



Arte contemporânea brasileira nas fronteiras do pertencimento

Marcelo Campos

O texto procura relacionar as noções de arte e pertencimento, a partir de diferentes visões sobre a idéia de identidade nacional. A arte contemporânea brasileira serve como foco principal para refletirmos sobre possíveis ecos de brasilidade, perpetuando-se, ainda que recodificados, em imagens atuais. Ao mesmo tempo, entende-se o pertencimento como uma estratégia narrativa, congregando vozes polifônicas

Arte contemporânea, antropologia da arte, reflexividade, modernismo, brasilidade.

– Qual é seu interesse por essas fábulas locais?

– Desde criança, ouço estórias que fazem parte das mitologias populares. O Nordeste é repleto dessas narrativas, meio fantásticas. Sempre as ouço e visualizo. Determinadas cenas são plasticamente muito fortes: eu me lembro da fábula de uma menina do Canindé – região da romaria de São Francisco das Chagas – que se perde, e a mãe faz uma promessa para São Francisco. Oito meses depois, ela reaparece. Então, a mãe vai à igreja pagar a promessa e quando chega no altar, a menina diz: “Foi esse que me trouxe até minha casa”. Por isso, a mãe oferece, na sala de milagres, um ex-voto da menina, que passa a ser sacralizado: a população começa a fazer pedidos. A imagem transforma-se num santo que obra milagres, e as pessoas oferecem roupas. Então, eu me lembro desse ex-voto com várias roupas superpostas; os tecidos iam apodrecendo com o tempo, e as pessoas colocavam novas peças.¹

A tarde caía, e a noite avançava sobre o bairro do Grajaú, no Rio de Janeiro. A conversa era marcada por aproximações e timidez, num exercício de convivência que ia vencendo as barreiras entre o curioso pesquisador e o jovem artista contemporâneo. Estava ali diante de um dos sujeitos da minha pesquisa, atento às construções do espaço, do tempo e da “bifocalidade”, misturando minha voz à voz de meu interlocutor.² No início do diálogo, o artista colocara o DVD de uma cantora islandesa, cujo clipe apresentava uma linha narrativa fantasiosa.³ A cantora estaria, conforme demonstravam as imagens, escrevendo um livro autobiográfico. O ambiente que en-

volvía a tentativa de lançamento do livro apresentava as angústias, as incertezas quanto ao sucesso, a esperança em agradar aos espectadores e ser sincera consigo mesma. Ao final do clipe, a cantora é dominada pela natureza, engolida por uma vegetação rastejante. Nos trabalhos de Efrain Almeida, algumas personagens também se amalgamam com elementos naturais, metamorfoseando-se em plantas, aves, peixes e répteis.

Estamos, assim, no teatro da existência, repleto de alegorias.⁴ As personagens se misturam, os desejos e expectativas se projetam. Eu, escrevendo minha tese, querendo agradar aos espectadores e ser sincero comigo mesmo; Efrain Almeida, preparando mais uma exposição, mergulhado em seu processo criativo, exorcizando os fantasmas da memória, transformando-os em visualidades para deleite de vários espectadores. A cantora Björk ia criando, com suas imagens, uma atmosfera tão íntima para nós, de fácil assimilação, e, ao mesmo tempo, tão distante, numa outra língua, numa outra pátria. Da mesma forma em que estávamos unidos num mundo contemporâneo, também estávamos exilados, cada um com sua memória, seus objetivos, com referências que nos aproximavam de um estar no mundo e, concomitantemente, nos colocavam fora de lugar. Numa ilha, onde nos sentíamos solitários e cercados por um mar de tarefas, regras e cobranças. Ali, nos empenhávamos na “negociação de realidades”, cada qual em seu projeto, mas, muitas vezes buscando uma mesma “provincia de significados”.⁵ Fato é que somos todos exilados quando o assunto é a invenção

Efrain Almeida
Menino, 2001
Cedro e vidro
23x30x20cm

de um cotidiano e de um projeto de vida. Mesmo assim, compartilhamos realidades, crenças e valores que nos aproximam e nos afastam, num jogo entre a esfera individual e a coletiva sociedade. Entre o que nos individualiza e as características de uma identidade nacional, há sempre algo que escapa, que não nos identifica.⁶ Nas memórias de Edward Said, logo no início, essa contradição aparece até no restrito espaço familiar: “Todas as famílias inventam seus pais e filhos, dão a cada um deles uma história, um caráter, um destino e até mesmo uma linguagem. Sempre houve algo errado com o modo como fui inventado e destinado a me encaixar (...).”⁷ A sensação de estar “fora de lugar”, parafraseando o título das memórias de Said, cria importante indagação para os intuitos deste texto: como construímos a idéia de uma identidade nacional?

Com isso, eu poderia “abrir as portas que dão para dentro”, como na canção de Caetano Veloso,⁸ mostrar os nomes e biografias dos artistas, enquadrando-os numa suposta brasilidade: Efrain Almeida, brasileiro, nascido no interior do Ceará, traz a marca da religiosidade popular em seu trabalho. Mas isso não seria suficiente. Poderia até mesmo dizer que estaria enganando os leitores com afirmações tão bem encaixadas. Existe, antes de tudo, a performance individual, fazendo com que os sujeitos transitem em “múltiplos papéis”, muitas vezes, “incompatíveis sob o ponto de vista de uma ótica linear”.⁹ Aqui, procuro compreender que devemos duvidar “das identidades absolutas, simples e substanciais, tanto no plano coletivo quanto no individual”.¹⁰ Da mesma forma que Efrain se vincula a expressões de uma dada cultura popular brasileira, recorrente nas romarias nordestinas, também partilha de códigos próprios aos criadores da arte contemporânea, urbanos e eruditos. Por isso, em vez de bem encaixada relação entre o local de nascimento e a identidade do artista, poderíamos pensar naquilo que Marc Augé definiu como “individualidade de síntese”.¹¹ O sujeito, assim, transitaria entre uma concepção mais geral de cultura e aspectos de sua própria individualidade conquistados numa trajetória de vida.

Ao mesmo tempo, as fábulas infantis rememoradas por Efrain Almeida, como a da menina do Canindé, são recodificadas em instalações contemporâneas que acabam por apagar a contingência geradora das idéias. Se o menino Efrain via roupas envelhecidas deposita-

das sobre o ex-voto, agora o artista contemporâneo reinterpreta a memória em pequenas peças de veludo. A brasilidade do interior do Ceará é refeita sem a preocupação de mimetizar o sertão brasileiro e seu folclore. Soma-se a isso o fato de Efrain constantemente se auto-representar em seus trabalhos. Quando tentamos atribuir significados atrelados ao regionalismo e aos costumes do povo brasileiro, nos deparamos com auto-retratos metamorfoseados do artista. Assim, ao buscarmos a identidade brasileira por trás das obras, o inventor reivindica: “Sou eu”. Focalizam-se, então, uma memória individual e seus mecanismos de permanência. Contudo, encontramos via de mão dupla: ao trabalhar com referências em imagens características da religiosidade popular, Efrain Almeida também tangencia os ícones de pertencimento a uma coletividade nacional.

A brasilidade, portanto, não existe em essência, não apresenta conteúdo *a priori* e, no caso contemporâneo, não se busca como objetivo último das artes, como acontecia no projeto de nacionalismo modernista. Ao contrário, as realidades se tangenciam, hibridizam-se em emblemas visíveis repletos de sinais da cultura de massa e da cultura erudita. Portanto, a arte reside na imbricação de materiais e conceitos polissêmicos. Os artistas contemporâneos criam suas próprias poéticas ao transpor símbolos do imaginário popular em instalações no “cubo branco”¹² das galerias de arte. Concordo com James Clifford ao afirmar que num mundo multivocal “a diferença é um efeito de sincretismo inventivo”.¹³ Portanto, os criadores que se direcionam para uma arte culturalmente híbrida¹⁴ tornam-se originais na manipulação destas misturas de signos. Cria-se, assim, uma tentativa de ressimbolizar o objeto artístico assumindo seu caráter contextual. Porém, hoje, não se busca, com obra única, mimetizar temas amplos e coletivos, tais como o Nordeste, o samba e a religiosidade, prática recorrente nas empreitadas do modernismo. Os artistas contemporâneos, ao contrário, trazem esses ícones nacionalistas contaminados pelas novas mídias e por certa experiência vivencial, introspectiva e íntima, estimulada pelo experimentalismo nas artes visuais, a partir do final dos anos 60.

A idéia de sincretismo é tema recorrente nos textos que contribuíram para a construção da brasilidade. Exemplifica-se, na maioria das vezes, um *melting-point*

de raças ou de culturas, como no exemplo da “fábula das três raças” de DaMatta.¹⁵ Isso permanece recodificado em autores contemporâneos. Canevacci, ao procurar conceitos e fios condutores para entender o Brasil, afirma: “a certa altura vi no sincretismo cultural a chave de abertura de um método e uma visão de mundo, em direção a produtos culturais contaminados e híbridos (...)”.¹⁶

Do mesmo modo que essa noção de sincretismo está associada ao entendimento da idéia de brasilidade, sabemos, hoje, que para “apreender a vida social” precisamos observar várias formas institucionais hibridizadas que tornam obsoletas as antigas divisões entre o global e o local, o internacional e o nacional.¹⁷ Nas análises artísticas, muitas vezes, tentou-se observar como a arte brasileira se influenciava pelas referências estrangeiras. Chegou-se mesmo a desqualificar as produções nacionais que não acompanhavam os caminhos estilísticos ditados pela Europa.¹⁸ Aqui, procuro não reduzir a essa metodologia as obras analisadas. Por isso, acredito que a noção de identidade nacional deve compreender a sobreposição de conceitos para além da história da arte,¹⁹ fato, esse, que justifica a importância de uma antropologia da arte, já que a própria metodologia científica se rendera à necessidade da interdisciplinaridade.

Ao tratar de identidade, devemos problematizar as noções de espaço e tempo. Se procurássemos dados que, a princípio, unificassem a idéia de Brasil, certamente deixaríamos excluídos vários ícones. Mas

o objetivo, nesta empreitada, é perceber que categorias fixas e encapsuladoras do conceito de espaço, como “comunidade”, “localidade”, trazem apenas uma das possibilidades de entendimento da identidade. Segundo Hobsbawm, antes do século 19, nem mesmo o conceito de “nação” seria compreendido a partir da identificação de etnias e línguas pertencendo ao mesmo Estado. Tal palavra não podia ter “significado territorial”.²⁰ Portanto, a associação entre identidade e localidade é conceito moderno, fomentado, principalmente, a partir de 1830, “durante a Era das Revoluções”.²¹

O foco, aqui, estará voltado para o processo de construção de “identidades múltiplas” nos objetos de arte. George Marcus alertara, quanto a isso, que “captar a formação da identidade (...) num momento específico da biografia de uma pessoa (...) significa reconhecer tanto os poderosos impulsos integrativos (...) quanto as conseqüentes dispersões do sujeito”.²² Da mesma forma, procura-se problematizar a idéia de seqüencialidade histórica na constituição do tempo. Sabemos, hoje, que uma história convencional omite fatos importantes na construção épica de uma nação.

Percebemos, de antemão, que ao tratarmos de brasilidade, estamos trabalhando com conceito construído culturalmente, já que a realidade, como afirmaram Berger e Luckman, é produto de sentidos subjetivos.²³ Porém, Frederik Barth resalta que não basta constatar a construção da realidade, devemos apontar por que mecanismo se engendrou tal projeto e quais pontos permaneceram significativos.²⁴ Entender que uma dada festa popular, um modo específico de escultura, a trama de determinados cestos sejam produzidos no Brasil não é tarefa difícil. Mas assumir tais expressões como essencialmente brasileiras, tomando a parte pelo todo, é que se engendra como mecanismo de mediação simbólica. Assim, o artista seria um indivíduo que transita “entre mundos socioculturais” e os traduz sob sua perspectiva particular, como esclarece Gilberto Velho.²⁵ Quem pode, porém, determinar o que é o Brasil?

“A minha pátria é como se não fosse, é íntima...”,²⁶ poderia responder Vinicius de Moraes, descrevendo sua impressão pessoal sobre o conceito de pátria. De fato, “determinar o que é o Brasil” é tarefa impossível. Muito se deve à noção de que o “lugar” é mais uma fantasia construída do que uma realidade vivida: “A

Hélio Oiticica
Tropicália FN2 Imagético FN3
A pureza é um mito, 1967, tecido,
madeira, pedra, plantas e aparelho
de tevê, dimensões variáveis

Fonte: Hélio Oiticica: *Obra e Estratégia*
Catálogo da Mostra Rio
Arte Contemporânea
Rio de Janeiro: Floarte, 2002



fantasia do lugar fundado e incessantemente refundador não passa de uma semifantasia. Em primeiro lugar, ela funciona bem, ou melhor, funcionou bem: terras foram valorizadas, a natureza foi domesticada, a reprodução das gerações assegurada.²⁷ O Brasil, dessa forma, foi descoberto em 1500 e inventado pela literatura romântica, pelos intelectuais modernistas, pela sociologia dos anos 30 e continua a ser reinventado na arte contemporânea. Há muitas descrições grandiloqüentes que construíram o imaginário sociocultural sobre o tema da brasilidade. Uma terra com palmeiras e sabiás, habitada por mulatos isoneiros, cujo coração balança a um samba de tamborim²⁸ e que afoga as mágoas, depois da orgia do carnaval, numa quarta-feira de cinzas vestindo a fantasia de um Pierrot doloroso, “feita de sonho e desgraça”.²⁹ Mas nem só de gozo vive o sentimento de brasilidade, a carga dramática a todo instante sobrevém, como no Sertão de João Cabral, em que a árida paisagem invade o ser subjetivo, onde “não se aprende a pedra: lá a pedra, uma pedra de nasença, entranha a alma”.³⁰

Só nesse rodopio por citações poéticas, temos a natureza e a paisagem, a mestiçagem, a alegria carnavalesca e a tristeza pelo fim da folia. Poderia citar, apenas com esses temas, diversas narrativas escritas por sociólogos, poetas, compositores de música popular. Assim, esses ícones contribuem para a idéia de um patrimônio nacional, material e imaterial, descrito em alegorias.³¹ Com isso, a nação se faz narração, criando construções culturais “em nome de”.³² Como esclarecera Homi Bhabha: na tentativa de escrever a nação, os eventos cotidianos se transformam em adjectos do memorável.³³ Demonstra-se, aqui, que a valorização de elementos nacionais, constituintes de um determinado contexto social, é a projeção de brasilidade construída ao longo do tempo e que se tornara recorrente na criação artística. As empreitadas modernistas construíram atavismos existenciais comuns a todos os brasileiros, contribuindo para a formação de “alma” coletiva. Cooperam nessa campanha política patrimonial empreendida pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Sphan que tratam de nos dizer quais edifícios, igrejas, fachadas fazem parte de nossa memória. “Quem [porém] recorda quando a nação tem memória?”³⁴

Em *A querela do Brasil*,³⁵ Carlos Zilio empenha-se em apontar o quanto a arte modernista de Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Portinari dialogava tanto com

as reformulações estilísticas estrangeiras quanto com a busca de expressão nacionalista para as artes. Assim, haveria intenção de síntese do modelo externo com a herança latina, negra e indígena. Dessa síntese surgiram “resíduos” que tentavam dar soluções locais para tais elementos. Meus objetivos estão ancorados na idéia de que, em vez de resíduos, ecos de brasilidade podem ser percebidos em “dois ou mais períodos da arte brasileira”,³⁶ dialogando com questões nacionais para além da fábula das três raças, já que, no modernismo, a influência do primitivismo marcou nas artes um interesse eminentemente étnico.³⁷ A arte contemporânea, então, amplia o interesse por correntes culturais atualizadas no cotidiano das metrópoles.

Podemos, assim, concluir que a busca de uma identidade nacional para as artes brasileiras se relaciona às questões da arte em geral e a colorações locais de nossos processos socioculturais. Contudo, temos como ponto convergente a aproximação da arte com a vida através de fatos do cotidiano. Percebemos essa aproximação tanto nas questões do modernismo, ao tentar impor uma identidade nacional que valorizava o Brasil interiorano, quanto em obras de arte da década de 1960, ao localizar nas cidades contradições que deveriam ser denunciadas, seja nas favelas de Otitica ou na suburbana Lindonéia de Rubens Gerchman.

Na canção “Tropicália”, gravada em 1968, Caetano Veloso cria letra com referências diversas, como colagem semelhante às das artes visuais, em que se misturam: a crítica ao regime militar – “sobre a cabeça os aviões, sob meus pés os caminhões apontam contra o chapadão, meu nariz”; referências aos ícones da brasilidade – “viva Iracema!” “Carmem Miranda”, “viva a mata!”, “viva a mulata!”. Tudo isso orquestrado com a fusão de instrumentos da música interiorana, como o triângulo característico do baião de Luiz Gonzaga; guitarras elétricas e orquestras de música erudita, com elementos de sopro e corda; sons da natureza, como o canto de pássaros. Assim, criava-se uma estética que procurava dar sentido ao excesso, como na definição da supermodernidade de Augé: “Essa necessidade de dar sentido ao presente, senão ao passado, é o resgate da superabundância factual que corresponde a uma situação que poderíamos dizer de ‘supermodernidade’ para dar conta de sua modalidade essencial: o excesso”.³⁸

A idéia da arte ambiental de Hélio Otitica na confecção de *Tropicália* também tentara “dar sentido ao ex-

cesso”, partindo das pesquisas do artista com elementos retirados da visualidade cotidiana. A instalação fora apresentada pela primeira vez em 1967 na exposição Nova Objetividade Brasileira, no MAM do Rio de Janeiro. Era composta por três penetráveis: *Tropicália*, *FN2 Imagético* e *FN3 A pureza é um mito*. Oiticica, que aproveitava a visão fragmentária das composições geométricas de Mondrian, passara a trabalhar com os elementos da ambiência aludindo a retalhos de correntes culturais. Destacavam-se principalmente materiais e cores percebidos nas ruelas do morro da Mangueira, no subúrbio do Rio de Janeiro. Havia, então, como observa Favaretto, a “matriz neoplasticista como um elemento da transformação do espaço estético para experiências abertas”.³⁹ Sobre a utilização desse hibridismo cultural, o artista declara:

*ambiental é para mim a reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar – as já conhecidas cor, palavra, luz, ação, construção etc., e as que a cada momento surgem da ânsia inventiva do mesmo ou do próprio participante ao tomar contato com a obra.*⁴⁰

Assim, em *Tropicália* temos os tecidos de chita, acessíveis ao pobre por seu baixo custo, as ripas de madeira, características das construções das favelas cariocas, e, envolvendo tudo isso, um ambiente com terras, plantas e pedras, como encontrado nas ruelas não pavimentadas dos morros e no imaginário edênico do europeu na exploração do Brasil. Ao final de um dos

penetráveis, uma televisão permanentemente ligada atualizava essa favela cenográfica, mostrando que as imagens da cultura de massa também faziam parte daquele cotidiano. A heterogeneidade, assim, expõe imagens icônicas vindas de correntes culturais distintas. Mistura-se o “estrutural e o vivencial”.⁴¹ A brasilidade fora assumida por Oiticica, que aos poucos aglutinava suas preocupações formais com arte contextual: “*Tropicália* é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente “brasileira” ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional”.⁴²

Aqui, temos um momento tortuoso de definição: ainda poderíamos chamar um morro com samba e televisão de cultura popular? Fato é que o hibridismo que mistura num mesmo caldeirão as manifestações folclóricas – como denominadas pelo modernismo – com produtos da indústria cultural deixa problematizada a idéia de cultura popular. Poderíamos pensar num foldore urbano, como fora abordado nos Congressos,⁴³ porém, o que mais interessa nessas configurações é que o popular pode “nos interpelar a partir do massivo”,⁴⁴ como analisa Martin-Barbero. O massivo não pode mais ser pensado como exterior ao popular.

No ambiente urbano, a crise das categorias folclóricas torna-se mais evidente. Nesses cenários, como observa Candini, “desmoronam todas as categorias e os pares de oposição convencionais (subalterno/hegemônico, tradicional/moderno) usados para falar do popular”.⁴⁵ Sobre isso, Martin-Barbero esclarece:

*Por trás do surgimento das massas urbanas, o popular já não será o mesmo. Então, ou renunciamos a pensar a vigência cultural do popular, ou, se ele ainda tem sentido, não será em termos de exterioridade resguardada, mas de imbricação conflitiva do massivo.*⁴⁶

A essa imbricação do popular e do massivo a geração tropicalista, de Hélio Oiticica e Caetano Veloso, dizia: sim!

Torna-se importante ressaltar que para a vertente modernista, um dos pontos mais destacados era a construção de uma *memória coletiva*. Portanto, nas políticas nacionalistas do modernismo está presente a construção de uma memória homogênea a partir da cultura popular. Os esforços para criar um todo homogêneo ficam explícitos nas políticas patrimoniais, interessadas

Lygia Pape
Caixa Brasil, 1968,
madeira, papelão, cabelo e letra
metálica, feltro 5x30x25cm
Fonte: Duarte, Paulo Sérgio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*, Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998



em salvaguardar as heranças culturais brasileiras. A memória nacional, segundo intelectuais e políticos, torna-se fator fundamental para a sobrevivência da nação brasileira como “civilização”. Constrói-se, dessa forma, aquilo que Gonçalves classificou como “a retórica da perda”.⁴⁷ O autor enfatiza que na gestão de Rodrigo Mello Franco de Andrade no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Sphan, a preservação de objetos e monumentos era qualificada como condição primordial contra o comércio clandestino, o perecimento do tempo e a indiferença da população. O que deve ser destacado é que o discurso da perda, proferido por esses intelectuais, considera o patrimônio a partir de “um processo histórico objetivo”.⁴⁸ Com isso, deixa de ser considerado o fato de que são esses os homens de elite que selecionam o que deve ou não constituir um conjunto importante para a construção do sentido de tradição e de uma memória nacional. Ao contrário, a legitimidade do patrimônio é entendida como realidade transcendente.

Em contraposição a essa idéia homogênea, sabemos que se a realidade é processo construído, a memória também se coloca como um de seus itens. Cria-se, através da memória, uma relação na qual a “cultura constrói e vive sua temporalidade”.⁴⁹ Mas o sentido de passado é reelaborado entre o modernismo e a contemporaneidade, ora como negação a referências contextuais (formalismo), ora como afirmação de elementos identitários.

Andreas Huyssen considera as discussões sobre a autonomia da arte de vanguarda, contra a “contaminação” dos contextos culturais, apontando um “grande divisor”: o discurso separatista entre alta arte e cultura de massa.⁵⁰ Assim, Huyssen esclarece os processos de construção das vanguardas artísticas a partir dos interesses ideológicos vigentes, como os exemplificados comparativamente nas políticas do Sphan. Quanto ao problema da identidade nacional, Huyssen alerta:

*está sendo cada vez mais discutido em termos de memória cultural ou coletiva, ao invés de em termos de uma suposta identidade da nação e do Estado, baseada na linhagem de sangue ou mesmo de cidadania.*⁵¹

Podemos, aqui, exemplificar uma obra de arte contemporânea que problematiza essa idéia da “linhagem de sangue” e memória na tripla herança racial brasileira. Em *Caixa Brasil*, de 1968, Lygia Pape expõe três mechas de cabelo – que constitui forte indi-

cio de discriminação racial – representando o negro, o índio e o branco. A caixa-continente funciona como metáfora para pensarmos num dos vínculos mais ressaltados na construção da brasilidade: a mistura das raças. Aproxima-se, com isso, da definição tradicional, como alerta Barth, em que uma raça é igual a uma cultura.⁵² Na proposição de Pape, porém, o Brasil se abre, expondo ironicamente, como condecoração, sua riqueza racial. Contribui para essas metáforas, o fato de caixas, tais quais a utilizada no objeto de Pape, serem destinadas a guardar placas de metal e medalhas para homenagens e comendas. Temos, ali, uma territorialidade metonímica, em que o todo é simbolizado apenas pela soma das três partes. A obra, então, denuncia a falência dos conceitos raciais como definidores da cultura brasileira. Sabemos, hoje, que não se pode atribuir aos traços biológicos o conteúdo da erudição e de outras qualidades da inteligência humana, como queriam os positivistas do século 19. Ao mesmo tempo, a mobilidade atravessa as relações sociais, e a etnicidade deve ser entendida como escolha e auto-atribuição, e não como dado *a priori*.⁵³ Ao mesmo tempo, a ironia da *Caixa Brasil* também cria associações diversificadas quanto aos ícones entre o romantismo e o modernismo. A exaltação de tipos exóticos e das diferenças raciais confirma-se, então, como um dos conteúdos intrínsecos no entendimento da brasilidade, reelaborados entre o modernismo e a contemporaneidade.

A memória indígena, exacerbada no indianismo romântico, aparece em outra obra de Pape, de 2000: *Memória tupinambá*. A peça esférica é recoberta de penas, e dela sobressaem dois seios. Ali, uma dupla atribuição simbólica (o erotismo e a maternidade) cria referências atávicas ao ser brasileiro e à própria produção estética nacionalista, já que o indígena se torna desde o século 19 personagem da ficção de pintores e escritores. A nudez do gentio da terra, motivo de espanto e desejo do colonizador na chegada das caravelas do descobrimento, alude a um povo pagão e sem pecados. A plumária referenda, ao mesmo tempo, a cultura material característica dos índios brasileiros. Particularmente, os Tupinambá criaram mantos de plumas que figuram, hoje, em coleções etnográficas internacionais e aparecem como mote para outras obras de Lygia Pape.⁵⁴ Em se tratando de memória, o objeto da artista cria interpretação contemporânea, diferindo da antiga acepção da retórica da perda e da

preservação. Ali, Pape não reúne objetos num baú de curiosidades, mas sim os reinterpreta.

No modernismo, a representação primitivista de Tarsila do Amaral, exemplificada na tela *A negra*, já havia focalizado características fenotípicas na construção desse personagem nacionalista. Os traços afrodescendentes apresentam-se nos lábios e seios exagerados. Assim, é como se as duas artistas, Pape e Amaral, enveredassem por uma espécie de mecanismo formador de uma memória nacional, a partir de mães brasileiras míticas, gerando um Brasil fantasioso, como no protagonista do livro *Macunaíma* de Mário de Andrade, que nasce negro, filho de uma indígena.

Como exemplificado acima, é na relação entre arte e etno-história que se percebe o agenciamento de memórias no modernismo e na contemporaneidade para construir de forma coletiva a questão da identidade nacional. Em termos formais, a representação de Tarsila do Amaral se aproxima das máscaras africanas apropriadas por Picasso em *Les Femmes d'Alger*; enquanto Lygia Pape explicita a herança construtiva na elaboração de um objeto de base geométrica.

Lygia Pape, em contrapartida, se posiciona na contemporaneidade, em que essas memórias enveredam por searas em que as interpretações individuais deslocam a simbologia clássica da amabilidade e da coletividade única. O uso do vermelho, nos objetos de Pape, concomitantemente alude à sedução, à etnicidade e à denúncia da matança dos índios brasileiros. Isso pode ser confirmado em outra instalação da série Memória Tupinambá, na qual, em vez de seios, um pé sobressai da esfera, e dele escorre líquido semelhante a sangue. Causa-se, com isso, um hiato entre significante e significado, possibilitando ao artista atribuição simbólica heterogênea.

Ao se apropriarem da cultura material local, artistas contemporâneos brasileiros como Nelson Leirner, Rubens Gerchman e, atualmente, Efraim Almeida, não intencionam representar mimeticamente categorias modernistas englobantes, como religiosidade e folclore, entre outras. Ao contrário, desde a contracultura da década de 1960, a arte brasileira apresenta questionamentos e críticas aos cânones da identidade nacional utilizados por políticas alienantes e colonialistas.

Então, o passado encapsulado em categorias estáticas se coloca em movimento. Na arte, o sentido de passado e de tradição está constantemente sendo

reconstruído. Torna-se compreensível, dessa forma, a relevância em entendermos os fenômenos artísticos ligados intrinsecamente a uma tessitura social.⁵⁵ Ao lançar o foco de sua análise sobre o saber local, Geertz esclarece o estabelecimento de redes sociais em que saberes locais e globais se interpenetram. Em obra anterior, a antropologia geertziana já nos apontava para a análise interpretativa das culturas através do estabelecimento de redes intrínsecas às relações sociais. Assim, arte, religião e outras manifestações identitárias deveriam ser interpretadas como acontecimentos, nos quais os valores simbólicos se colocavam em movimento, quebrando-se, muitas vezes, estruturas predefinidas pelo pesquisador.⁵⁶

O Novo Realismo e os movimentos de retorno à figuração possibilitaram, na arte contemporânea, o uso de imagens retiradas da realidade dos jornais diários, da publicidade ou de fotonovelas. Com essa plethora de imagens, as referências míticas acabaram por misturar lendas e literaturas tradicionais aos personagens anônimos dos jornais diários ou às celebridades que frequentavam tanto as páginas policiais quanto as colunas de futilidade social. *A virgem dos lábios de mel* de Gerchman pode ser considerada exemplo desses hibridismos. Ali, a Iracema, personagem indígena romântico de José de Alencar, aparece como anônima mameluca (mistura de índio com branco, primeiro registro de mestiçagem no Brasil). A foto mescla certa atmosfera de crime e celebridade, ascensão e ocaso. Nos traços da boca e dos olhos, a suposta indígena/mameluca apresenta também características afrodescendentes. Como na *Caixa Brasil* de Pape, temos as três raças formadoras do Brasil apresentadas. Portanto, o aproveitamento de mitos e imagens concomitantes do passado e do presente, do popular e do massivo traz para a produção contemporânea de Gerchman o amálgama entre ironia e exaltação, marcando “uma arte que simultaneamente quer ser arte e antiarte e uma crítica que pretende ser crítica e anticrítica”.⁵⁷

Temos para isso um dado esclarecedor: se as vanguardas européias combatiam o sistema da arte, na América Latina esse sistema estava lutando para ser legitimado. Não tínhamos, ainda, tradição cultural que se pudesse atacar. Aqui, passado e presente, tradição e modernidade conviviam. Em *Culturas híbridas*, Candlini questiona o processo de modernidade da América Latina que não se aliou a uma modernização das ins-

tâncias políticas e dos pólos culturais, cujas “tradições ainda não se foram e a modernidade não terminou de chegar”.⁵⁸ Portanto, diferente da Europa, nossas expressões culturais não acompanharam *pari passu* as vanguardas históricas. Tivemos, isso sim, contato enviesado com movimentos artísticos como o Cubismo, o Surrealismo e o Futurismo, o que gerou característica particular para nossas artes.

A contemporaneidade parece nos apontar que a intertextualidade, a hibridação, a fragmentação vieram aceitar uma reinvenção conceitual polissêmica. Aqui, como na América Latina, o valor conceitualista do objeto de arte hibridiza-se com questões políticas e ideológicas, reinterpretando a frieza tautológica do conceitualismo internacional. Vivemos, no Brasil, desde a década de 1960, pluralismo sociocultural que faz das artes um dos tecidos possíveis num emaranhado de retalhos a que podemos chamar de realidade.

Se a estética modernista pôde nos oferecer a grandeza da descoberta de um Brasil interiorano, a cena contemporânea nos mostra que essa alteridade, geograficamente longínqua, pode estar localizada nas cidades e nas periferias, e, mais do que isso, na subjetividade de cada artista. Configuram-se, assim, as cidades com suas vozes indistintas, celebrando a memória em tribos e tipos urbanos de heterogênea coletividade. Vozes muito diferenciadas naquilo que podemos denominar identidade.

Marcos Campos é professor adjunto do Departamento de Teoria e História da Arte, do Instituto de Artes da Uerj. Doutor em Artes Visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ. Curador das exposições: Cariri: impressões de viagem, Centro Cultural BN B, Jazeiro do Norte, em 2007; Desenho Contemporâneo, na MCO Galeria de Arte, na cidade do Porto, Portugal, em 2006; Dupla Herança, no Centro Cultural BN B, Fortaleza, em 2006; Memórias Heterogêneas, no Centro Cultural Oduvaldo Vianna Filho, Rio de Janeiro, em 2004.

Notas

- 1 Entrevista com Eirain Almeida realizada em 13 de agosto de 2003.
- 2 George Marcus analisa o conceito de bifocalidade nas construções de relatos etnográficos, mostrando que devemos juntar a contemporaneidade do etnógrafo com o Outro, objeto-sujeito da pesquisa. Assim, no ambiente da investigação, ou “sítio etnográfico”, tornam-se mais explícitas as “cadeias de vínculos” que ligam o pesquisador e seus informantes, “fazendo com que a bifocalidade seja tanto uma questão de valor, quanto um dado circunstancial relativo até mesmo a razões pessoais e autobiográficas que impulsionam o empreendimento de um projeto específico”. Marcus, George. Identidades passadas, presentes e emergentes: requisitos para etnografias sobre a modernidade no final do século XX ao nível mundial, *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, n.34, 1991:211.

3 O dipe referido é a canção “Bachelorette”. In: Björk, *Great hits* 1993-2003, São Paulo: Universal Music, 2003.

4 Concordo, aqui, com a afirmação de James Clifford: “Os textos etnográficos são inescapavelmente alegóricos e uma aceitação séria desse fato modifica as formas com que eles podem ser escritos e lidos”. Clifford, James. Sobre a alegoria etnográfica. In: _____, *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002: 65.

5 Velho, Gilberto. *Projeto e Metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999: 17.

6 “A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma *falta* inteira que é ‘preenchida’ a partir de nosso exterior pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros”. Hall, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003: 39.

7 Said, Edward W. *Forado-lugar: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004: 19.

8 Veloso, Caetano. *Águas Abertas*, 2, 1971.

9 Velho, G., op. cit.: 26.

10 Augé, Marc, *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, São Paulo: Papirus, 1994: 26.

11 Idem, *ibidem*: 25.

12 Brian O’Doherty analisa a idéia do espaço das galerias de arte como mecanismo da construção de arte auto-referente, ideologicamente descontextualizada: “A galeria ideal subtrai da obra de arte todos os indícios que interferiram no fato de que ela é ‘arte’... A obra é isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma”. O’Doherty, Brian. *No interior do cubo branco: ideologia do espaço da arte*, São Paulo: Martins Fontes, 2002: 3.

13 Clifford, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: _____, *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002: 19.

14 A partir dos anos 90 a nomenclatura ‘arte híbrida’ passou a denominar uma arte que mistura a diversos suportes e linguagens. Uma exposição na França (*Passages de l’image*), organizada por Raymond Bellour, mostra imagens compostas por fotografias, computador, desenhos, entre outros. O foco, portanto, era nos meios e nos suportes. Quando atribuo a idéia de hibridismo à arte contemporânea me refiro não só à mistura de meios, mas à conjunção de diversos ícones de cultura constituintes de uma nacionalidade construída. Sobre hibridismo/intermídia, ver material disponível em: www.itaucultural.org.br, consultado em 26/02/2006.

15 DaMatta, Roberto. A fábula das três raças. In: _____, *Relativizando: uma introdução à antropologia social*, Rio de Janeiro: Focco, 1990: 58-85.

16 Canevacci, Massimo. *Sincretismo: uma exploração das hibridações culturais*. São Paulo: Studio Nobel/Instituto Cultural Italo-Brasileiro-Instituto Italiano di Cultura, 1996: 9.

17 Augé, M., op. cit.: 17.

18 Segundo aviso desse perene crítico e positivista de Gonzaga Duque, um dos primeiros críticos de arte do Brasil, em texto de 1888: faltava à pintura brasileira no período colonial o “caráter elevado” da italiana, a importância da Espanha e a originalidade da holandesa.

- desa. Cf. Duque, Gonzaga. *A arte brasileira*. São Paulo: Mercado das Letras [1888], 1995: 73.
- 19 Desde o mestrado procuro compreender a relação entre arte e etnografia. Campos, Marcelo. *Carybé e a construção da brasilidade: arte e etnografia para uma análise além das representações*. Flo de Janeiro: UFRJ/EBA, il. 233p., 2001, orientador: prof. dr. Hélio Viana
- 20 Hobsbawm, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780*, programa mito e realidade. Flo de Janeiro: Paz e Terra, 1990: 30.
- 21 Idem, ibidem: 63 e 31.
- 22 Marcus, George, op. cit.: 204s
- 23 Berger, P. e Luckman, T. *A construção social da realidade*, Petrópolis: Vozes, 1985: 35.
- 24 Barth, F. "A análise da cultura nas sociedades complexas". In: _____, *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*, Flo de Janeiro: Contracapa, 2000: 112.
- 25 Gilberto Velho considera que "os indivíduos, especialmente em meio metropolitano, estão potencialmente expostos a experiências muito diferenciadas, na medida em que se deslocam e têm contato com universos sociológicos, estilos de vida e modos de percepção da realidade distintos e mesmo contrastantes". Velho, Gilberto. *Biografia, trajetória e mediação*. In: Kuschner, Karina e Velho, Gilberto (orgs). *Mediação, cultura e política*. Flo de Janeiro: Aeroplano, 2001: 20.
- 26 Moraes, Vinícius de. *Pátria Minha*. In: Moriconi, Ítalo (org). *Os cem melhores poemas do século*, Flo de Janeiro: Objetiva, 2001: 221.
- 27 Augé, M., op. cit.: 46.
- 28 Aqui, refiro-me ao poema "Canção do exílio", de Gonçalves Dias e às canções "Aquarelado Brasil", de Ary Barroso, e "Tropicália", de Caetano Veloso.
- 29 Bandeira, Manuel. *Poema de uma quarta-feira de cinzas*. In: _____, *Poesias Reunidas: estrela da vida inteira*, Flo de Janeiro: José Olympio, 1970: 76.
- 30 Melo Neto, João Cabral de. *A educação pela pedra*. In: _____, *A educação pela pedra e depois*. Flo de Janeiro: Nova Fronteira, 1997: 7.
- 31 Choay, Françoise. *A alegoria do Patrimônio*. São Paulo: Unesp, 2001, passim.
- 32 Bhabha, Homi. *DissemiNação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna*. In: _____, *O local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003: 198ss.
- 33 Idem, ibidem: 201.
- 34 Martin-Barbero, Jesús. *Dislocaciones Del tiempo y nuevas topografías de la memoria*. In: Hollanda, Heloísa Buarque e Pêsande, Beatriz (orgs) *Artelina: cultura, globalização e identidades cosmopolitas*. Flo de Janeiro: Aeroplano/MAM, 2000: 146.
- 35 Zilio, Carlos. *A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira*. Flo de Janeiro: Flume Dumaré, 1997.
- 36 Zilio aponta que "seria necessário analisar como esses resíduos iriam atuar no interior de dois ou mais períodos da arte brasileira (...)". Idem, ibidem: 116.
- 37 "Vivemos um paradoxo, buscar o desenvolvimento pela industrialização ou as raízes de nossa cultura. Porém, a formação étnica, a ascendência européia, ameríndia e afro-brasileira, nos colocava em posição privilegiada e ao mesmo tempo nos estimulava a seguir em busca dos nossos mitos de origem". In: Campos, M., op. cit.: 53.
- 38 Augé, M. op. cit.: 32.
- 39 Favaretto, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 2000: 123.
- 40 Oiticica, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*, Flo de Janeiro: Rocco, 1986: 78.
- 41 Favaretto, op. cit.: 136.
- 42 Oiticica, H., op. cit.: 106.
- 43 Nos Congressos de Faldore, como o I Congresso Brasileiro de Faldore de 1951, no Museu Nacional do Rio de Janeiro, e o Congresso Internacional de Faldore de 1954, em São Paulo, delinham-se posições contrastantes que problematizam os grupos pelos quais a noção de faldore seria apropriada. Como bases norteadoras, tínhamos a mistura entre faldore e as "sobrevivências culturais do colonizador"; o faldore vindo de grupos nativos negando "o urbano e o moderno"; o estudo de aspectos literários e não materiais influenciado pela "antropologia cultural que se faziam no âmbito dos museus"; e a "independência do faldore na investigação das sociedades simples, dos aspectos materiais e da existência urbana".
- 44 Martin-Barbero, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Flo de Janeiro: Editora UFRJ, 2003: 320.
- 45 Candlini, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, São Paulo: Edusp, 2000: 283.
- 46 Martin-Barbero, J. *Dos meios...*, op. cit.: 322.
- 47 Gonçalves, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Flo de Janeiro: UFRJ, 2002.
- 48 Idem, ibidem: 88.
- 49 Huyssen, Andreas. *Memórias do Modernismo*, Flo de Janeiro: UFRJ, 1996: 14.
- 50 Idem, ibidem: 8s
- 51 Idem, ibidem: 15.
- 52 Barth, F. Os grupos étnicos e suas fronteiras. In: _____, *O guru...*, op. cit.: 27.
- 53 Idem, ibidem: 32.
- 54 Lygia Pape produzira objetos e instalações, os quais referendavam a tribo Tupinambá, sempre utilizando o cor vermelho e a plumária na confecção dos objetos e fotografias. Ver: Pape, Lygia. *Gávea de tocaia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000: 272-279.
- 55 Clifford Geertz alerta para a impossibilidade de se definir arte apenas como fenômeno estético. Para o antropólogo, a arte está incorporada "na textura de um padrão de vida específico", sendo a atribuição de significados culturais "sempre um processo local". Ver: Geertz, C. *A arte como sistema cultural*. In: _____, *O saber local: novos sentidos em antropologia interpretativa*, Petrópolis: Vozes, 1997: 146.
- 56 Geertz, Clifford. *A interpretação das culturas*, Flo de Janeiro: LTC, 1989.
- 57 Idem, ibidem: 152.
- 58 Candlini, N. G. *Culturas híbridas*, op. cit.: 17.