossas práticas sociais e em como elas são influenciadas pelo mosaico de culturas que formam nossa sociedade é o foco da minha pesquisa plástica que tem como meio principal a pintura. A visualidade e o imaginário próprios às diferentes camadas da sociedade são minha matéria prima, incluindo as imagens associadas ao entretenimento, às notícias e à cultura popular.

No entanto, esta pesquisa, que me põe em contato com uma gama de imagens extremamente vasta, apresenta uma série de questões que se multiplicaram conforme meus quadros e objetos foram sendo produzidos, o que me fez dividi-los em séries que discutem, cada uma a seu tempo, uma forma de ver essas relações. As séries, que passarei em seguida a comentar, possuem processos distintos que devem ser descritos separadamente para uma melhor compreensão de seu conjunto.

Sua apresentação antecedendo à da teoria, se justifica pelo fato de fazer com que o leitor pense a presente dissertação como parte integrante desse processo criativo que se segue.

1.1 APROPRIAÇÕES DE CORDÉIS

Nesta série, produzida entre setembro de 2007 e agosto de 2008, cada trabalho parte de uma seleção prévia de imagens extraídas diretamente de capas de folhetos de cordel (figura 5, A). Personagens, elementos cenográficos e adereços são então recortados digitalmente – usando como ferramenta o software Photoshop – para serem depois reorganizados em novos contextos, formando novas narrativas (figura 5, B). Nessa reorganização, não existe a preocupação de combinar as imagens de um mesmo autor dessas gravuras, mas a de criar um mosaico de apropriações.



1. *Sem título* – 170 x 135 – acrílica – 2008.

O resultado desse processo é uma imagem digital que pode ser apresentada na forma de projeção, ou impressa em papel fotográfico. Apesar disso, optei por fazê-las passar por mais um estágio, ao transportá-las para a tela com o auxílio de um projetor.

O desdobramento dessa série teve dois momentos distintos. No primeiro, o procedimento básico consistia em transferir a imagem diretamente da minha montagem digital para a tela, aplicando cores aleatoriamente sem me preocupar muito com seu significado e sim com a maneira como a tinta era aplicada e como



2. Sem título – 140 x 100
acrílica – 2008



3. Sem título – 140 x 100
acrílica – 2008

eu preencheria as áreas que minha montagem não havia preenchido, derivando num exercício puramente formal, do momento em que o conceito já se incluía na gênese de todo o processo. (figura 4)

A partir daí, depois de duas pinturas executadas de acordo com esse pensamento, interessei-me em aplicar a cor de forma a ter outra camada no processo de criação das pinturas. Foi a partir daí que a cor chapada, inspirada no papel da capa dos cordéis se apresentou como opção. Tendo a visualidade do cordel já penetrado em todo o processo, o contraponto visual dessa forma de representação planificada das gravuras populares me veio na forma da perspectiva, como se vê aplicada na representação do ônibus nas figuras 2 e 3, acima.

Outra execução que merece ser descrita é a contraposição da figura humana tal como representada na cultura ocidental contraposta à figura



4. Sem título – 140 x 100 – acrílica – 2008



tipicamente vista nos folhetos de cordel. Essa contraposição de visualidades mais uma vez pretende evidenciar a justaposição de culturas que ocorre nas grandes metrópoles onde se verifica intensa confluência de pessoas (migrantes).

O procedimento básico desse trabalho é a apropriação de imagens produzidas por outros autores e uma posterior interferência minha. A partir da detecção dessas apropriações nessa série, estabeleci relações teóricas com as idéias de Gérard Genette sobre o palimpsesto, por meio de apropriações que, como se verá adiante, geram novos sentidos como resultado da nova organização produzida.



6. Sem título – 35 x 20
acrílico s/ sacola plástica –
2008

1.2 – MERCADORIAS

Outros trabalhos que venho desenvolvendo mais recentemente se compõem de uma série toda pintada em sacos plásticos sob o título **Mercadorias**. Ela consiste em

logotipos de supostos estabelecimentos



7. *Sem título* – dimensão variável acrílico s/ sacola

comerciais ligados ao tráfico de drogas, inventados por mim, nos quais trabalho a idéia da banalização da violência, que as notícias publicadas a esse respeito em jornais voltados para as camadas populares, provocam. O fato de serem feitos em sacos plásticos tem a ver com a idéia de estabelecimento comercial formalizado que uma marca impressa carrega e imputa a esse objeto. Mais uma vez meu trabalho vem comentar um dado da vida cotidiana com uma maneira típica da ironia carioca de se abordar assuntos. Nesse caso, a apropriação aparece

no uso de termos extraídos das manchetes dos periódicos que através do humor, banalizam a violência que noticiam.

1.3 – COMENTÁRIOS CULTURAIS

Em outras pinturas e desenhos, aplico mais livremente meus comentários culturais, sem obrigatoriedade de séries, utilizando elementos presentes na cultura popular e na vida cotidiana como instrumentos de elaboração. (Figuras 2, 11 e 12) Algumas vezes, se estabelece um diálogo com a história da arte na forma de um *revival* que surgiu não intencionalmente, como mostra a figura 12, no qual crio uma imagem com um tempo narrativo-visual típico da pintura renascentista e que nos lembra pintores como Masaccio (figura 10) e Piero della Francesca, assim como a visualidade bidimensional do cordel. Já em outro, esse apelo é deliberado. Tiro proveito do potencial narrativo de uma gravura de Goya ao criar



8. Os papelotes – 40 x 30
acrílico e esferográfica s/ papel
2008



9. Goya – Série *Caprichos*
Água-forte e água-tinta
1799

uma cena tão atual quanto possível. Da mesma forma me aproprio de imagens de revistas e jornais e faço uma releitura na qual a narrativa própria da imagem registrada pelo fotógrafo, passa a figurar num universo diferente do dos veículos de comunicação para se re-significar num contexto artístico (figuras de 13 a 15). Para tanto misturo personagens e objetos de universos diferentes através de colagens e de técnicas distintas, com o intuito de realçar essa diferença.

Ao desenvolver essas séries, tento fazer emergir as categorias estéticas da ironia, do ridículo e do lírico como um recurso à crítica social que desenvolvo. Esses gêneros se entrecruzam nas obras, não sendo, portanto, utilizados obrigatoriamente um de cada vez, de maneira rígida.

O gênero lírico é o único estranho aos outros três, por se tratar de um gênero mais propício a criar uma relação íntima e pessoal com o espectador. No



10. Masaccio – *St. Julius Slaying His Parents - St. Nicholas Saving Three Sisters from Prostitution* – 21 x 61 – afresco – 1426



11. *Sem Título* – 140 x 100
acrílica – 2007

entanto, a inserção dele nesse conjunto é um ato que julgo estar carregado de alguma esperança no meio dessa crise que, imagino, meu trabalho por vezes desvela e da qual está embebido. Esperança de que, pessoalmente, não abro mão, como um toque pessoal face à impessoalidade que reveste as séries mais recentes. Não obstante, “esse ideal meigo” à la Guignard, surge para saciar uma vontade pessoal de acreditar numa virada do processo que a “sociedade do trabalho” nos impõe (NAVES, 2001, p. 20). Processo este estudado com mais profundidade por Guy Debord em seu livro *Sociedade do espetáculo* (1997) no qual mostra os aspectos desumanizantes da então emergente globalização.

Mas, “já que essas aparências amenas e essas formas frágeis não podem se opor à pressão do real” (NAVES, 2001, p. 21), que as coage “sem cessar”, devo procurar uma maneira de me aproximar do lirismo sem ignorar as rupturas e descontinuidades a que estamos sujeitos no mundo contemporâneo. Estaria eu buscando as táticas que Certeau (1998) referencia em seu livro *A Invenção do Cotidiano*? Na diferenciação que ele estabelece entre tática e estratégia, encontro uma pista acerca de seus funcionamentos.

Embora sejam relativas às possibilidades oferecidas pelas circunstâncias, essas táticas desviacionistas não obedecem à lei do lugar. Não se definem por este. Sob esse ponto de vista, são tão localizáveis quanto as estratégias tecnocráticas (e escriturísticas) que visam criar lugares segundo modelos abstratos. O que distingue estas daquelas, são os tipos de operações nesses espaços que as estratégias são capazes de produzir, mapear, e impor, ao passo que as táticas só podem utilizá-los, manipular e alterar. (p. 92) [Grifo meu]

Entendo que essa “exclusão”, este só, esteja sendo usada para caracterizar a tática como própria da outra ponta do sistema descrito por Certeau, e não uma sugestão de impotência frente à “estratégia”. De todo modo, tenho consciência da

necessidade de repensar a trajetória seguida até aqui no que diz respeito ao meu trabalho mais lírico.

Numa perspectiva mais ampla, posso perceber um recurso constante ao passado. Não pretendo dessa forma demonstrar nostalgia em relação ao modo de vida, mas me referir a uma tradição artística. Essa minha retomada da tradição está sintonizada com o que diz Homi Bhabha:

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com “o novo” que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma idéia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia de viver. (1998, p. 27)

E, como a cultura popular lida constantemente com essa circulação de signos entre passado e presente, e como esses mesmos signos circulam nas migrações internas, vejo, nesse movimento, o processo de “construção da cultura e da invenção da tradição” (p. 241) assim como a possibilidade de tomar parte nele.



12. *Sem Título* – 149 x 145 – acrílica – 2007



13. sem título – acrílica metálica sobre papel colado em desenho - 42 cm x 30 cm - 2008



14. sem título – nankim, monotipia e acrílica metálica sobre papel - 42 cm x 30 cm - 2008



15. sem título – desenho e colagem de desenho sobre papel- 30 cm x 42 cm - 2008

2 – MODERNISMO BRASILEIRO COMO EMBATE CULTURAL: IDENTIDADE COMO PROCESSO

Os utopismos necessários à modernidade não têm lugar nas estratégias necessárias ao cotidiano da contemporaneidade no que diz respeito à vida prática e ao meio artístico. Meu pensamento, no entanto, se alinha ao de Ortiz que afirma que “a modernidade é um projeto inacabado” (p. 208). A meu ver, ela produz seus fantasmas, resquícios ruidosos que o tempo ainda não deu conta de apagar e que me inclinam a não negar esses passados, detectáveis nas referências a esses mesmos passados que habitam meu trabalho artístico.

A afirmação de Ortiz carece, contudo, de explicação e desdobramentos visto que pode ser confundida com a de Habermas – no artigo “La modernité: un projet inachevé” (1981) – que vê a modernidade como um projeto “ainda” inacabado, com possibilidades de ser retomado, continuado. Idéia diferente da de Ortiz, que aponta essa diferença no mesmo parágrafo ao qual me reporte.

No referido texto, Habermas afirma que a modernidade cometeu erros em sua trajetória e propõe que seu projeto seja retomado. Reluta também em concordar que a pós-modernidade tenha se instaurado definitivamente, e critica a desumanização do pensamento refletido nas teorias neoconservadoras.

Em minha opinião, em lugar de renunciar à modernidade e a seu projeto, deveríamos tirar lições dos extravios que marcaram esse projeto e dos erros cometidos pelos programas abusivos de superação. Talvez seja possível, apoiando-se no exemplo da

recepção da arte, pelo menos *sugerir* um meio de escapar das aporias da modernidade cultural. Desde a crítica de arte desenvolvida pelo romantismo, esboçaram-se tendências opostas que se polarizaram ainda mais nitidamente com o aparecimento de correntes de vanguarda. A crítica da arte reivindica, por um lado, o papel de complemento produtivo da obra de arte e, por outro, quer ser o porta-voz da necessidade de interpretações, que é a do grande público. (p. 936)¹

Tendo em mente a ressalva feita acima a respeito do cruzamento entre os pensamentos de Ortiz e Habermas, e pretendendo dialogar com o modernismo brasileiro e seus recursos a outras culturas na formação do pensamento moderno brasileiro para discutir as questões teóricas suscitadas por meu trabalho prático, vou agora abordar mais de perto alguns aspectos do modernismo que considero relevantes para a reflexão que desenvolvo aqui.

2.1 - O MODERNISMO FORA DE LUGAR E SEUS FANTASMAS

Podemos ver que, no Brasil, o modernismo se fez ver antes que a modernidade acontecesse, pulando as etapas já vividas na Europa, onde o modernismo foi uma consequência do processo de transformação social promovido pela industrialização e pela emergência das sociedades democráticas.

O que Ortiz parece querer dizer é que, pelo fato de a modernização no Brasil ter se dado tardiamente, quando ela foi efetivamente absorvida pela

¹ À mon sens, au lieu de renoncer à la modernité et à son projet, nous devrions tirer des leçons des égarements qui ont marqué ce projet et des erreurs commises par d'abusifs programmes de dépassement. Peut-être est-il possible, en s'appuyant sur l'exemple de la réception de l'art, *suggérer* à tout le moins un moyen d'échapper aux apories de la modernité culturelle. Depuis la critique de l'art développée par le romantisme se sont dessinées des tendances opposées que se sont polarisées plus nettement encore avec l'apparition des courants d'avant-garde. La critique d'art revendique pour une part un rôle de complément productif de l'œuvre et se veut, par ailleurs, le porte-parole du besoin d'interprétations qui est celui du grand public.

sociedade brasileira, e quando a indústria aqui já caminhava mais francamente, o mundo ocidental já produzia os eventos que nos lançariam na chamada pós-modernidade. Nossa própria realidade política, naquele momento – leia-se a alavancada industrial forçada pela administração dos militares durante a ditadura –, nos forçou a tomar pé nesse evento de forma que a passagem para a pós-modernidade no Brasil se dá sem que os caminhos do modernismo – no que se refere ao campo da arte – tenham sido totalmente percorridos.

É importante situar o contexto social em que se deu o modernismo devido à importância que teve para os desdobramentos do pós-modernismo. Devemos, pois, pensar em como esse modernismo foi idealizado e executado até para entender qual herança artística carregou, já que meu trabalho pode muito bem ser pensado na lógica do palimpsesto, ou seja, a das marcas que permanecem e que se manifestam na minha produção como reescrita atualizada das discussões identitárias como as que estão presentes no modernismo.

Interessa retomar o pensamento de Ortiz que afirma que todo o conjunto de acontecimentos que na Europa culminaram com o surgimento do modernismo na arte só vai se apresentar de forma consolidada no Brasil na segunda metade do século XX.

Isso significa que a existência do movimento modernista em 1922 é um acontecimento “fora de lugar” (p. 32), pois ele acontece sem modernização e, portanto, sem as contradições, sem a cultura de massa, enfim, sem todo o contexto no qual estavam inseridos os países onde o trinômio modernização-modernidade-modernismo se encontrava em marcha conjunta.

De certa forma, esse trinômio, cujos elementos Ortiz considerava intercambiáveis, “pois dizem respeito a uma situação que ainda não havia se realizado de fato”, “vai se ajustando à sociedade que se desenvolve” (p. 209). Isso quer dizer, de acordo com Mannheim (citado por Ortiz), que se passa da idéia de utopia para a de ideologia, uma vez que ele define a primeira como um “estado de espírito” que “está em incongruência com o estado de realidade em que ocorre”, e a segunda, como mais bem ajustada à “realidade em questão, mesmo que não coincida com ela e tenha que se impor como hegemônica”. (p.209)

Entretanto, para melhor compreender o motivo da nossa modernização se caracterizar por esse surgimento fora de lugar, devemos nos ater, com a ajuda de Ortiz, aos momentos primordiais do surgimento da idéia de modernismo no Brasil e suas diferenças com a Europa.

Vemos em Ortiz que a diferença básica entre o desenvolvimento do capitalismo – elemento detonador de várias questões que vão se tornar matrizes para o surgimento do modernismo, discutido já à exaustão – na Europa e em países que chama de periféricos, no qual se enquadra o Brasil, é o nível de envolvimento e o papel que a burguesia desempenha. Ele recorre a Florestan Fernandes para afirmar que “nas sociedades dependentes de origem colonial o capitalismo é introduzido antes da instituição de uma ordem social competitiva”. (p. 17)

Na Europa, sabemos que o “advento da ordem burguesa” traz consigo duas mudanças importantes no campo das artes: a autonomização e a secularização da arte, o individualismo e a mercantilização da cultura. Isso faz com que se dê o desenvolvimento de um mercado de bens culturais. (p. 18)

Um dos eventos que ilustram essas mudanças é a alteração semântica que se dá nas palavras *arte* e *cultura*. Consideremos, primeiramente, a *arte*:

arte que até então significava habilidade, no sentido genérico da atividade do artesão, se restringe agora qualificação de um grupo especial de inclinação, a artística, ligada à noção de imaginação e criatividade. (p. 19)

Já a palavra *cultura*

que se encontrava associada à idéia de crescimento natural das coisas (daí *agri-cultura*), passa a encerrar uma conotação que se esgota nela mesma, e se aplica a uma dimensão particular da vida social, seja enquanto modo de vida cultivado, seja como estado mental do desenvolvimento de uma sociedade. (p. 19)

No que diz respeito à autonomização e à secularização da arte, Ortiz afirma que esse desatrelamento do culto religioso e da ornamentação permite à arte operar em um “espaço autônomo regido por regras próprias” (p. 21). Em compensação, ela passa lentamente a ser regida pela lógica capitalista da sociedade industrial.

É somente a partir da década de 50 que a indústria brasileira começa a crescer, mesmo que ainda de maneira incipiente. Antes disso, porém, a partir da semana de 22, assistiremos, no Brasil, a um movimento que aspira a lidar com as questões modernistas em sua agenda. No entanto, o que na verdade ocorre é um acontecimento fora de lugar (ORTIZ, 1988), pois a sociedade urbano-industrial ainda não estava instituída por aqui. Ele se dá devido a inquietações estéticas que fazem parte de uma idéia de modernização como projeto de construção da identidade nacional, o que torna nosso modernismo um caso particular que não pode ser entendido da mesma forma que a arte ocidental como um todo.

O historiador e crítico Hans Belting trabalha exatamente com a idéia de que a história da arte é a história da arte ocidental, e que os países periféricos – bem entendido, os países com uma história de colonização e subdesenvolvimento – possuem especificidades que não os enquadram na mesma idéia de arte produzida no Ocidente. Pelo contrário, ele afirma não ser a história da arte “uma mera narração de fatos” que possa “ser transferida sem problemas para uma cultura em que ainda falte uma narrativa semelhante”. “Onde falta semelhante tradição, não é possível simplesmente inventar uma história da arte de estilo europeu, procedendo-se de maneira análoga e na esperança de que surja algo semelhante.” (p. 97)

Para Belting, em seu livro *O fim da história da arte* (2006), o universalismo moderno desrespeitou as culturas, embora tenha respeitado as nações. Além disso, o projeto de “modernização tecnológica do mundo” teria se tornado uma ameaça à diversidade cultural (p. 98). Isso porque a modernização dos países periféricos inclui no seu conjunto de ações a incorporação das mídias ocidentais, o que aproxima ambas as culturas, não somente no sentido de fornecer informações sobre o *mundo ocidental*, mas no sentido de tornar disponíveis aspectos da *cultura ocidental*.

Ainda sobre a questão ocidental/não-ocidental, Belting afirma:

Fora do mundo ocidental, o interesse pela própria cultura é tanto maior quanto mais se tiver a impressão de ter sido roubado pelos norte-americanos e pelos europeus quando se lhes cedia involuntariamente, no período colonial, a própria arte.

Ainda sobre o mesmo tema, mas em um artigo chamado *Arte híbrida? Um olhar por trás das cenas globais* Belting discute as armadilhas que essa discussão provoca, e os preconceitos ainda hoje nela envolvidos. Ao lançar um olhar crítico sobre a hegemonia da cultura ocidental, ele a problematiza:

Quais de nossas categorias e imagens lingüísticas são ainda capazes de caracterizar globalmente as relações desse mundo? Não há esquema de pensamento global para a diversidade de culturas porque todo esquema de pensamento é cultural e, portanto, localmente embasado. (p.168)

O autor reflete também a respeito de como essa arte é exibida e como isso pode ser, de certa forma, desrespeitoso, dependendo do rótulo que lhe for imposto. Ao expor, por exemplo, artefatos provenientes de alguma tribo africana fora de um contexto performático, podemos estar forçando uma secularização pela qual essa cultura não passou – e pela qual não precisa obrigatoriamente passar –, pelo simples fato de separarmos seus objetos da prática à qual estavam originalmente integrados. Ele cita um diálogo que travou com Mamadou Diawara, historiador da arte malês, no qual o último acusou o Ocidente de “idolstrar objetos mortos para os quais só se pode olhar” (p. 170) tendo como exemplo dado por Belting as máscaras de sua terra natal, exibidas fora de um contexto e sem maiores explicações.

Contudo, Belting desmistifica questões como alta e baixa cultura que, segundo ele, diluiu a diferença pela qual as artes ocidental e não-ocidental eram referidas em termos qualitativos. O motivo que Belting aponta como sendo a razão para tal comportamento é a maneira como se vê a arte hoje, diferentemente da forma como era vista durante o iluminismo. Para o iluminismo, a arte era portadora de uma “estética universalmente válida cuja linguagem podia ser compreendida em todos os lugares do mundo” (p. 173), enquanto hoje é preciso

levar em conta as peculiaridades presentes nos contextos culturais em que é produzida. Assim, quando se olha um trabalho não-ocidental hoje – e se percebem aspectos que indicam que ele ainda não foi tocado pelos ditos *mais altos valores estéticos* de uma sociedade que já passou pela fase de modernização e já refinou sua produção artística –, não se pode tratá-lo como matriz de pensamentos artísticos desconsiderando suas práticas específicas, como foi o caso das máscaras africanas usadas por Picasso na gênese da idéia do cubismo.

De maneira geral, o modernismo brasileiro, mesmo que deslocado material e temporalmente das suas condições de surgimento, produziu um grande feito, no meu entender, ao estabelecer uma forma de se relacionar com a cultura ocidental e absorvê-la sem deixar de levar em conta suas particularidades. Como o próprio Belting (1999) diz, a cultura moderna ocidental surgiu “à distância da sua própria cultura, de sua própria religião e de seus próprios mitos” num processo que durou séculos e que “difícilmente pode fornecer soluções prontas para as demais culturas” (p. 171). Por isso ele sugere a seguinte solução utópica:

“que as outras culturas devem procurar sua própria modernidade (...) e criar sua própria alternativa cultural em vez de copiar nosso padrão [ocidental] de arte. Só então poderiam criar para suas tradições um novo contexto e encontrar seus próprios caminhos para a modernidade”. (p. 171)

A meu ver, foi exatamente essa a proposta de Oswald de Andrade ao buscar “à distância da sua própria cultura” o instrumental para forjar a antropofagia como uma nova tradição brasileira na busca dos caminhos do Brasil rumo à modernidade, como se verá a seguir.

2.2 – IDENTIDADE NACIONAL NA ARTE DO BRASIL CONTEMPORÂNEO

Na contemporaneidade, se formam articulações entre culturas hegemônicas e não-hegemônicas (respectivamente países desenvolvido e em desenvolvimento), e que, de acordo com Anjos (2005), ao contrário do que se possa imaginar, não terminam com a aculturação, ou seja, a substituição de uma cultura por outra, mas com a transculturação, que seria a “contaminação mútua, em um mesmo tempo e lugar, de expressões culturais antes apartadas por injunções históricas e geográficas” (p. 16). A esse respeito, o autor afirma que o receio desse

(...) processo de homogeneização cultural a ela [globalização] supostamente associado, por meio da qual, tradições diversas do mundo seriam recalçadas ou suprimidas sob a hegemonia (...) das culturas européias, e norte-americana(...) não considera, contudo, a complexidade dos mecanismos de reação e adaptação das culturas não hegemônicas ao impulso de anulação das diferenças que a globalização engendra(...) (p. 11)

No entanto, o modernismo que acontecia no Brasil na década de 20 ainda reforçava a centralização da idéia de arte brasileira em torno da produção do sudeste. Apenas recentemente, a relativização da idéia de centro / periferia que a globalização ativa, tem permitido novas posturas frente a essa “noção compacta de Brasil” (p. 53) que via na arte produzida no sudeste – predominantemente em São Paulo e no Rio de Janeiro – a verdadeira arte brasileira, encarando as produções artísticas das demais regiões como regionalistas (ANJOS, 2005), ou seja, como uma arte desconectada da vanguarda artística que vigorava no mundo ocidental. Anjos aponta “como resultado”, que

a produção artística proveniente da região sudeste foi, por muito tempo, reconhecida – no Brasil e no exterior – como *moderna e brasileira* enquanto as que provinham de outros lugares do país

eram rotuladas de regionais – pouco mais que descrições etnológicas do entorno humano e físico – ou assumidas como regionalistas – subordinando práticas modernas ao conceito de tradição. (p. 53)

Apesar de ter reforçado a diferença entre as produções artísticas das diversas regiões do país e de ter estabelecido um padrão de conduta artística orientado a partir do sudeste, a contribuição que o conceito de antropofagia² que foi desenvolvido por Oswald e ao redor do qual orbitavam alguns artistas paulistas, a meu ver, encarou a cultura de uma maneira mais profunda do que as teorias artísticas ou os manifestos artísticos surgidos fora do Brasil vinham desenvolvendo até então. O *Manifesto Antropófago* pretende e esboça um diálogo intercultural, embora numa época em que ainda havia o predomínio de uma cultura sobre a outra (centro x periferia, ou seja, sudeste x nordeste), e bem antes dos efeitos da globalização serem sentidos de maneira mais intensa.

O conceito de antropofagia foi adotado por vir embebido da idéia de apropriação das forças do inimigo ou do adversário por intermédio de sua carne. Ao devorar o outro, as sociedades que adotam a antropofagia acreditam adquirir as experiências e a força que aquele outro continha. Dessa forma, interessava a Oswald de Andrade, em seu *Manifesto Antropófago*, tudo o que não era seu, “Lei do homem. Lei do antropófago”.(in: MENDONÇA TELES, 1976, p. 353) Assim estaria procedendo de uma forma que seria *legitimamente* brasileira – ainda numa tentativa de delimitar precisamente o que seria nossa identidade –, considerando a data em que o Bispo Sardinha foi devorado como marco do movimento antropofágico: a primeira *absorção* do que é estrangeiro.

Ao mesmo tempo em que o movimento modernista ditava o que seria reconhecido no Brasil e no exterior como o que deveria ser a arte *legitimamente* brasileira, intelectuais nordestinos lutavam para a formação de um discurso regionalista e nordestino, – que “se define e se afirma não apenas em oposição ao seu outro – o ‘Sul cafeeiro’ –, mas também em relação a um passado de suposto bem-estar e harmonia” (ANJOS, 2005, p.54). Estavam especialmente motivados

² O conceito de antropofagia foi lançado por Oswald de Andrade no *Manifesto Antropófago*, no primeiro número da *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 1º de maio de 1928. Nele, Oswald propunha a devoração cultural das técnicas importadas para reelaborá-las com autonomia, convertendo-as em produto de exportação.

pela busca de uma solução para a crise do açúcar e do algodão que eram o sustento dos estados da região.

Mesmo que, de posse de um caráter reativo, o nordeste buscasse legitimar sua produção cultural frente a um centro, a construção da identidade nordestina ainda trabalhava com a idéia de pertencimento a uma “comunidade única”, com o “desejo de representar, através de uma figuração fortemente apegada ao mundo sensível, um território perfeitamente definido e avesso a contaminações”. (p. 58) Termos como “sentimento de unidade do nordeste”, “desenvolvimento material e moral do nordeste”, “registro da vida regional”, assim como o título de um capítulo do *Manifesto Regionalista* de 1926 (“Ameaças que hoje cercam os valores culinários do nordeste”) exemplificam a determinação desse grupo de intelectuais de se distinguir dos movimentos do sudeste. (MENDONÇA TELES, p. 343-345)

Ainda a esse respeito, Moacir dos Anjos afirma:

... a essa forma identitária regionalista está intimamente associado o conceito de tradicionalismo, o qual expressa impermeabilidade de informações que violem ou questionem imagens e idéias estabelecidas antes do tempo da memória – imagens e idéias que são confirmadas e comunicadas de uma a outra geração.(p. 57)

A essa idéia de tradição também está ligado, embora em momento bem posterior, já na década de 1970, o Movimento Armorial, liderado por Ariano Suassuna. Buscando no simbolismo popular suas influências, o movimento abordava ainda a idéia de essência do Brasil que, supostamente, se encontraria nesses símbolos embebidos de “autenticidade” (p. 58). Apesar de ainda tentar sintetizar numa idéia unívoca nossa produção cultural, o movimento admite que a formação da nossa cultura provém de diversas outras, vindas de fora, ainda que somente admitidas no passado distante, não sendo aceitas novas possíveis influências externas.

Vemos então que, apesar de reagir à centralização da cultura brasileira como somente aquela produzida no sudeste, os movimentos ocorridos no nordeste também adotam uma postura universalista e hierarquizante, subordinando a

cultura de todas as outras regiões à sua, que seria a original e de onde todas as outras teriam surgido. (ANJOS)

A partir da década de 1990, ainda no nordeste, podemos ver o surgimento de outros movimentos que traziam consigo a tarefa de não proceder de maneira essencialista, e, para isso, procuram fazer com que a identidade brasileira dialogue com as culturas vindas de fora. Dessa vez, porém, os canais de afirmação identitária são descentrados e criticam a suposta noção de brasilidade que vêm dos centros já mencionados, “e que desfazem, progressiva e conseqüentemente, as hierarquias simbólicas entre as regiões do país”.(p. 53)

Sobre esse processo Moacir dos Anjos considera que,

É por ter demonstrado a insustentabilidade da idéia de universalizar uma determinada formação cultural que se pode argumentar que esse processo está intimamente associado ao abandono de uma noção monolítica de modernismo e ao reconhecimento seja da coexistência de diferentes modernismos, da emergência de contra-modernismos, ou mesmo do surgimento do pós-modernismo, o qual teria na crescente horizontalização das trocas culturais uma de suas mais marcantes características. (p.60)

Foi inspirado nessas trocas culturais e no surgimento cada vez mais intenso de diversos modos de vida, sem esquecer a metáfora criada a partir das trocas constantes entre a água salgada do mar e a água doce dos rios e suas respectivas matérias orgânicas que se dão nos manguezais, que surgiu o movimento considerado o “mais maduro” (p. 61) no sentido de representar a identidade cultural local na contemporaneidade: o *Mangue Beat*.

Contudo, apesar de ter sido pensado por artistas que integravam o meio musical de Pernambuco – dentre os quais se destacam *Chico Science e Nação Zumbi*, o Dj Dolores e o grupo Mundo Livre S.A. –, o *Mangue Beat* não foi um movimento voltado apenas para a música ou criado para pensar a identidade cultural do nordeste. Foi, sim, pensado para funcionar mais como uma “postura ampla de criação” (p. 63).

Moacir dos Anjos nos aponta a definição de *Mangue* adotada pelo movimento:

O mangue é qualquer parte – um *local* –, um ponto de vista ou uma posição a partir da qual artistas fazem e desfazem articulações com outras partes. Articulações que geram os meios para a inserção *global* de uma produção marcada pela diferença frente aos códigos culturais hegemônicos (ressignificando-os de modo original) e que escapa, por isso a quaisquer identificações com o que é derivativo ou exótico. (p. 63)

Vemos, pois, que o Mangue Beat é um movimento que exemplifica o diálogo que atualmente se estabelece (ou que se procura estabelecer) entre a tradição e o estrangeiro, seja no sentido internacional/nacional, seja no sentido centro/periferia (se se presumir que ainda há um centro), ou ainda no sentido global/local. Cria-se, então, uma articulação crítica entre os elementos tradicionais quando em contato com elementos de ruptura. O que se estabelece é o diálogo, e não a reação a um intruso ameaçador.

Na minha opinião, esse diálogo pode ser identificado como uma preocupação presente nos movimentos artísticos citados desde a Antropofagia. Embora tenha afirmado que determinados movimentos mantinham no seu cerne relações assimétricas de poder entre centro e periferia, ou tentavam estabelecer uma idéia fechada de Brasil ou mesmo de Nordeste, como no caso do movimento Armorial, devo acrescentar que essa idéia vinha acompanhada do reconhecimento do hibridismo cultural pelo qual a cultura tradicional era formada, mesmo que, a exemplo do movimento Armorial, esse hibridismo fosse intocável e não pudesse mais ser alterado.

Percebe-se que é cada vez menos possível falar em absorção total ou diferenciação total de culturas, pois vemos cada vez mais se esgarçarem as “fronteiras simbólicas” tendo como causa os contraditórios “movimentos de reação e adaptação cultural às forças homogeneizantes da globalização” (p. 32). Daí a idéia de hibridismo mencionada acima.

Segundo Moacir dos Anjos, o termo *hibridismo*, apropriado da biologia, e que servirá para indicar o resultado da mistura de duas culturas diferentes, nos transmite também a idéia da impossibilidade de uma mistura homogênea entre ambas as culturas, assim como a incompletude desse processo de aproximação.

(p. 28-29) O autor ainda afirma que a hibridização seria o termo mais exato para se trabalhar com a idéia de transculturação que ele propõe.

A crítica tecida pelo autor a determinados termos é da ordem da precisão, pois os mesmos não incluiriam em suas definições originais, por exemplo, a influência multilateral que as culturas exercem, ou então dariam a eles uma conotação de cultura dominada. Esses termos seriam mestiçagem, tradução, sincretismo –, além de antropofagia, criouliização e diáspora³ – muito mencionados quando nos referimos à mistura das religiões africanas com a católica no contexto da colonização das Américas e do Caribe, mas aqui usados pelo autor citado num contexto cultural mais amplo.

Creio, porém, que um aspecto importante que o autor originalmente atribui ao sincretismo, e que posteriormente insere no conjunto de práticas da antropofagia, é a participação ativa na afirmação de uma identidade dentro de uma estrutura hierarquizada, a partir de posição subordinada. Aliás, é essa a crítica de Moacir dos Anjos à antropofagia: a “contaminação *unidirecional*” – da cultura dominante para a dominada –, “acomodando-se a uma dependência cultural pré-estabelecida” (p. 24).

De fato, tanto o sincretismo quanto a antropofagia, são conceitos que trabalham com a idéia de “não-neutralidade do campo de construção identitária” (p. 23), sendo o sincretismo permeado pela idéia de que “o fato de que os grupos subjugados nessas relações tomam, como se fossem seus, elementos da cultura do grupo hegemônico, ressignificando-os de modo original.”(p. 23)

Evidentemente, essa relação com outras culturas não é exclusivamente brasileira ou exemplificável hoje somente via Manguê Beat. Esse diálogo se estabelece de maneira ativa, desde muito antes, pela mistura de ritmos provenientes da África com os dos escravizadores, formando o samba no Brasil, o Blues e, posteriormente, o Jazz nos Estados- Unidos. Numa perspectiva mais atual, podemos identificar essa postura nas artes plásticas por parte dos próprios artistas de países considerados culturalmente periféricos, que não passa somente pela idéia de trabalhar, protegendo-se da influência ou dialogando com ela, mas

³ Ver, respectivamente, páginas 18-20, 20-22, 22-23, 23, 24-25.

também pela luta para não ter o seu trabalho rotulado de exótico ou lido de maneira condescendente. (ANJOS)

Desde a década de 1990, uma crítica mais ampla vem se desenvolvendo no sentido de diminuir a influência do pensamento reducionista que rotula as produções artísticas provenientes de continentes fora do eixo Europa - Estados- Unidos, usando termos generalizantes como Arte Latino-americana, Asiática, Africana, entre outros. Essas denominações são insuficientes quando se trata de abarcar todo o conjunto de complexas construções identitárias que cada país e, por vezes, cada região de um mesmo país, possui.

A respeito dessa crítica, Moacir dos Anjos reflete:

Opera-se nessa crítica, de fato, o desvelamento de construções identitárias fundadas no Eurocentrismo que hegemoniza o campo disciplinar da história da arte e que teve, por décadas, larga aceitação não apenas fora, mas também no interior dessas regiões. E, a essa indevida homogeneização e compartimentação do que é distinto, opõe-se a celebração da multiplicidade de enunciados artísticos, oriundos de pontos os mais variados e distantes da América Latina, África e Ásia, continuamente articulando referências diversas e reinventando, em termos simbólicos, esses espaços no mundo contemporâneo. (p. 33-34)

O autor ainda exemplifica esse movimento através das várias exposições que têm lugar a partir da década citada, e que por intermédio das quais o discurso anti-homogeneização das culturas subordinadas no cenário artístico mundial se desenvolveu. Esse desenvolvimento passou da curiosidade pelo exótico, até a contínua e crescente aceitação, por parte dos que observam do centro Europa- Estados- Unidos, das diferentes visões de mundo e da arte, e vai desembocar num cada vez mais amplo “espaço global de trocas simbólicas” (p. 34)

As exposições que o autor cita vão desde a pioneira *Magiciens de la Terre* – que ainda parte de um ponto de vista presumidamente capaz de tecer um juízo de valor legítimo e eurocêntrico de artistas espalhados pelas mais diversas regiões do planeta, mas mesmo assim com o mérito de ser uma iniciativa que partiu do centro e atraiu os olhares de todo o mundo – até exposições e bienais criadas fora dos centros hegemônicos como a Bienal de Havana.

Igualmente importantes são as iniciativas que se fazem notar no Brasil. O deslocamento do foco, antes primordialmente dirigidos a salões situados nos principais centros urbanos, com a criação de outros de igual importância em estados cuja produção, anteriormente, era relegada à categoria de arte regionalista como, por exemplo, o Salão do Pará e o de Goiás, faz com que o Brasil acompanhe esse pensamento e reconheça a qualidade da produção de artistas desses e de outros estados.

Esse movimento não impede que os artistas dialoguem com a tradição e com suas fissuras de maneira crítica e diversa. Para Moacir dos Anjos,

As diferenças que porventura existam nesses trabalhos [dos artistas fora dos grandes centros] e os feitos em outros locais não se devem, portanto, a questões ontológicas, mas aos modos singulares com que seus criadores articulam criticamente elementos de tradição – os que trazem as marcas da história e da formação de um lugar – e elementos de ruptura – os que expõem, o tempo inteiro, a natureza contingente dos primeiros. São diferenças que, ao invés de expressarem a naturalização de repertórios simbólicos, resultam do contato destes com outros repertórios distintos, afirmando o caráter processual das formações identitárias. (p. 68)

No Brasil, fora do âmbito da academia e das artes plásticas, vemos diversos exemplos capazes de demonstrar que esse diálogo acontece de maneira espontânea e faz com que se confirme a impossibilidade de determinar fronteiras definidas no tecido cultural das sociedades contemporâneas. São exemplos que mais uma vez me fazem pensar em como a população lança mão de táticas das quais nos fala Michel de Certeau como uma forma de reação à homogeneização cultural perpetrada pela globalização.

Na Região Norte como um todo, as equipes de som e seus equipamentos potentíssimos difundem a mistura de ritmos resultante do contato com países fronteiriços como a Guiana e o Suriname. O nome do ritmo se mantém o mesmo, mas a inserção de batidas eletrônicas e a aceleração do andamento da música dão o tom da mistura e iniciam o diálogo cultural. O Zouk – ritmo caribenho – ganha então uma outra roupagem e, tanto a forma de tocar quanto a forma de se

apresentar, se alteram, criando uma mistura específica e identificada com a região onde esse ritmo se instala.

Outro exemplo musical é o do Reggae, no Maranhão. Tal como o Zouk, o ritmo se altera ligeiramente e ganha grandes equipamentos de som que transmitem clássicos que não são mais tocados nem na Jamaica – de onde se origina o ritmo –, e novas composições com inserções eletrônicas que nos remetem aos recortes do funk carioca, assim como variações com batidas eletrônicas.

O próprio funk carioca pode ser dado como exemplo de apropriações e de recortes, assim como de aproveitamento de batidas para a aplicação de letras novas sobre o fundo musical ou rítmico de outra música.

Todos os exemplos acima citados possuem esse caráter processual que Moacir dos Anjos descreve. Uma vez que eles são parte de movimentos espontâneos, seu caráter não se cristaliza e, portanto, se modifica constantemente atualizando-se e dialogando com seu entorno dinâmico e de múltiplas combinações e significações.

2.3 ORIGENS DA BUSCA DO *INTERNO* VIA O *EXTERNO*

De fato, temos no Brasil vários exemplos de hibridismo cultural, espontâneos ou organizados, que remontam a um passado mais distante pelo próprio fato de se tratar de um país colonizado. Mas a hibridização chama bastante atenção a partir do século XIX como mostra Carlos Zílio em *A Querela do Brasil* (1997). A relação com a cultura francesa surge, de acordo com Zílio,

Da própria necessidade do desenvolvimento brasileiro de entrar em contato com um saber capaz de contribuir para a superação da sua marginalização colonial. Paradoxalmente, é o próprio colonizador, a corte portuguesa, que obrigada a viver aqui, vai inicialmente buscar esse auxílio modernizador. (p. 61)

A partir de Roger Bastide, Zílio lembra que a vinda para o Brasil era conveniente para os próprios franceses que, fugidos de suas guerras e mudanças de governo (Revolução Francesa, soldados napoleônicos, republicanos anti Napoleão III,...), encontravam no Brasil um porto seguro. Mas longe de se enraizarem apenas os costumes mais superficiais da cultura francesa, como a moda e algumas práticas como a esgrima, a dança e as aulas de balé, Zílio destaca que “juntamente com os hábitos sociais franceses, veio também uma série de concepções filosóficas importantes para o processo político brasileiro” (62) Além disso, citando mais uma vez Bastide, destaca a forma de assimilação dessa cultura por parte dos brasileiros. Esta teria se dado por uma assimilação que não passaria por uma propaganda estrangeira querendo impor ou vender sua cultura, mas pela própria população que a adota. Não há imposição, segue Bastide citado por Zílio; esses elementos adotados da cultura francesa são pensados, escolhidos, articulados “de acordo com necessidades internas”. (p. 62) Já aí, ele reflete sobre a relativização da aculturação, pois considera não se tratar mais de “sincretismo por adição, justaposição, ou entrelaçamento dos traços culturais, como no caso da imigração. Penetramos aqui no domínio da metamorfose.” (p. 62)

Apesar da diferença terminológica, é fácil lembrar do termo *transculturação*, proposto por Moacir dos Anjos (p. 16), devido à inadequação do termo *aculturação* para definir as mútuas influências culturais que se vivem num processo de colonização, mesmo que não se trate aqui de uma colonização cultural intencional por parte da França.

Essa influência que começa com a vinda dos franceses, vai perdurar até o modernismo paulista e se reflete na própria maneira na qual se estabelecem os prêmios para os melhores colocados nos salões de arte de então: o prêmio de viagem consistia em longa estada em Paris com o pagamento de uma pensão. Os artistas mais ricos iam por conta própria para a *Cidade Luz* complementar sua formação, ou, como no caso de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral,

estabelecer contatos e fruir da convivência com artistas e filósofos franceses. Essa convivência foi essencial para a conceituação posterior, já na fase da Antropofagia, do modernismo brasileiro. A própria saída desses artistas do Brasil e sua permanência prolongada no exterior evocava mais fortemente a sensação de pertencimento ao Brasil, que, de outro modo, esses artistas não sentiriam.

A respeito desse movimento em direção a Paris, Zílio comenta que “a questão brasileira era a de criar condições capazes de possibilitar um espaço social para arte”. Condições essas que eram dadas por intermédio desse diálogo com os movimentos artísticos europeus que ajudavam a fundamentar uma “existência prática e teórica sobre as quais se poderia desenvolver um projeto cultural”.(p. 75)

O caráter antropofágico, não somente da cultura brasileira, mas também da América Latina como um todo, é, em Silviano Santiago, motivo de discussão que atravessa vários de seus artigos nas últimas décadas. Tanto na coletânea *Uma Literatura nos trópicos* (1978) quanto em *O Cosmopolitismo do Pobre* (2005), o autor aborda em pelo menos um artigo de cada livro o tema das interpenetrações culturais.

Como se pode ver no artigo “O entre-lugar do discurso latino-americano” (1978), o autor busca mapear a função do artista deste continente no cenário mundial e analisar o quão pertinente são as afirmações a respeito de suas dívidas culturais para com a Europa.

Entre suas críticas mais contundentes, Silviano Santiago questiona o valor de se supervalorizar a busca das fontes de onde os autores provenientes dos países *periféricos* se alimentariam para produzir suas criações. Ainda propõe um rompimento com esse método de análise que ele afirma ser análogo ao discurso neocolonialista. O autor afirma, então:

Poder-se-ia surpreender a originalidade de uma obra se se institui como única medida as *dívidas* contraídas pelo artista junto ao modelo que teve necessidade de importar da metrópole? ou seria mais interessante assinalar os elementos da obra que marcam sua diferença? (p. 19) [grifo meu]

Em relação a essas dívidas Silviano Santiago responde, citando “a voz profética e canibal de Paul Valéry”: “Nada há mais original, nada mais intrínseco a si que se alimentar dos outros. É preciso, porém, digeri-los. O leão é feito de carneiros assimilados”. (p. 21)

A procura da diferença na igualdade é ponto fundamental dessa crítica de Silviano Santiago. O autor observa a apropriação por parte do escritor latino-americano (e por que não do artista latino-americano) que “brinca com os signos de um outro escritor, de uma outra obra” (p. 23) E vai além:

Como o signo se apresenta muitas vezes numa língua estrangeira, o trabalho do escritor em lugar de ser comparado ao de uma tradução literal, se propõe antes como uma espécie de tradução global, de pastiche, de paródia, de digressão. (p. 23)

Já em “Atração do mundo: políticas de globalização e de identidade na moderna cultura brasileira”, artigo publicado em *O cosmopolitismo do pobre*, Silviano Santiago analisa como a referência ao pensamento estrangeiro muda de caráter com o surgimento do modernismo no Brasil. Refere-se também a alguns aspectos da relação do intelectual brasileiro com esse pensamento no período anterior ao modernismo, na então recém-nascida República. Para tanto, usa como referência as memórias de Joaquim Nabuco no capítulo em que o abolicionista fala de sua formação.

Nesse artigo, como o próprio autor salienta logo nos primeiros parágrafos, ele nos ajudará a ver como esse processo se desenvolveu, passando pela antropofagia modernista e indo até os desdobramentos que resultaram no que temos hoje, como, por exemplo, o *Mangue Beat*.

Logo de início, Silviano Santiago cita uma expressão de Nabuco que ainda servirá para sintetizar a cultura brasileira mais de cinquenta anos depois e que fez parte da crítica já citada de Moacir dos Anjos: as “tendências particularistas e universalistas” (p. 12)

De acordo com Silviano Santiago, Joaquim Nabuco, apesar de politicamente ativo no Brasil monárquico, se vê aposentado com a proclamação da República, e no seu livro *Minha Formação* afirma ser um “espectador do [seu]

século” (o século XIX, mais precisamente os acontecimentos políticos europeus) mais do que de seu país. Essa postura eurocêntrica, que mais tarde vai ser criticada pelo movimento modernista, é comum a alguns intelectuais da época como, por exemplo, Machado de Assis e Joaquim Manoel de Macedo.

Nabuco, objeto do artigo de Silviano Santiago, considera medíocre a política brasileira de então, concluindo que “Desde que temos a menor cultura, começa o predomínio dessas [camadas estratificadas]⁴ sobre aquele [o sedimento novo]”, e ainda “(...) o espírito humano, que é um só e terrivelmente centralista, está do outro lado do atlântico”. (p. 15). Com isso ele justifica seu interesse pela política “com P maiúsculo” que se exerce na Europa. Para o abolicionista, o Brasil, assim como todas as nações jovens, deveria, pois, voltar-se para as vibrações do Velho Mundo a fim de sorver o conhecimento consolidado que este possui e aplica.

Machado de Assis, cujo pensamento se alinha ao de Nabuco, constrói argumentação com base na sua contraposição ao movimento nativista que, em literatura, é representado primordialmente por José de Alencar (que também enfrentava críticas de Nabuco). Nas artes plásticas, não se encontram representantes específicos⁵ – embora vários pintores, como Pedro Américo e Antônio Parreiras possuíssem obras alinhadas com essas idéias que primavam por tentar definir a identidade nacional brasileira pelo que há de mais nativo e específico, e que tem como tríade principal “o vocabulário típico do país, assunto local e influxo indígena”. (p. 17)

Vejamos então o que Silviano Santiago nos diz de Machado e seu posicionamento:

(...) Machado de Assis rechaça as exterioridades triunfalistas do movimento nativista que lhe é contemporâneo (...). Encontra nessas manifestações apenas força e forma *instintivas* de nacionalidade. Para Machado, a cultura brasileira não reside na exteriorização (ficcional ou poética) dos valores políticos da nossa nacionalidade. Essa nossa exteriorização do nosso *interior* (nativismo) nada mais é que a farsa ridícula do paraíso tropical.

⁴ Os comentários entre chaves são de Silviano Santiago.

⁵ Minha intenção aqui é somente identificar uma postura da intelectualidade brasileira em relação a uma formação européia e não detalhar todos os atores que tenham participado ativamente ou não de um determinado movimento.

E continua com o que é central no posicionamento machadiano:

Para o Brasil poder se exteriorizar artisticamente é primeiro necessário que acate antes o que lhe é *exterior* em toda a sua concretude. A consciência de nacionalidade estará menos no conhecimento do seu *interior*, estará mais no complexo processo de interiorização do que lhe é exterior, isto é, do que lhe é estrangeiro, mas que não é estranho pelo efeito da colonização européia. (p. 17)

Esse pensamento, que vai ser reavaliado pelo modernismo na década de 1920 e depois em 1930 com a inserção da doutrina marxista no pensamento intelectual brasileiro, encontra, no entanto, certo respaldo, até a década de 1950, quando então Antônio Candido afirma que, para a formação da literatura brasileira ser consistente, os artistas não deveriam se ater somente à leitura da “capenga literatura brasileira”, mas, principalmente, buscar a leitura dos clássicos em vez de realizar um acompanhamento telegráfico do que acontecia na Europa, como no caso de Nabuco. O que muda, é que Antônio Candido reconhece que, apesar de capenga, “é ela [nossa literatura] e não outra que nos exprime” (p. 19).

Entre essas negociações que vão acontecendo desde Nabuco até Chico Science, parece-me que nossos artistas se encaminharam em direção a uma postura mais alinhada com o pensamento antropofágico, embora atualizado, dentro do que propunha Mario de Andrade, como se lê em Silviano Santiago (1978): o artista brasileiro “deve ser ator e não mais espectador” do que acontece no interior e no exterior de nossa cultura. E essa atuação transparece no fato de que, percebendo os elementos estrangeiros que se manifestam em nossa cultura de diversas formas, vários artistas dialogam, incorporando esses elementos aos de nossa cultura, com ou sem intenção crítica, dando prova, assim, de nossa capacidade de digerir o que, por vezes, nos é imposto.

A análise dessa prática da apropriação do que nos é externo pode ser um importante instrumento no caminho da compreensão desse processo, além de ajudar a entender como ele adquire configurações de crítica. E é esse o caminho

que, com a ajuda da teoria do palimpsesto de Gérard Genette, pretendo percorrer no próximo capítulo, estudando a poética das apropriações em meios bidimensionais.

3 – UMA POÉTICA DE APROPRIAÇÕES: PASTICHE, COLAGEM, PALIMPSESTO

A apropriação é uma técnica de criação artística cujo uso pode ser identificado a partir de 1916 pelos dadaístas e se aproxima conceitualmente da colagem. Consiste na coleção de objetos tomados do cotidiano e convertidos em símbolos pelo deslocamento de seu uso habitual e rerepresentação em um ambiente artístico como, por exemplo, uma galeria de arte. Seu reaparecimento e afirmação definitiva como técnica artística remonta à década de 60 com o surgimento da pop art. A apropriação pode se dar em graus diferentes sendo que essa graduação vai ditar o quão presente estará o objeto ou a idéia apropriados.

O estudo que o crítico Gérard Genette desenvolveu em seu livro *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1982) vai trabalhar, como o próprio nome diz, com a literatura, e com o segundo grau de apropriação, visto que se refere à apropriação de uma obra, um texto já produzido anteriormente, do qual o *apropriador* lançará mão com maior ou menor interferência. Apesar de o autor tratar de literatura, e o assunto desta dissertação girar em torno da criação artística no campo das artes plásticas, essa teoria apresenta vários tipos de apropriações e suas definições nos ajudarão a entender o conteúdo dessas apropriações.

Trabalhando com esse autor, retomarei as reflexões anteriores, segundo um ponto de vista formal, a fim de analisar os procedimentos encontrados nas práticas artísticas utilizadas em meu trabalho e no de outros artistas plásticos e sua relação com a tradição e com a pós-modernidade.

3.1 – O PALIMPSESTO

A metáfora do palimpsesto – imagem de um texto sob outro texto, derivado da raspagem de um manuscrito sobre um pergaminho para dar lugar a outro – é usada por Genette em seu livro *Palimpsestes: La littérature au second degré* para ilustrar seu estudo das referências presentes nas narrativas literárias. É como se todo texto possuísse uma fonte de origem da qual se podem ver alguns vestígios. São esses vestígios, que Genette vai chamar de transtextualidade, e a forma como eles se manifestam, que serão expostos ao longo do livro.

O autor divide as relações transtextuais em cinco: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade.

Cabe aqui definir cada uma dessas relações, pois sua convivência é fluida, e mesmo que eu venha a me deter mais especialmente em uma delas (o hipertexto) sempre haverá ocasião de fazer referência às outras.

Começando pela intertextualidade, temos a relação de co-presença entre dois textos ou mais. Ela aparece sob a forma da citação, do plágio, ou da alusão.

Já o paratexto é tudo aquilo que é acessório ao texto propriamente dito: como título, subtítulo, notas marginais, epígrafes, ilustrações e sinais acessórios que se refiram a outro texto.

Na metatextualidade há a relação de comentário que une um texto ao outro sem que, necessariamente, haja citação direta. Ela constitui a relação crítica por excelência.

A “relação muda” que caracteriza a arquitextualidade se dá por uma menção paratextual do gênero do texto, como, por exemplo, no título ou subtítulo da obra.

Dentre os cinco tipos de transtextualidade citados, é a hipertextualidade que vai ser o alvo das análises de Genette. Ele a define como sendo todas as

relações que unem o texto “B” com o texto “A” sem que “B” tenha que propriamente citar “A”.

A relação entre textos pode ser tal que um não faça nenhuma menção ao outro, mas de modo a que um não possa existir sem a existência de outro, anterior: eis o hipotexto, matriz do hipertexto. A essa relação é dado o nome de *transformação*. É *transformação* o que se dá entre a *Odisséia*, de Homero, e o *Ulysses*, de James Joyce, e entre a mesma *Odisséia* e a *Eneida* de Virgílio.

Para Genette não há no hipertexto um comentário como acontece no metatexto, mas, sim, a transformação de um texto em outro. Pode também haver o metatexto como uma obra literária em si.

Essa transformação pode ser complexa ou simples. Genette toma como exemplo mais uma vez o *Ulysses*, de Joyce, no qual a transformação é direta, pois os personagens e suas relações se mantêm: onde se lia Ítaca, agora se lê Dublin.

Para Genette, na *Eneida*, a transposição não é direta. Virgílio usa a *Odisséia* somente para se inspirar, resultando no que o autor vai chamar de *imitação*. Genette chama essa transformação de complexa, pois é necessário estabelecer performances miméticas por parte dos personagens, sendo assim necessário conhecer profundamente, o que se vai imitar. É a partir dessa análise que Genette distingue a *transformação* (simples) – na qual um texto diz a mesma coisa que outro, mas de outra forma – da *imitação* (complexa) na qual um texto diz outra coisa da mesma forma.

Os textos que englobam inteiramente certos gêneros canônicos que têm como base a referência a outros textos, como o pastiche, a paródia, o disfarce, a isso Genette chama de hipertextos (p. 15). O hipertexto se manifesta muitas vezes na forma de índice paratextual com valor de contrato. Um exemplo pode ser encontrado no título *Virgílio travestido*, visto que o próprio título muitas vezes pode ser o índice contratual que caracteriza a hipertextualidade do texto.

Uma das características gerais das relações hipertextuais é justamente o contrato que existe entre o autor e o leitor/espectador. Esse contrato se caracteriza por deixar claro que A imita B. Isso pode se dar pelo próprio título (Homenagem a X, à maneira de Y) ou inserido num prefácio, numa nota, ou no próprio corpo do texto. Salvo no caso do forjamento como já dito acima em que a

idéia é justamente enganar o leitor/observador, levando-o a crer que se trata justamente de uma obra de X ou Y.

É claro que devemos considerar que, como toda obra, em algum grau, evoca outra, todas elas possuem elementos hipertextuais. Quanto mais discreta for a hipertextualidade presente, mais a sua análise e percepção vai depender de um julgamento constitutivo, de uma “decisão interpretativa do leitor”(p. 15).

Para prosseguir com o estudo das relações hipertextuais, é necessário conhecer os tipos de relação hipertextual, e quais regimes ou funções elas estabelecem com o leitor. Genette apresenta o seguinte esquema geral a respeito das práticas hipertextuais:

Relação/Regime	lúdico	satírico	sério
transformação	Paródia	Disfarce	Transposição
imitação	Pastiche	Charge	Forjamento

Genette é bem claro ao advertir que esse quadro é meramente ilustrativo e pretende abranger os gêneros mais canônicos, não devendo, pois, ser encarado como regulamentação rígida dada a fluidez de seus limites.

A imitação, por ser uma relação mais complexa que a transformação, merece uma abordagem mais cuidadosa por parte de Genette. Seu princípio básico é que somente se pode imitar o estilo e não um texto inteiro. Isso porque, ao contrário da *transformação*, a *imitação* deve o mínimo possível ao texto que se imita, pois supõe sempre a constituição prévia de um modelo de competência – idioleto do corpus imitado – onde cada ato de imitação será uma performance singular, sendo possível um número infinito de “performances corretas”. (p. 108)

Genette vai ainda propor um termo mais técnico por sentir falta de tecnicidade em *imitação*. Ele propõe *mimologismo*, que se refere a toda frase ou discurso formado por imitação. (p. 104) Seu contrário é o *idiotismo*, que é uma locução própria de um idioma ou de um estilo individual (*idios* = individual, particular). Assim temos os idiotismos profissionais e os idiotismos de autor, que

podem variar de obra para obra. Mas todo idioleto é uma coleção de idiotismos e todo idiotismo é um traço da linguagem oferecido à imitação. (p. 105) O autor aprofunda a nomenclatura distinguindo *mimotexto* e *mimetismo*, que vêm a ser respectivamente todo texto imitativo ou agenciamentos de mimetismos, e todo traço pontual de imitação. Seriam esses seus traços específicos necessários e suficientes.

O autor ainda especifica que as diferenças entre transformação e imitação, além de serem estruturais, são simétricas, o que reforçaria essas diferenças: enquanto em uma o parodista (exemplo paradigmático de transformação) se apropria de um texto e o modifica seguindo uma estrutura formal ou uma intenção semântica, o *pasticheur* se apropria de um estilo que dita o rumo do texto. O autor do pastiche se ocupa ainda dos motivos temáticos do estilo⁶ e encara essa produção como uma atualização e, eventualmente, como escárnio do texto que se imita (*charge*).

Imitar um texto específico é, então, identificar seus traços estilísticos e sua temática própria para generalizá-los, ou seja, convertê-los em matrizes de imitação. Portanto, longe de se imitar diretamente um texto, toda imitação é indireta, sendo a prática do seu estilo em outro texto sua marca característica. Imitar é, pois generalizar.

Nas artes plásticas, a imitação total só é possível sob a forma de cópia. Apesar de não ter valor artístico e estar em desuso, a cópia possui valor técnico de aprendizado, pois pressupõe o reconhecimento das técnicas utilizadas pelo autor do quadro, desenho ou escultura para sua posterior reprodução, sendo necessária, mais uma vez, habilidade técnica. Esse aspecto difere radicalmente da cópia de um texto ou de uma música (mas não sua execução) que são atos puramente mecânicos.

Tendo já definido imitação e transformação, devemos agora passar ao significado dos regimes, por mais intuitivos que pareçam. No início da definição, Genette somente distingue o regime *sério* dos *não-sérios*. Os não sérios são o *lúdico* e o *satírico*. O *lúdico*, próprio da paródia e do pastiche, visa o

⁶ A definição que Genette nos dá para estilo (e também a que será adotada aqui por mim) é a mais geral possível: estilo como *maneira*, tanto no plano formal quanto no temático.

divertimento ou o exercício distrativo, sem intenção agressiva ou jocosa, mais apropriada ao *satírico* que visa o escárnio e que é próprio do disfarce e da charge. O regime *sério*, que abrange a transposição e o forjamento, não é definido por Genette devido muito provavelmente ao fato de sua definição ser tautológica, visto que é próprio das imitações com intenção de enganar o leitor ou espectador, como acontece nas falsificações.

O autor propõe ainda um círculo de regimes que, a exemplo do círculo cromático, nos indica os opostos complementares, embora o autor deixe claro que essas relações e regimes são fluidos e podem se integrar no texto. Mas ele mostra as nuances possíveis entre os regimes mais canônicos propostos anteriormente.

Devemos então nos voltar agora para a compreensão dos seis tipos de gêneros hipertextuais propostos por Genette.

Referindo-se à paródia, o autor começa por nos mostrar a raiz etimológica da palavra paródia: “Para” (à margem de, paralelamente) e “ode” (um tipo de canto). De origem musical, o “canto falso” é deformação ou transformação da melodia de uma música. Genette propõe o início da análise da paródia a partir das transposições dos textos épicos que se pode entender como sendo uma modificação estilística que transportará o texto do registro nobre para o vulgar – relação que identifica os disfarces burlescos do século XVII – e corresponde ao oposto simétrico da rapsódia.

Portanto, se Genette afirma que a paródia é um poema composto pela imitação de outro podemos juntar ou retirar para compor o que se propõe, mas devem-se conservar tantas palavras quanto necessárias para que se possa lembrar o original de onde se importaram as palavras (p. 23).

De maneira geral, os parodistas fazem uso mais freqüente de pequenos trechos destacados de textos maiores fazendo assim as vezes de figura de linguagem. Ela se apresenta de cinco maneiras:

- a alteração de uma só palavra no verso, de modo a interferir no significado geral
- mudar uma só letra numa palavra

- desviar uma citação num texto de maneira a alterar o sentido sem alterar uma só palavra
- compor uma obra inteira a partir de outra alterando alguma expressões, alterando o sentido.
- fazer versos ao gosto e ao estilo de autores pouco aprovados ou infames (lembramos que o exemplo que Genette nos dá é o de um texto do século XVII) (p. 27)

Esse último exemplo, Genette apresenta como sendo também o princípio do *pastiche satírico* ou somente *charge*, caracterizado pela imitação estilística com função crítica ou ridicularizante.

Ao fazer a diferenciação entre a *paródia* e o *disfarce*, o autor explica que, na primeira, há a alteração dos personagens, enquanto na segunda, o que se modifica é o estilo enquanto os personagens se mantêm os mesmos, sendo o *disfarce* mais inclinado, como nos mostra o quadro acima, a um comentário satírico e ao escárnio com fundo moral. O *disfarce* é, pois, uma transposição estilística.

A *transposição* é uma *transformação* do tipo sério. Ela possui uma infinidade de usos cujos exemplos a definem por si só. É um tipo de transformação, por exemplo, a tradução, a prosificação (ato de transformar em prosa texto em verso) a versificação, a condensação de texto do tipo *Reader's digest*, entre inúmeros outros tipos que não são o alvo de nossa análise.

No que diz respeito aos tipos de imitação possíveis, o *pastiche* e a *charge* possuem semelhanças quanto ao método de trabalho. Tanto um quanto outro são imitações que exageram traços do hipotexto, que Genette vai chamar de *saturação* (p. 115). A *charge* seria o *pastiche* satírico com uma saturação maior que a do *pastiche* lúdico, sendo ambos propensos a provocar o riso embora o satírico o pretenda às custas do que se imita ou de seu autor, e o lúdico provoque o riso sem nenhum alvo específico. No entanto, o autor deixa claro que esses limites são subjetivos e muito tênues para que se possam delimitar precisamente suas fronteiras.

O *pastiche* surge primeiro na pintura, e a palavra se origina do italiano *pasticcio* (empastado). Essa imitação de regime lúdico tende para o comentário

da obra imitada, com já foi dito, tendendo para os regimes não-sérios. Contudo, o *pastiche* também é considerado como homenagem, surgindo daí a categoria do pastiche-homenagem (p.135) não incluída no quadro acima reproduzido, mas que passa a figurar como possibilidade por todo o restante do livro de Genette. Essa categoria também é vista como um regime à margem dos já citados satírico e lúdico.

O pastiche possui variações que o tornam, em minha opinião, uma prática hipertextual muito útil, uma ferramenta do processo de criação. Dentre essas variações o autor nos apresenta o *auto-pastiche* e o *pastiche fictício*.

O auto-pastiche consciente é o que o autor classifica como um pastiche raro e que só pode acontecer num autor cujo estilo pessoal é muito bem definido e com um inegável talento para a imitação. Mas ele comenta a existência do auto-pastiche inconsciente que resulta numa auto-caricatura involuntária “devida à fadiga e à complacência” do autor (p. 166). Ambos se caracterizam como acentuação do idioleto do autor numa intenção (quando há) irônica.

Por sua vez, encontramos no pastiche fictício uma gama de atitudes mais facilmente identificáveis na literatura. Fernando Pessoa, com seus heterônimos, é um deles. Durante algum tempo Pessoa manteve esses heterônimos como se correspondessem a escritores reais e, posteriormente, os apresentou como invenções. O fato é que Pessoa inventou até mesmo suas maneiras de escrever, um passado e datas de aniversário para seus heterônimos.

Jorge Luis Borges – outro caso ilustre – por vezes, escrevia resenhas de livros inexistentes, sendo *Pierre Menard, autor de Quixote* a mais célebre. A fórmula proposta por Genette para esse pastiche é “aqui alguém imita alguém” ou até mais genericamente, sem definir nenhum dos personagens, “isto é um pastiche”. Mas se pode chegar a uma conclusão que “isto que se pretende pastiche, não é verdadeiramente um” (p. 173).

E, para concluirmos esse momento de definições formais da *transtextualidade*, não podemos esquecer a distinção entre *uso* e *menção* que, no livro *Após o fim da arte* (2006), Arthur Danto busca na lógica. Logo de início, Danto transporta para a pintura um conjunto de exemplos e associa *menção* à idéia de descrição ou exemplificação mesmo quando se referindo à palavra

escrita e não à pintura. Ele diz que “mencionamos uma pintura quando a usamos para compor uma imagem dela que efetivamente diz: ‘aquela pintura se parece assim’” (p. 228). E quando mencionamos determinadas expressões, o fazemos entre aspas: “‘São Paulo’ é o nome hoje dado a Saulo de Tarso”. E prossegue nos exemplos de menções em pinturas: “O Principal uso da menção pictórica está em pinturas sobre pintores, mas também nas pinturas de interiores, nas quais aparecem penduradas como objetos de decoração de interiores”.(p. 229)

Ao se referir à expressão de sua autoria “todas as formas são nossas”, ou seja, que as obras de arte feitas até hoje podem ser usadas atualmente como referência, esse autor chama a atenção para o fato de que essas formas são nossas para serem *mencionadas* e não *usadas*, e explica: o *uso* que se faz das obras do passado se encerra no âmbito da falsificação ou de uma obra anacrônica, como no caso do falsificador de Vermeer da década de 1940, Hans Van Meegeren que, ao fazê-lo, pretendia reconhecimento de seu talento artístico, embora aquele tipo de obra estivesse totalmente deslocado em relação aos paradigmas modernos de então. Portanto, nem seu talento seria reconhecido pela sua capacidade de reproduzir o estilo de um Vermeer, nem a obra se tornaria uma obra-prima pelo fato de ser uma falsificação. (p.229) Essa obra só teria algum valor no contexto pós-moderno de apropriação, paródia, pastiche, e desde que o autor a assinasse como ele próprio e não como Vermeer.

Caso considerado exemplar é o do pintor americano Russell Connor que “recombina elementos de obras primas conhecidas para fazer novas pinturas”. (p. 231) É o caso da pintura *O seqüestro da arte moderna pelos nova-iorquinos*. O pintor se apropria das mulheres de *Les Demoiselles d’Avignon*, e as coloca no lugar das mulheres de *O rapto das filhas de Leucipo*, de Rubens.

O resultado é uma obra-prima pós-moderna de alusões entrelaçadas, uma espécie de caricatura de identidades cruzadas, na qual, obviamente, Connor não finge ser Rubens ou Picasso, (...) Para que as pinturas de Connor surtam efeito, seus temas devem ser familiares ou mesmo superfamiliares. Ele *menciona* essas famosas obras somente para utilizá-las de maneira nova. (p. 231) [grifo meu]

Esse é um caso de *menção* no qual a maneira anacrônica de pintar está diretamente ligada ao sucesso da obra. Da mesma forma, a dupla Komar e Melamid – artistas russos exilados da União soviética e então residentes em Nova Iorque – fazem menção ao estilo do realismo socialista para satirizá-lo a partir de si mesmo como, por exemplo, na pintura *The origins of Socialism Realism* “que ilustra o lendário episódio no qual uma garota de Corinto teria inventado a arte do desenho, contornando a sombra de seu amante na parede atrás dele – apenas, nesse caso, o amante era Stalin”. (p. 233)

3.2 – O PERGAMINHO DA ARTE

É possível identificar o uso de determinadas categorias explicitadas por Genette em obras de artes plásticas. Antes, é preciso recodificar palavras como verbo, texto e personagem para que os exemplos sejam viáveis ao se aplicar sua teoria. Essa recodificação não é extensível, porém, a todas as artes e mesmo às quais essa transposição de termos pode ser feita, é necessário que se leve em consideração as devidas especificidades de cada uma.

Uma das artes em que Genette considera ser possível o uso prudente de sua teoria é a pintura. Sem, contudo, deixar de sublinhar “algumas disparidades que assinalam a especificidade irreduzível (...) de cada arte”, o autor aponta “algumas similitudes ou correspondências que revelam o caráter trans-artístico das práticas de derivação”.(p. 536)

As *transformações* na pintura são tão antigas quanto a própria pintura, pois, como sabemos, o aprendizado dessa arte, até praticamente um século atrás, era feito através da convivência e da prática da cópia do trabalho de outros artistas. No entanto, a presença da pintura na arte contemporânea mostra que se desenvolveram mais os investimentos lúdico-satíricos, aos quais o autor se refere

como equivalentes à paródia e ao disfarce. (p. 536) Como exemplos paradigmáticos temos *LHOOQ*, a Mona Lisa de bigodes, de Marcel Duchamp, *Thirty is better than one* de Andy Warhol, que consiste em trinta cópias do quadro de Da Vinci acima citado. Além das inúmeras apropriações da imagem da Mona Lisa, temos ainda outros pintores parodiados como Jan van Eyck, por Robert Colescott, ou a paródia de Peter Saul da *Guernica* de Picasso. O próprio Picasso sempre gostou da prática intertextual, tanto que em suas obras encontram-se paródias de Manet, Delacroix, Velasquez e Ingres, bem como pastiches de Cézanne e Ingres.

Há, inclusive, toda uma reflexão a respeito das referências visuais de que Picasso lançava mão no livro *Os papéis de Picasso* (2006), de Rosalind Krauss. Em um capítulo intitulado “Picasso/Pastiche”, a autora discorre sobre as relações hipertextuais presentes na obra do pintor espanhol e como elas foram úteis no período pós-cubista de Picasso para a formação de um estilo mais naturalista, ou seja, cujas figuras fugiam do “rigor formal do cubismo” (p. 114). Essa mudança vai ser analisada num contexto histórico da vida de Picasso passando pela convivência com Jean Cocteau até motivações políticas relativas à I Guerra Mundial.

Vemos aí que as práticas hipertextuais há muito tempo fazem parte do cotidiano criativo das artes visuais. No entanto, é necessário atentar para o fato de que a prática hipertextual, para ser encarada como prática criativa (tanto nas artes visuais quanto nas outras artes nas quais o hipertexto é possível), deve ser percebida pelo espectador, pois, de outro modo, o pastiche pode, por exemplo passar por cópia fraudulenta, tentativa de plágio, ou mesmo um momento em que o autor não obteve êxito no seu trabalho, causando estranhamento em seu público, que não percebe seus objetivos.

O meio pelo qual o autor pode se fazer entender ao lançar mão da prática transtextual é o chamado contrato firmado com seu público. Escritores como Proust e Fernando Pessoa têm esses contratos firmados através da prática já estabelecida por ambos ao longo de suas vidas quando a não existência de pastiche (no caso de Pessoa, fictício) é a exceção, faz com que seus leitores esperem de um livro seu alguma referência fictícia. Um pintor pode apresentar uma exposição na qual repinta quadros conhecidos com a mesma técnica usada

originalmente e, ao exibi-los, numa exposição, por exemplo, não se omitir: *Clássicos do Louvre: pinturas de X*, onde X é um pintor contemporâneo a nós. Mesmo um leigo, ao ler o título da exposição saberá que as pinturas são de X e não empréstimos de obras do Louvre, mesmo que não alcance o sentido dos pastiches dessa exposição.

Ao analisar o caso de Picasso, não encontramos esse contrato explicitado quando o mesmo adota o pastiche e a paródia como técnica criativa, o que deixa ao encargo do crítico a identificação. Rosalind Krauss em *Os Papéis de Picasso* (2006) exerce esse papel e oferece possíveis razões para o uso da transtextualidade pelo pintor espanhol, e ao analisar seu exemplo poderemos entender um pouco do trajeto e dos percalços que o recurso ao pastiche enfrentou antes de se estabelecer como possibilidade criadora.

Diante da visível mudança na obra de Picasso, tal como exibida em 1919, o mundo da arte de então começou a se questionar a respeito dessa mudança, que mostrava identificação muito forte com a história da arte francesa, e muito ligada aos pintores do século XIX. A palavra pastiche foi usada nessa ocasião de maneira pejorativa pelos críticos que viam, como Roger Allard citado por Krauss, “tudo,... menos Picasso”. (p. 103)

Esse afrancesamento foi interpretado por alguns como uma forma de se alinhar ao lado francês por ocasião da I Guerra Mundial devido ao fato de se associar o cubismo (por vezes escrito em alguns periódicos com k: *kubisme*) a uma estética alemã. (p. 106) Essa postura de Picasso não é exclusiva, ela se alinha a uma tendência que vinha junto com a “explosão de nacionalismo” característica do *rappel à l'ordre* do pós-guerra.

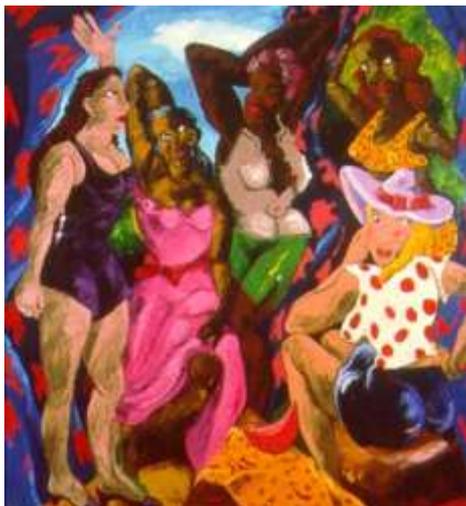
Contudo, para Rosalind Krauss o apelo aos clássicos franceses tem um fundo que transcende os motivos mais óbvios propostos anteriormente e estaria ligado a uma “psicopatologia da vida prática do artista” (p. 114). Seria o que Freud chamou de formação reativa ligada à angústia – angústia essa que Françoise Gilot atribui a Picasso em seu livro *Vivre avec Picasso*. Rosalind Krauss sintetiza sua teoria dizendo que

(...) o modelo psicanalítico da angústia cria uma estrutura específica chamada formação reativa, e minha análise vai sustentar que a formação reativa, em si mesma um sistema transformacional, é particularmente pertinente nesse caso. Pois é uma estrutura dialética na qual os desejos proibidos se transformam no oposto deles – por exemplo, erotismo anal convertido em limpeza ou meticulosidade obsessivas – para constituir o meio de afastar o perigo que adviria da proibição e a possibilidade de continuar a transgredir veladamente (...) (p. 122)

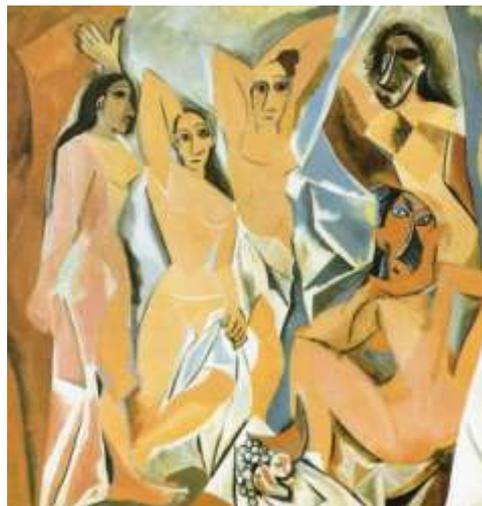
Seria, como diz a autora, uma “reação fóbica à mecanização da visão”, que a fotografia e o *ready made*, como possibilidade criadora, revelavam a Picasso: o medo da ausência de “algo de novo a aprender” (p. 130). E é com o retrato de Ambroise Vollard que Picasso desencadeia sua *formação reativa*, repetindo “todos os frutos desprezados do mecanomorfismo” dos dadaístas, invertendo o rumo de sua produção em direção a uma frontalidade, simetria, linearidade e frieza clássicas.

Mas, de acordo com a teoria de Krauss, essa mudança no traço do pintor, vai somente se identificar mais ainda com o mecanicismo dadaísta e com a associação à produção em massa que existe no *ready made*, visto que “o traço de Picasso se impregna do caráter robótico de uma marca feita durante o traçado, uma linha que tão servilmente devedora do modelo a ela subjacente perdeu qualquer ligação com a mão característica do desenhista” (p. 162). Com essa afirmação, Krauss (2006) nos esclarece a origem do caráter pejorativo do termo pastiche: a mecanicidade de seu fazer e o fato da imagem ser sempre mediada por outro autor.

Deixando de lado a questão psicanalítica que ela desdobra, interessa-me mais o encadeamento que a autora faz entre o pastiche de Picasso e a dispensa da habilidade na fotografia e na abstração – que dialogam com o método industrial de produção. Ela coaduna a nova técnica de Picasso com todos os seus componentes conceituais à idéia de que a abstração e a fotografia envolvem uma *dispensa da habilidade* e “se acomodam à condição industrial da produção em série” (p.148) e, dessa forma, “o próprio traço de Picasso amarra o nó que une o



16. Robert Colescott - *Les Demoiselles d'Alabama vestidas* - acrílica sobre tela
96 x 92 cm - 1985



17. Pablo Picasso - *Les Femmes d'Alger (O. J.)* - óleo sobre tela - 243.9 x 233.7
cm - 1907

objeto manufaturado e a imagem em pastiche, revelando ambos como simplesmente dois tipos de *ready made*”. (p. 162)

Essa idéia de citação ou referência contida no pastiche e em toda a teoria do palimpsesto que, naquele momento, sob a égide do modernismo se chocava com a idéia de autenticidade e estilo próprio, típicos desse período, vai, pelo contrário, ser adotada pelos artistas pós-modernos como instrumento crítico.

Com a crise econômica internacional dos anos de 1980, a pintura voltou como possibilidade de criação dentro do campo das artes plásticas. E com o argumento de que “tudo já havia sido feito”, “o que nos restava era juntar fragmentos, combiná-los e recombiná-los de maneiras significativas”. Assim, Michel Archer em seu livro *Arte Contemporânea: Uma história concisa* (2001), afirma que

...a cultura pós-moderna era de citações, vendo o mundo como simulacro. A citação podia aparecer de inúmeras formas – cópia, pastiche, referência irônica, imitação, duplicação, e assim por diante –, mas por mais que seu efeito fosse surpreendente, ela não poderia reivindicar a originalidade. (p. 156)

A própria cultura pós-moderna dava indícios de que a apropriação daria o tom, a partir do momento em que mesmo os comerciais de televisão se copiam mutuamente, como nos embates entre a Coca-Cola e a Pepsi nos anos 80.

Na pintura, há exemplos paradigmáticos do uso da apropriação envolvida numa atmosfera irônica e questionadora. Um deles é o do alemão Gerard Richter, que fez uso de cartões postais, imagens com conteúdo midiático como fotos de filmagens e de imagens televisivas, mas nunca da “vida real”. (p. 163) O também alemão Sigmar Polke fez igualmente uso de imagem da mídia em suas pinturas, assim como de clichês gráficos antigos. Julian Shnabel se apropriava de cacos de cerâmica e os aplicava em suas telas, agregando assim um material então impróprio para a pintura, num nítido recurso conceitual alinhado com sua idéia de que a “obra tem que estar relacionada com o poder alquímico e acumulativo dos... objetos”. (p.165) O já citado Robert Colescott se apropria de toda a composição em sua reinterpretação em *George Washington Carver Crossing the Delaware: Page From an American History Textbook*, na qual o artista substituiu todos os personagens originalmente brancos por outros com a mesma indumentária e mesma pose sendo que, dessa vez, negros.



18. Emanuel Leutze - *Washington Crossing the Delaware*, - óleo sobre tela. - 378.5 x 647.7 cm - 1851



19. Robert Colescott - *George Washington Carver Crossing the Delaware: Page from an American History Textbook* - 1975

Cabe aqui abrir parênteses para atentar para o fato de que esse procedimento como apresentado aqui não possui nenhuma inovação em termos históricos, e esse não é mesmo seu objetivo. A citação formal de uma outra pintura existe e é estudada pela história da arte desde o advento dessa disciplina. O artista e mestrando Leonardo Etero, por exemplo, investiga em sua dissertação (em desenvolvimento) o possível contato que Aleijadinho teria tido com a obra de Michelangelo devido à semelhança entre as poses de alguns trabalhos do escultor e arquiteto mineiro e os escravos esculpidos pelo italiano.

Outro exemplo importante é o caso de Manet da maneira como Luiz Renato Martins registra em seu livro *Manet: uma mulher de negócios, um almoço no parque e um bar* (2007). Em seu estudo, o autor apresenta a obra de Manet sob um ponto de vista que aponta para o diálogo da obra do pintor com o programa Baudelairiano para o modernismo. Dentre os pontos que caracterizam essa relação que Martins apresenta está o do “plágio, da apropriação errada e indevida” (p. 37).



20. Eduard Manet - *Le Déjeuner sur L'Herbe* – óleo sobre tela - 214 x 269 cm – 1863



21. Ticiano - *O julgamento de Páris* - Detalhe

Dentre as obras analisadas pelo autor figuram *Le déjeuner sur l'herbe* e *Olympia* que, comparados com o *Concerto campestre* de Ticiano e Giorgione, o *Julgamento de Páris* de Rafael e a *Vênus de Urbino* de Ticiano, denotam uma atualização evidente do vestuário. Martins sublinha o fato de que “Manet destaca não a atemporalidade, mas a historicidade, o elo orgânico do trabalho artístico com seu contexto histórico”.(p. 38)

A relação transtextual reaparece na obra de Manet ao se comparar seu quadro *O Balcão* com o *Majas no balcão*, de Goya. A relação gerada por Manet, como diz Martins, além da óbvia referência à pintura do Espanhol pela composição, é uma soma de desencontros gerados pelas modificações do claro escuro, ponto de vista e cromaticidade.

Já na tela *A execução do imperador Maximiliano*, a relação com sua *matriz* em Goya, o *3 de maio de 1808*, altera o sentido que, em Goya, é de perplexidade em relação ao gesto brutal e desnecessário da chacina. Manet nos “sugere a necessidade lógica do fuzilamento”, amortecendo “a dramaticidade, com indicações objetivas no primeiro plano, como a do soldado absorto com seu fuzil e semi-ausente do instante do fuzilamento, a ressaltar a previsibilidade do desfecho” (p. 48). Mais tarde, Manet recupera o sentido original da obra de Goya ao gravar em litografias os massacres realizados pelas tropas do governo durante a Comuna de Paris, aproximando-se da luminosidade, na fatura e na “veemência dramática da representação de Goya”. (p. 50) Com esses exemplos, Luiz Renato Martins justifica seus argumentos de que “as diferenças que Manet elabora entre as suas telas e as obras em mira são medidas e ajustadas a objetivos narrativos precisos” (p. 47)



22. Édouard Manet – *Execução do imperador Maximiliano* – óleo sobre tela - 252 x 305 cm – 1867



23. Goya – *3 de maio de 1808* - óleo sobre tela - 104 3/4 x 136 in. - 1814

São esses objetivos narrativos que parecem ter ressurgido junto com o retorno da pintura na década de 80 do século passado. O engajamento da classe artística em causas humanísticas (contra o apartheid, a guerra do Vietnã, a Aids, e causas como o feminismo) parece ter exigido um grau de narrativa – que estava ausente da arte de vanguarda anterior – para que sua mensagem fosse compreendida e propagada. E como a crítica era componente de boa parte desses trabalhos que emergiam dos ateliês de pintura, as relações transtextuais – cuja tendência crítica já foi mencionada mais acima – passaram para a ordem do dia como procedimento artístico.



24. Édouard Manet – O Balcão— óleo sobre tela 170 x 124 cm - 1868-69



25. Goya - Majas no balcão - óleo sobre tela - 162 x 107 cm

Linda Hutcheon em *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção* (1991) investiga exatamente a natureza da paródia – termo cuja abrangência amplo, estendendo sua discussão às relações transtextuais na arte pós-moderna como sendo a de um recurso ao passado como discussão histórica auto-reflexiva – pensando sobre a construção, os limites e as possibilidades do discurso da arte. A autora faz uma ressalva em relação ao fato de que a arte pós-moderna pareça mais interessada somente nos seus processos de produção e recepção e na sua “relação paródica com a arte do passado”, mas “é exatamente a paródia”, ela afirma,

que provoca, de forma paradoxal, uma confrontação direta com o problema da relação do estético com o mundo de significação exterior a si mesmo, com o mundo discursivo de sistemas semânticos socialmente definidos (o passado e o presente) – em outras palavras, com o político e o histórico. (p. 42)

Linda Hutcheon analisa o ir e vir das convenções estabelecidas de maneira paródica na arte pós-moderna que aponta “autoconscientemente para os próprios paradoxos”, assim como para a relação crítica ou irônica com a arte do passado, estendendo assim, ao revisar conceitos como “originalidade estética e fechamento do texto”, a “fronteira entre arte e o mundo”. (p. 43)

Há uma coerência, de acordo com a autora, nesse modelo paradoxal do pós-modernismo – que desde sua denominação depende do modernismo que historicamente o precedeu e o tornou possível – que recorre ao seu passado na arte do presente. Essa coerência se reflete no fato de que a arte pós-moderna funde “as contradições do modernismo num enfoque explicitamente político” (p. 44) como queria Eagleton, citado pela autora.

Ainda sobre a paródia pós-modernista, Hutcheon afirma que seu caráter paradoxal reside no fato de que ela não é superficial, possui profundidade além de não ser pura e simplesmente um *kitsch*. Para Hutcheon, a paródia na arte contribui para chamar atenção sobre a própria arte, criando uma forma de se interligar “conceitualização estética” e “situação sociológica da arte” (p. 45). Parodiar, essa “irônica recordação pós-modernista da história”, não seria uma simples nostalgia, “canibalização estética” (nos termos de Frederick Jameson citado pela autora em questão) ou “decorativo superficial”. (p. 45) De fato, o reconhecimento pelo pós-modernismo de que não seria possível conhecer os “‘objetos fundamentais’ do passado” – ou seja, realidade social, histórica e existencial – tornam o próprio passado “realidade *discursiva* quando é utilizada como referente da arte” (grifo da autora). (p. 45) O passado como referente é então, de acordo com Hutcheon,

incorporado e modificado, recebendo vida e um sentido novos e diferentes. Essa é a lição ensinada pela arte modernista de hoje. Em outras palavras, nem mesmo as obras contemporâneas mais autoconscientes e paródicas tentam escapar aos contextos histórico, social e ideológico nos quais existiram e continuam a existir, mas chegam mesmo a colocá-lo em relevo. Isso se aplica tanto à música como à *pintura*; é tão válido para a literatura quanto para a arquitetura. (p. 45) [grifo meu]

Quando Hutcheon se refere ao passado, ela está falando de uma história seja ela qual for e se refira a qualquer que seja o período. O que a autora frisa é que, apesar de pretendida ruptura com o passado por parte do modernismo na arte pós-moderna e paródica, essa referência irônica e crítica em relação a esse passado não somente reforça a diferença em relação a ele, mas também “a

imitação intertextual atua ao mesmo tempo no sentido de afirmar – textual e hermeneuticamente – o vínculo com o passado.” (p. 164)

É aí que a autora nos expõe mais um paradoxo pós-moderno: “a paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo”. (p. 165)

Linda Hutcheon ainda nos chama a atenção para o fato de que se temos hoje a possibilidade e o instrumental para perceber e analisar as relações intertextuais, ou, como chama Genette transtextuais, isso se deve à reelaboração teórica das idéias de polifonia, dialogismo e heteroglossia de Bakhtin, feita por Julia Kristeva. “A partir dessas idéias ela [Kristeva] desenvolveu uma teoria mais rigidamente formalista sobre a irreduzível pluralidade de textos dentro e por trás de qualquer texto específico, desviando assim o foco crítico, da noção do sujeito (o autor) para a idéia de produtividade textual.” (p. 165).

Como, então, pensar essas “alusões irônicas, essas citações recontextualizadas, essas paródias de dois gumes”, se a discussão sobre autores e influências passa a ser relativizada? Daí entra, de acordo com a autora, o conceito de intertextualidade conforme Barthes e Riffaterre definiram: a substituição do foco autor-texto para o relacionamento entre o leitor e o texto que a intertextualidade promove. Isso significa então que a própria originalidade da obra (literária, nesse caso, mas que se pode expandir para outras artes como é o caso aqui da discussão em torno da pintura) é posta em questão visto que “se o fosse, não poderia ter sentido para o seu leitor [fruidor, espectador, observador]. É apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância”. (p. 166)

Parênteses necessários: essa afirmação tem como base a semiótica saussuriana segundo a qual tudo o que nos chega por intermédio da linguagem carrega um sentido em acordo com os “padrões conceituais da cultura do falante”, assumindo assim que a língua é um contrato social. (p. 45) Essa idéia é extensível à pintura ou às linguagens não verbais, visto que o repertório visual do observador pode conduzir a outros sentidos, assim como o significado dessa ou daquela imagem na sua cultura. A quantidade de categorias contidas na teoria do palimpsesto, que inclui a própria tradução, dá a idéia de quão ampla é a gama de material intertextual contido em todo texto lido ou imagem observada.

Hutcheon recorre a Barthes para complementar que intertextualidade é a própria condição da textualidade, assim como recorre a Umberto Eco para dizer que “os livros sempre falam de outros livros e toda estória conta uma estória que já foi contada” (p. 167) Mas no contexto mais específico do pós-modernismo, a idéia da intertextualidade pode se tornar limitada a partir do momento em que o pós-moderno se alimenta parodicamente de diversas formas de discurso – ou seja, os discursos da literatura, das artes visuais, da história, da sociologia, da teoria... –, podendo ser designado por interdiscursividade, termo mais apropriado e abrangente. Uma vez que se está tratando de outra arte que não a literatura, parece-me ainda mais pertinente o uso desse termo mesmo em se tratando do conceito geral do palimpsesto.

Contudo, o uso da interdiscursividade – assim como o de outros termos relacionados a transtextualidade – possui um significado que ultrapassa a mera referência ou citação e alcança a ironia. Mas essa ironia tem um alvo que muitas vezes, não é somente o passado em si. As formas artísticas pós-modernas atacam os sistemas de signos onde os símbolos por excelência podem ser encontrados, pelo caráter pioneiro, nos *ready made* de Duchamp e na pintura *Ceci n'est pas une pipe* de Magrite.

A interdiscursividade também desafia a idéia de originalidade e universalidade, conceitos modernos com os quais a pós-modernidade dialoga com o intuito de negar. Essa negação se enquadra também numa ideologização da arte que combate mais uma vez o conforto que o gosto burguês espera.

A apropriação da imagem da lata de sopa *Campbell's* e, anteriormente, a da caixa de sabão *Brillo* vão de encontro a essa idéia de arte na qual os papéis estão bem definidos. Mesmo que contemporânea da arte conceitual, a apropriação da *pop art* em Warhol gera, segundo Danto, um questionamento filosófico a respeito da natureza da arte que a arte conceitual ainda não continha por comportar uma produção que estava conceitualmente alinhada à trajetória da história da arte ocidental e que ainda não questionava a idéia de originalidade. “O que é arte?” e “o que é um objeto de arte” são questões levantadas pela *pop art* que mexeram com o mundo da arte e simbolizam, de maneira mais radical, a crítica presente nas relações intertextuais ou interdiscursivas (pois abrangem também o discurso presente na crítica de arte). São essas questões, que a *pop art*

levanta, que Danto chama de “transfiguração dos emblemas da cultura popular em arte”.

Isso requer a recriação do logotipo como arte realista socialista, ou então requer que façamos da lata de sopa Campbell o tema de uma genuína pintura a óleo que use a arte comercial num estilo pictórico. A pop art era tão instigante precisamente porque era transfigurativa. (2006, p. 142)

Danto ainda reforça, e acho pertinente fazê-lo também, a distinção entre “o *pop na arte elevada*”, “o *pop como arte elevada*” e a *pop art* em si, cuja definição foi citada acima. Em relação aos dois casos anteriores Danto explica:

Quando Motherwell usou o pacote de cigarros Gauloise em algumas de suas colagens, ou quando Hopper e Hockney usaram elementos do Mundo da publicidade em suas pinturas, elas próprias distantes da *pop*, aí tínhamos a *pop na arte elevada*. (p. 142)

E a respeito da *pop como arte elevada* ele diz:

Tratar a arte popular como arte séria é, com efeito, o que Alloway está descrevendo: “eu usava o termo e também ‘cultura pop’, em referência aos produtos dos meios de comunicação de massa, não a trabalhos de arte que explorassem a cultura popular. (p. 142)

De maneiras menos radicais, mas igualmente irônicas, a pintura, como já dito, fez uso das práticas intertextuais. O comentário pictórico de Robert Colescott merece nota devido à contundência de sua crítica ao sistema de classes adotado até meados do século XX. Ao repintar o quadro *Washington cruzando o rio Delaware*, de Emanuel Leutze, de 1851, Colescott caracteriza os tripulantes como afro-americanos, inclusive o próprio George Washington. Colescott nos mostra assim a hipocrisia que orienta Leutze que, em plena escravidão, não insere nenhum afro-americano, mesmo em situação de subserviência, em papel coadjuvante, no campo visual do quadro (o que seria mais provável em se tratando da época em que o quadro foi pintado).

O mesmo pode ser dito de sua reinterpretação das *Demoiselles d'Avignon* de Picasso. Como é que um quadro no qual a inspiração principal é a visita a uma exposição de máscaras africana não retrata sequer uma personagem africana?

A condição de palimpsesto das artes na qual o *referido* nunca é a última instância de influência – e com isso podemos chegar até o paleolítico cavando indefinidamente as influências das influências – ganha uma característica que interfere diretamente no significado: os contornos bem definidos daquilo de que se apropria. Mantém ainda, no entanto, a condição na qual o observador precisa absolutamente possuir o arcabouço cultural necessário para percebê-la e, por conseguinte, completar o sentido (ou um dos sentidos) da obra. Mas, nesse caso, a obra seria direcionada a um público específico, assim como a propaganda, o que garante a certeza de percepção do seu sentido, mesmo que o “público específico” seja o *connaisseur* de arte. Como diz o jargão publicitário “se você não entendeu a propaganda, então ela não foi feita para você”.



26. Dana Schultz - *Boy* - 2004

Por mais que essa especificidade renda à arte contemporânea críticas quanto ao seu hermetismo, ela faz com que emerja, ao juntar o erudito com o popular – mais uma característica da arte pós-moderna – a possibilidade de identificação por partes das camadas populares da sociedade.

Em Nova York, um grupo de artistas contemporâneos faz uso da maneira de pintar presente na arte popular. Esse uso, de acordo com Charlotte Mullins em seu *Painting People* (2006), é considerado como uma reação, ou mesmo uma

resposta à maneira como Gerard Richter e Luc Tuymans, assim como seus seguidores, tecem seus comentários a respeito das imagens dos meios de comunicação de massa. À idéia do *homemade*, esses artistas agregam o conceito do genuíno, da história autêntica a ser contada. Esses artistas aproveitam a vocação para a narratividade contida na pintura naïf como ponto de partida para uma pintura que ignora os últimos acontecimentos políticos no mundo e os mais recentes argumentos estéticos para tecer suas narrativas domésticas, prosaicas. (p. 115)



27. Henry Darger - *Realms of the Unreal*

Tendo como influência primária os pintores naïf Henry Darger e Howard Finster, esses artistas também são influenciados por Piero della Francesca, e pelas pinturas mais antigas de Lucien Freud e de David Hockney. Seu surgimento é também o "primeiro movimento de arte coerente desde que o World Trade Center foi atacado". A recorrência por parte dos artistas à chamada arte *outsider* em períodos conturbados da história vem ocorrendo desde o século XIX. Desde Picasso e Dubuffet – que pensou mais claramente a arte *outsider* –, até a geração mais atual, vemos, por trás da paleta por vezes "açucarada", uma "escuridão" que perpassa o estado emocional retratado nessas figuras ora cartunescas, ora alusivas à estética expressionista. (p. 116)

Apesar do caráter prosaico da referência às imagens provenientes da cultura popular e cotidiana referidas nos trabalhos acima citados, ela, por vezes, está alinhada com uma agenda ideológica. É o caso, por exemplo, dos dois



28. Lucien Freud - *Girl in a dark dress* - 1951

movimentos citados no capítulo anterior – o modernismo paulista e o movimento regionalista criado em torno das teorias de Gilberto Freire. Junte-se a esses dois, embora posterior, o Movimento Armorial que busca referências populares brasileiras e ibéricas na tentativa de fazer uma síntese do Brasil.

Por isso considero necessário retomar a questão brasileira pela via da arte popular, para demonstrar como se deu o processo de sua apropriação pela chamada arte erudita.

3.3 – A ARTE POPULAR COMO ARTE

Apesar de já ter sido vista a relação dessa busca equivocada de uma síntese de brasilidade e a produção artística, é pertinente uma revisão mais específica de como se deu o contato da arte popular como representação dessa síntese e os movimentos artísticos no Brasil, tendo em vista a apropriação feita por parte desses movimentos da cultura e da arte popular.

Assim como Moacir dos Anjos comenta em relação às fronteiras culturais, Gilberto Velho chama a atenção sobre a “fluidez de fronteiras” entre níveis de cultura como sendo “uma das características mais definidoras da sociedade brasileira”, citado por Lélia Coelho Frota, em seu *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro* (2005) (p. 16). Numa passagem que pode nos ajudar a definir os personagens atuantes deste quadro que pretendemos analisar, Lélia Coelho Frota diz:

... a designação polissêmica de ‘popular’ abrange desde a classe trabalhadora que mantém uma rede de relações viva e compartilhada em seu território, no campo e na cidade, bem como um universo heterogêneo de camadas, conforme o descrito por Gilberto Velho (1994) constituídos de ‘pequenos proprietários, bóias frias, pescadores, desempregados, semi-empregados, marginais do mercado de trabalho e de todos os outros tipos, empregados domésticos, funcionários públicos, técnicos de nível médio, comerciários, bancários, diversos setores da camada média, moradores de favelas, conjuntos, subúrbios, periferia etc. (p. 16)

Poderemos, a partir daí, conduzir de forma mais objetiva uma breve observação da trajetória dessa arte no Brasil, lembrando que, entre nós, salvo raras e louváveis exceções, como é exemplo o Aleijadinho, os artistas de maneira geral eram portugueses de nascimento ou de ascendência e, se pobres, exerciam outras funções. Suponho que por motivos de sobrevivência não deveria haver tempo, na época do Brasil colonial, para os diletantismos ou as atividades paralelas que caracterizam a condição de alguns artistas populares da atualidade. Daí a pergunta: quando começa nossa arte popular?

É relativamente recente o interesse por parte da intelectualidade pelo estudo, em diversos aspectos, da arte popular. Apesar disso, vemos a manifestação e mesmo a formação de um corpo de artistas populares brasileiros remontando ao século XVIII. Mesmo assim fica claro que a intensidade que essa manifestação demonstra no século XX é indício de mudanças sócio-econômicas radicais ocorridas nesse século. Tais mudanças geram toda sorte de incertezas – cada vez mais freqüentes a partir do século XX – e pressupondo-se que “cultura é um processo de respostas simbólicas a determinadas circunstâncias”, fica claro

que “suas formas inevitavelmente mudarão ao se defrontarem com as exigências de novas situações” (p. 17).

Vale, no entanto, apontar tipos de artefatos e lugares onde se vêem, já no século XVII, manifestações do que virá a ser a arte popular que conhecemos hoje. Temos, na Capela de Nossa Senhora da Conceição, em Santana do Parnaíba, uma das mais antigas jóias da arquitetura. Foi considerada por Lúcio Costa “das mais antigas e autênticas expressões conhecidas de arte ‘brasileira’ em contraposição à maior parte das obras luso-brasileiras dessa época” (citado por Jorge Caldeira em *O Banqueiro do Sertão*). Nessa capela, vêem-se na talhas dos altares uma tipologia popular.

Raras tábuas votivas – pintadas por escravos e outros membros da sociedade sem formação artística – podem ser encontradas a partir do século XVIII. Neste mesmo século vemos a marca de diferentes grupos sociais e étnicos no cerne da sociedade mineira de então nas pinturas de forro de igreja de Mestre Ataíde e, em especial numa pintura na casa de Padre Toledo, retratos de participantes da Inconfidência Mineira, cenas de um idílio entre um negro e uma branca. Talvez já seja o indício da reflexão na arte de idéias libertárias do iluminismo vindas da Europa. Com mais alguns raros exemplos, chegamos ao século XX onde se dará efetivamente a explosão do fenômeno da arte popular brasileira.

No entanto, na primeira metade do referido século a arte popular passa primeiro por um processo de valorização por parte da intelectualidade brasileira. Mais especificamente através do grupo integrante do movimento modernista que, na verdade, seguia passos um pouco anteriores:

O movimento modernista aprofundou e fez repercutir na sociedade brasileira a aspiração por uma descoberta da terra iniciada pela geração dos românticos, a primeira a enfatizar a singularidade e as expressões regionais do país e fez aparecer, no âmbito da literatura, os primeiros trabalhos de folclore (LÉLIA COELHO, p. 27).

Mas é Mário de Andrade quem produzirá o pensamento necessário para se partir para a “descoberta do Brasil” (p. 27). Pensamento esse que além de tudo

não distinguia o popular do culto, fator que contribuirá fortemente para a abordagem da vida e do saber das camadas mais baixas.

Entretanto, será somente na segunda metade do século XX que as iniciativas mais positivas no sentido dessa valorização se farão sentir, como, por exemplo, com a fundação da Comissão Nacional do Folclore dentro do IBECC – Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura.

Como vemos em Antônio Cândido, com os aspectos da arte moderna fazendo parte de uma rotina cultural no Brasil, a absorção de outras formas de criação pelo público deixa de ser um problema, para abrir as portas para a entrada da arte popular nesse cenário cultural.

Há também mudanças nos rumos econômicos brasileiros, assinalados por Renato Ortiz, que mexem com a cultura de massa, introduzindo novos conteúdos, gerando mudanças de visão de mundo, novas aspirações. Projeto econômico esse que, compreende-se, propicia ao país a vivência de uma revolução industrial tardia. (v. capítulo 3)

É a partir da entrada do Brasil no processo de industrialização que se pode ver a intelectualidade voltar gradualmente os olhos para os artistas populares. Vale, porém, questionar se esse olhar não é exatamente para o qual Lélia C. Frota, a partir de Sally Field, chama a atenção.

Fundamental é atentar para não incorrer no etnocentrismo de indicar uma precedência destas [criações populares] no encontro de soluções inventivas, ou mesmo de induzir o receptor a pensar que possam assemelhar-se ‘surpreendentemente’ às criações da elite, como se fossem achados fortuitos de mentes simplórias (...). (p. 24).

É, portanto, na década de 1950 que começamos a ver atitudes positivas em direção à valorização dessa criação. Talvez a partir do fortalecimento da indústria e da entrada maciça de cultura de massa estrangeira, a necessidade de um fortalecimento da identidade nacional tenha precipitado essas iniciativas destacando-se a criação de museus de arte popular como Museu do Folclore Edison Carneiro, a Sala do Artista Popular, o Museu Casa do Pontal, no Rio de Janeiro, e o Museu do Homem do Nordeste, em Pernambuco.

Cabe destacar que esse tipo de estudo e preocupação tem lugar sempre que a questão identitária está em jogo, sendo trabalhada em prol da construção de uma nacionalidade, “uma vez que as tradições populares encarnam uma determinada visão do que seria o espírito de um povo” (Ortiz, p. 160).

Nesse sentido se pode dizer que a cultura popular é um elemento simbólico que permite aos intelectuais tomarem a consciência e expressarem a situação periférica da condição do país em que se encontram (p. 161)

Afinal, como se trata de uma entrada no jogo perverso de um capitalismo selvagem onde a medida de um povo são seus balanços de importação e exportação, é pertinente a afirmação de Roland Corbisier:

Importar o produto acabado é importar o Ser, a forma que encarna e reflete a cosmo visão daqueles que o produziram. Ao importar o Cadillac, o chicletes, a Coca-Cola e o cinema, não importamos apenas objetos e mercadorias, mas também todo um complexo de valores e condutas que se acham implicados nesses produtos (p. 183).

A importação, contudo, pode ser revertida com a apropriação que dela se fizer, remetendo-nos, mais uma vez à idéia de antropofagia cultural e à transculturação.

A transculturação, tendo em vista as tramas entre uma arte popular e uma outra dita erudita, está sendo pensada não em termos internacionais, ou seja, de interinfluências culturais entre países, mas em termos de camadas sociais que, estratificadas, passam a vivenciar distintamente a realidade e, portanto, a transformar distintamente sua cultura.

A compreensão de como se deu o processo de separação entre a cultura popular e erudita ajudará a entender como foi possível a posterior reunião de ambas na pós-modernidade, mesmo que para tanto façamos um breve, mas radical recuo histórico.

3.4 – ARTE POPULAR: LÁ E DE VOLTA OUTRA VEZ

Devido ao fato de diversos movimentos artísticos recorrerem ao imaginário popular no corpo de sua produção, como por exemplo, a *pop art* que se apropria de signos da cultura popular e de massa, e o próprio fato de meu trabalho fazer uso de maneira paródica do imaginário popular, torna-se necessário entender como se deu a separação entre a cultura do povo, do cidadão comum, e a cultura da elite.

Quando se pensa em arte popular, pensa-se de imediato numa separação, numa oposição, até, com a arte dita elevada. Pensando-se nas origens dessa separação entre arte popular e a arte chamada erudita, Peter Burke afirma que os indivíduos mais instruídos da sociedade viam a cultura popular como a segunda cultura, a única cultura para os menos instruídos. Contudo, é interessante notar que a auto-exclusão dessa classe instruída do todo cultural – o que vai aprofundar as diferenças sociais – começa a se fazer notar pela modificação do sentido da palavra “povo” que, antes usada para designar “gente respeitável”, passa a significar “gente simples”.

A partir da Renascença – mais importante do que a Reforma para essa mudança de comportamento – a nobreza começa a procurar diferenciar suas atitudes das do cidadão comum. Atitudes que vão desde a maneira de andar e exercer autocontrole até a de se comportar com “indiferença estudada” e distinguir a língua falada na cabana da língua falada nos salões. Esse comportamento influenciou outros grupos que queriam se distinguir das camadas populares. De comerciantes e advogados a funcionários públicos, todos queriam imitar as “maneiras polidas da nobreza”.

Mas, apesar do aprofundamento desse fosso criado pela renascença e que separava essas culturas, ao longo da História, vêm-se pontos de contato entre o

popular e o erudito, uma vez que se sabe que, mais adiante no tempo, alguns pintores camponeses procuravam imitar o barroco e o rococó com base em gravuras. Até mesmo os mascates vendiam livros em norma culta. Contudo, o contexto histórico impedia naquele momento que a intensificação dessas diferenças fosse adiante.

Burke não concebe a possibilidade de uma rápida transformação da cultura popular devido à falta de “base institucional e econômica para tanto” (BURKE, p. 301)

E por isso, acrescenta:

Mesmo que se tivessem fundado as escolas necessárias e remunerado os mestres-escolas, muitos artesãos e camponeses não poderiam se dar ao luxo de abdicar da contribuição resultante do trabalho dos seus filhos. No século XIX, o crescimento das cidades, a difusão das escolas e o desenvolvimento das estradas de ferro, entre outros fatores, tornaram possível e até inevitável a rápida transformação da cultura popular; é por isso que esse estudo sobre a cultura popular tradicional se encerra por volta de 1800. (BURKE, p. 301)

Começa, então, a haver interesse, por parte da intelectualidade européia, pela cultura popular que se manifesta em compilações de contos e lendas folclóricas. O que antes da separação entre popular e erudito era considerado uma tradição de todos, não pertencendo somente às pessoas simples, passa a ser visto como um fascinante objeto de estudo, quase que uma curiosidade⁷. Essa atitude é semelhante à dos folcloristas brasileiros da década de 30, como vimos anteriormente.

Mas talvez a corrente de pensamento que mais tenha inspirado essa forma de ver o homem, e nisso incluímos o povo no sentido de *todos*, tenha sido o iluminismo.

Com o surgimento da arte moderna, vemos crescer a possibilidade de atuação de pintores que não tivessem tido uma formação específica em arte. É o

⁷ Podemos ver nisso um ponto de contato entre as atitudes descritas e aquelas, por parte do mundo ocidental, em relação à arte produzida em países periféricos.

caso exemplar dos pintores expressionistas do *Die Brücke*, que, em sua maioria, tinham formação em arquitetura (embora seja uma formação artística em si). Os rompimentos da arte moderna com o naturalismo (usado aqui no sentido de representação retiniana da realidade visível) permitiram que se abrissem os olhos para outras maneiras de trabalhar as cores e as formas. A busca dos artistas desse movimento é por uma busca pela liberdade criativa representada, de início, por pinturas de cenários selvagens nos quais os personagens se apresentam nus como se estivessem no Paraíso. A busca da pureza selvagem também se encontra na crítica à vida urbana e à burguesia como se vê em quadros de Ludwig Von Kirchner. O resultado é uma pintura que tem aparência rudimentar inspirada, entre outros, em Van Gogh, e que têm a ver com o processo do grupo citado.

O aparecimento desse tipo de manifestação artística no início do século XX e sua posterior absorção e desdobramentos pelo mundo da arte, a despeito de sua dificuldade de legitimação, corroboram o que dizem Arthur Danto e Peter Burke acerca das escolhas artísticas presentes na História da Arte – que o primeiro afirma ter acabado – e o contexto sócio-cultural adiaram o reconhecimento de que determinados artefatos fossem considerados arte, ou não. Tem-se o exemplo dessa afirmação em um trecho de seu livro no qual Danto se refere a dois artistas chineses

da dinastia Qing, que travaram o conhecimento com a perspectiva, graças ao pintor missionário Padre Castiglione, mas perceberam não haver espaço em sua agenda artística para tal assimilação. Mas isso significa que a estrutura das pinturas chinesas, hoje uma questão de escolha, uma vez que há alternativas claras e conhecidas, tornou-se algo deliberado. (DANTO, p. 46)

Ora, tanto artesãos quanto pintores populares são artistas de formação empírica e talvez tenham sempre existido, mas, nesse caso, é mais provável que o modernismo tenha servido para permitir uma valorização da arte popular no que diz respeito ao reconhecimento, por parte do meio erudito, do gênero em questão.

Antes de continuar, porém, é preciso ver até onde a pintura popular encontra os termos *pintura Naïf* e *Arte Bruta* a fim de buscar uma definição a

mais exata possível, visto que os dois estilos possuem aspectos formais que muito se assemelham aos da arte popular.

A chamada Arte Naïf parte exatamente desse caráter autodidata da formação dos artistas para classificá-los, transcendendo-lhes a origem social. A dificuldade com essa definição reside no fato de que ela abrange, de maneira geral, a pintura, deixando de lado outras manifestações artísticas de grande valor, pois, quando se trata de escultura e arquitetura, por exemplo, os termos passam a ser: escultura popular e arquitetura vernácula. No entanto, ela fornece um bom material argumentativo para uma definição mais acurada do termo Arte popular pelo crítico Oscar d'Ambrosio:

O que aproxima todos esses artistas sejam eles, franceses, norte-americanos ou brasileiros, é a consciência da autonomia do espaço pictórico, o uso expressivo e ornamental das cores, o toque onírico que diferencia o universo criado da realidade e o sopro poético presente nos quadros.

E continua, dizendo que:

o artista cria porque isso lhe dá prazer. É uma necessidade vital. Por isso mesmo, geralmente não existe a preocupação em se filiar a escolas ou de freqüentar cursos acadêmicos. Essa atitude comum em relação a diferentes materiais plásticos gera admiração da crítica tanto em relação aos aborígenes como aos novíssimos primitivos.
(<http://www.artcanal.com.br/oscardambrosio/artenaif.htm>)

Já a Arte Bruta surge no séc. XX, tendo como seu idealizador conceitual o artista plástico Jean Dubuffet, em 1945. As obras a ela associadas se caracterizam basicamente por serem criações espontâneas, puras, que Dubuffet vai procurar (e achar) fora dos circuitos convencionais de arte. Inicialmente, ele as encontra nas instituições para doentes mentais. Todavia, as atenções que os médicos de hospitais psiquiátricos davam a esse tipo de arte não era algo novo: já haviam descoberto suas manifestações e qualidades ainda no século XIX.

Jean Dubuffet amplia sua definição ao incluir a arte de presidiários, médiuns espíritas e autodidatas. Essa busca por uma arte pura, livre de influências do mundo erudito pode ser constatada a partir da leitura de um de seus escritos:

Vocês sabem, esses pequenos deuses dos contos de fadas que se anulam assim que seus nomes são pronunciados... e se a Arte fosse como eles? Se a arte por demais sobrecarregada, por demais consciente de ser, a Arte com seu colégio de doutores, prelados, juristas com as testas franzidas, suas opiniões sérias, é que fosse uma insignificância (o que para os cavalos são as perucas) e que a arte verdadeira fosse MAIS MODESTA?⁸

Essa pureza pode ser constatada na liberdade precoce que observamos no uso das matérias, fazendo emprego de técnicas diversas, indo da pintura sobre tela e desenho com materiais convencionais, até *assemblages* e interferências em objetos achados ao acaso e que possuíam formas que sugeriam outros objetos. Talvez seja essa pureza que buscassem os expressionistas alemães do início do século XX. Tal liberdade no uso de materiais tão pouco convencionais como se vê na Arte Bruta, somente vai ser vista pelo menos duas décadas depois, com artistas como Rauschenberg.

No Brasil esse processo de legitimação da arte popular, ou ainda, do imaginário popular, se dá de maneira diferente, pois, segundo Zílio, (1984) a

familiaridade do brasileiro com as culturas primitivas, como apontou Antônio Cândido, fez com que fôssemos mais predispostos “a aceitar e assimilar processos artísticos que, na Europa, representavam ruptura profunda com o meio social e as tradições culturais” (ZILIO, p.66).

⁸ *Vous savez, ces petits dieux des contes de fées qui s’anéantissent dès qu’on prononce leurs noms... et si l’Art était comme eux? Si c’était l’Art trop apesanti, trop conscient d’être, l’Art avec son college de docteurs, de prelates, de juristes, leurs front plissés, leurs avis graves, qui fût une foutaise (ce que sont aux chevaux lès perruques) et que l’art véritable fût PLUS MODESTE?*

“Plus Modeste”, petit guide du visiteur, exposition de lithographies, avril 1945. DANCHIN, Laurent. Art Brut: L’instinct créateur.

Podemos ver um indicativo da afirmação acima no trabalho de Tarsila que demonstra a “influência do primitivo e da máquina”. Diferentemente da Europa, onde “o industrial era a própria característica da sociedade e era vivido pelos artistas em seu cotidiano”, e o primitivo habitava o campo da etnologia, “fechado em museus e sentido pelos artistas como um elemento exótico”, no Brasil, “a máquina e o primitivo eram fenômenos interligados, uma vez que o primitivo sempre conviveu com a cidade, sendo que a industrialização não o afasta e de certo modo ainda o estimula indiretamente, devido à migração rural” (p. 66).

Como se pode ver, de maneira geral, as épocas às quais remontam tanto a Arte naïf quanto a Arte Bruta (incluindo o exemplo brasileiro) – independentemente de seu posterior batismo propriamente dito – confirma nossa hipótese de que ambas somente poderiam ter ocorrido a partir dos rompimentos e conseqüentes aberturas gerados pela arte moderna. Além disso, observamos que artistas pertencentes ao que denominamos arte popular podem estar presentes em ambas as artes citadas anteriormente, tamanho é o grau de semelhança entre suas definições principais. A ampliação dos horizontes gerada por esses movimentos permite a aceitação cada vez maior desses tipos de arte mesmo que circulem em circuitos distintos do mundo da arte, ou até mesmo que ocupem mundos de artes distintos entre si.

A relação da arte popular com a arte moderna, e seus desdobramentos na arte *pop*, pode ser encarada como inserida na lógica do palimpsesto a partir do momento em que a arte popular é aquela que é tomada, apropriada e reescrita pela arte erudita, obtendo-se como resultado um pastiche da arte popular num contexto crítico ou de citação.

O uso da arte popular é, algumas vezes, na pós-modernidade, considerado como parte das exacerbações nacionalistas que surgem como reação à globalização, como podemos ver em Stuart Hall no livro *Identidade cultural na Pós-modernidade*. Pode-se considerar também, para dar um exemplo brasileiro, que essa é a motivação do Movimento Armorial que busca se afastar da influência da cultura dos Estados Unidos que chega de maneira impositiva pelo poder econômico.

Essa reação desconsidera a transculturação (v. capítulo 3) como uma possibilidade. Ela mesma é uma forma de palimpsesto a partir do momento em

que uma nova cultura se origina do contato com a outra. A anterior não se apaga totalmente, mantendo sua marca indelével, discernível nas entrelinhas dessa nova cultura que surge.

A própria Tropicália como movimento cultural do final da década de 1960 é uma prova das influências que a cultura brasileira deixa entrever durante sua transformação. Movimento assumidamente pensado à luz das conquistas do Modernismo Antropófago de Oswald de Andrade, a Tropicália supera a “macumba-para-turista” (como diria o próprio Oswald) e dilui a folclorização da arte brasileira. Sua influência é tão grande que Augusto de Campos no artigo “É proibido proibir os baianos”, chama o movimento de Neo-Antropofagia.⁹ É a antropofagia da antropofagia.

Sua duplicidade dialética se alinha com a pós-modernidade paradoxal: ao mesmo tempo que a Tropicália é local, afirma-se brasileira e, por que não, brasileiríssima recusando o preconceito contra o dito cafona, assumindo o kitsch para criticá-lo ironicamente, ela se pretende universal enquanto tropical – conceito universalmente compreendido. Ou seja, assume seu caráter plural: nem universalista nem regionalista. Na música, Caetano Veloso e Capinam com *Soy loco por ti América*, assumem o ritmo de rumba e misturam espanhol com português numa clara intenção de expandir o alcance de sua mensagem. Nas artes plásticas, Hélio Oiticica que, mesmo atualizado a respeito do contexto artístico internacional da instalação e do *happening*, insere a idéia sensorial que alude ao sensual próprio dos trópicos e faz uso da cultura popular na concepção de seus Parangolés.

Todos esses exemplos mostram que, longe de ser somente um recurso artístico formal, o palimpsesto é uma condição da permeável cultura pós-moderna. Ele institui uma poética que permite o novo no mundo “pós-histórico” da arte onde tudo já foi feito, (DANTO, 2006) embora se veja nas entrelinhas que o novo também já foi feito.

⁹ Citado por Mariana Martins Vilaça no artigo *Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate*, publicado pela Revista Brasileira de História, vol. 18, n° 35.

CONCLUSÃO

Ao percorrer o caminho que o palimpsesto me sugeriu, reavaliei a questão do nacional, retirando-a de seus aspectos de retrato de Brasil que tende sempre a desejar revelar o real. Muitos dos movimentos que lidaram com a brasilidade procuraram fechar um conceito, definir um caminho. Ora, a cultura é labiríntica, ela se alimenta sempre do díspar, do múltiplo, do de fora e do de dentro.

Do mesmo modo, pensa-se muitas vezes que cada ciclo encerrado se torna incomunicável, não deixa pegadas. Algo como: o que passou, passou. Contudo na sucessão temporal bem como na contemporaneidade de cada época, há uma comunicação, uma troca permanente.

Argumentei como essas trocas estão presentes mesmo naqueles movimentos que se pretendem síntese, como o movimento Armorial. E que mesmo o modernismo antropofágico brasileiro, tendo ele próprio se construído desde uma visão de Brasil a partir do sudeste, tem o mérito de antecipar a relação cultural presente na contemporaneidade.

É essa postura antropofágica – e não o projeto – mesmo que não assumida, que considero paradigmático e que identifico como tradicional no Brasil. As obras de modernistas, tanto do primeiro quanto do segundo modernismo, estão repletas de evidências que comprovam essa afirmação. Tarsila do Amaral lança mão do estilo maquinal de Fernand Léger, imprimindo um caráter telúrico, numa apropriação de estilo definida por Genette como *imitação*.

O pastiche de Picasso e o dos muralistas mexicanos por Portinari na série bíblica e nos *Retirantes*, respectivamente, assim como a apropriação do popular por parte de

Volpi, são exemplos dessa postura no itinerário artístico brasileiro que desenha o cenário atual da arte contemporânea.

A própria produção do levantamento de intenção enciclopédica de Genette a respeito da teoria do palimpsesto no início da década de 1980 dá indícios de como se encaminhariam posteriormente os estudos a respeito das referências contidas nas obras de arte – assim como se perceberam as interinfluências culturais apontadas por Moacir dos Anjos. Isto é algo que somente vai ser percebido na relação com as obras de arte provenientes de países fora do eixo *Estados-Unidos-Europa* por parte deste mesmo eixo, a partir do final da década de 1990. O olhar desse eixo para fora de si passa a ser gradualmente menos condescendente e compreende a diferença que existe entre a história dos colonizadores e a dos colonizados. Essa visão também passa a existir num contexto local que compreende seus próprios eixos e periferias.

Este estudo e as conclusões às quais ele me levou permitiram que eu percebesse o quanto essa mistura se dá nos centros urbanos devido às migrações internas em direção aos grandes centros urbanos. Essas migrações, vividas por várias camadas populares, seja em busca de melhores condições de vida, seja em busca de melhores condições do sistema de educação, criam o chamado *melting pot*, embora miniaturizado. A percepção dessa mistura contribuiu para aprofundar as questões levantadas por meu trabalho plástico que, envolvendo discussões de identidade, amplia o sentido do termo popular para incluir uma visão mais urbana. Urbana no sentido de absorver imagens dos meios de comunicação em massa e admiti-los também como uma amostra do que é popular, impedindo que este seja apenas associado ao folclórico.

Se há algum benefício que podemos extrair dos eventos ligados à globalização é, exatamente, a ampliação do leque de culturas disponíveis tanto devido ao amálgama popular/erudito quanto à diminuição das distâncias. A ampliação desse leque contribuiu para se dar continuidade à produção de uma arte cuja narrativa se encerrou e cujos paradigmas foram todos sendo sucessivamente rompidos e que, agora, estão à disposição dos artistas.

As sucessivas superposições de culturas que esse processo permite, e mesmo as superposições que formaram a cultura atual, sempre deixam entrever suas origens na transparência pictórica do palimpsesto.

BIBLIOGRAFIA

- AMARAL, Aracy A. *Artes plásticas na semana de 22*. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 2004.
- ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. Poesia. São Paulo: Globo, 1990.
- _____. Manifesto Antropófago. In: MENDONÇA TELES, Gilberto. *Vanguarda européia e Modernismo Brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1976.
- ANJOS, Moacir dos. *Local/Global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2005.
- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea*. Uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, Carlo Giulio. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.
- BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- COELHO FROTA, Lélia. *Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro – Século XX*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Editora Loyola, 1993.
- CREE, Laura Murray & DRURY, Nevill. *Australian Painting Now*. London: Thames & Hudson, 2000.
- D'AMBROSIO, Oscar. O que é arte naif. Sítio web capturado em 29 de agosto de 2007: <http://www.artcanal.com.br/oscardambrosio/artenaif.htm>.
- DACHIN, Laurent. *Art Brut*. Coll. Découvertes, Paris: Gallimard, 2006.
- DANTO, Arthur. *Após o fim da Arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- Dicionário de Ciências Sociais*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1987.
- FALCON, Francisco José Calazans. *O Iluminismo*. São Paulo: Ática, 1986.
- FISHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 9. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2002.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.
- HABERMAS, Jürgen. La modernité: un projet inachevé. P. 950-967.
- HALL, Stuart. *A identidade Cultural na Pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.
- HALL, Stuart. *A identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: Editora Loyola, 1992.
- HOPTMAN, Laura (org.). *Drawing Now: Eight Propositions*. The Museum of Modern Art, New York, 2007.
- HOUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Martins Fontes. 1995.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. História, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.
- KRAUSS, Rosalind E.. *Os papéis de Picasso*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- LYOTARD, Jean-François. La réponse à la question: Qu'est-ce que le post-modernisme? p. 357-367.
- MACHADO, Humberto F. *O império do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

- MULLINS, Charlotte. *Painting People*. D.A.P./Distributed Art Publishers, Inc. (September 15, 2006)
- NAVES, Rodrigo. *A Forma difícil*. São Paulo: Editora Ática, 2001.
- NAPOLITANO, Marcos e VILLAÇA, Mariana Martins. *Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate*. In Revista Brasileira de História, São Paulo, 1998. Visualizado em 26/2/2009 em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01881998000100003&script=sci_arttext&tlng=pt#not22
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*, Cultura Brasileira e Indústria Cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- OSÓRIO, L.C.. http://www.cultura.gov.br/brasil_arte_contemporanea/?page_id=260 . *O que é, afinal, arte brasileira* Visto em 15/04/2008
- SEARLE, Adrian. SCOTT, Kitty. GRENIER, Catherine. *Peter Doig*. Londres: Phaidon, 2007.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- _____. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- SIMÃO, Luciano Vinhosa. *Da prática da arte à pratica do artista contemporâneo*, in: Concinnitas n°8. Rio de Janeiro, 2005
- TOURAINÉ, Alain. “As Luzes da razão” In: _____. *Crítica da Modernidade*. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.
- ZÍLIO, Carlos. *A querela do Brasil*. A questão da identidade da arte brasileira. 2. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.