

ARTE CONTEMPORÂNEA E REGIONALISMO NO BRASIL:

PONTOS DE ADERÊNCIA E ATRITO

Já de saída, a dificuldade em evitar o clichê: são de fato muitos brasis dentro daquele convencionalmente demarcado entre o Monte Caburaí e o Chuí, a Serra da Contamana e a Ponta do Seixas. Viajando país a fora, participando de eventos em 19 capitais¹, não tive como não me render aos sinais da diversidade que constitui essa nação multicultural. Na verdade são dois os clichês, e ambos procedentes: o dos "vários países" contidos num só Brasil e o do brasileiro que não conhece de fato sua terra, pelo menos no meu caso. Ainda que pessoalmente predisposto a evitar a confirmação de certos estereótipos "regionalistas", é difícil permanecer impassível às variações de toda ordem que se apresentavam a cada deslocamento, sejam climáticas, comportamentais ou, por que não, mesmo "linguísticas". As respostas a cada novo cenário e experiência cultural podem variar, oscilando do encantamento à estranheza, mas nunca à indiferença, num registro cuja alternância deriva também do contexto sócioeconômico e geográfico das localidades, como não podia deixar de ser.

No âmbito da arte contemporânea, que é nosso mote aqui, a chave da diversidade é igualmente uma constante, do ponto de vista da produção. Em cada canto do país, em contextos mais e menos favoráveis para tal, é possível encontrar artistas – jovens ou não – em prolífica atividade, muitas vezes em cenários marcados pela adversidade. Nem poderia deixar de ser assim, já que a pulsão criativa e a pluralidade de abordagens na práxis artística em princípio independe de fatores extra-culturais. Contudo, uma tônica percebida em locais mais ermos ou periféricos – mas não apenas nestes, convém ressaltar – é a convergência em torno de alguns anseios mais específicos. Fica patente, por

¹ Especificamente, palestras de difusão de arte contemporânea para o programa Rumos Artes Visuais, do Itaú Cultural, durante o ano de 2008.

exemplo, o desejo por uma maior interlocução com a crítica e teóricos especializados do setor e inerentes possibilidades de ampliação de repertório².

Até por conta da especificidade de seus códigos e das idiossincrasias que a contemporaneidade traz em seu bojo, esta é uma inquietação recorrente e perfeitamente compreensível. Mas tais anseios por vezes não se bastam e explicitam outra questão, que vem a reboque, um tanto desconfortável mas passível de ser debatida: a premência do artista em ter sua produção avalizada e inserida no cânone “contemporâneo”, por assim dizer. Esse clamor é sensível sobretudo em Estados do Norte e do Nordeste – não por acaso regiões em que o elemento regionalista é muito forte na produção local, fundindo-se de modo compreensível mas por vezes um tanto confuso ou equivocado, nos trabalhos de arte. Equivocado, ou porque desprovido da relativa singeleza e espontaneidade – ainda que esquemática – que se espera do produto artesanal que emblematiza uma cultura específica, ou porque a incorporação deliberada desses estilemas aponta para aspirações de outro cunho, sem no entanto articular a contento esta transposição.

Estabelece-se nesta tendência um impasse, ou um conflito de expectativas que pude verificar amplamente nessas viagens; algo que vim a perceber ser um mote recorrente país afora.

² Não era incomum ouvir, país afora, dúvidas e questionamentos acerca de tópicos da contemporaneidade. Por exemplo, indagações e afirmações sobre a pintura ainda ser ou não uma “modalidade” passível de constar no rol da arte contemporânea, desconhecendo o estatuto inabalável que a mesma segue ocupando neste circuito – apesar de suas supostas muitas “mortes”. Se podem soar ingênuas, tais manifestações são emblemáticas de um estado de coisas em que impera uma noção difusa e vaga do que seja tal “cânone”. E uso este termo de modo deliberadamente enviesado aqui, já que um cânone embute por excelência uma idéia de tradição que ainda não se pode avaliar como consolidada no arco de cerca de 50 anos da chamada *arte contemporânea*. Mas que segue servindo para abarcar convencionalmente a produção artística das últimas cinco décadas.

REGIONALISMOS

Voltando ao termo "regionalismo", ressalto ser aqui utilizado assumindo alguma incompatibilidade ou imprecisão em relação a seu sentido estrito mais convencionalmente associado à literatura, remontando ao movimento epônimo encabeçado por Gilberto Freyre nos anos 20 do século anterior e a grandes autores como Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa – dentre tantos outros que tematizaram com maestria sua cultura e raízes locais. Mas ocorre tratar-se de um vocábulo que, já alargado por sua utilização em âmbito mais coloquial, presta-se igualmente a circunscrever toda uma produção visual calcada numa tradição e na *artesanía*, a qual abordo agora – sobretudo aquela que se desenvolve no Norte e Nordeste brasileiro, sob a égide da tradição, folclore e costumes regionais, terminando por determinar repertórios imagéticos locais específicos.

Apesar de riquíssimas manifestações culturais ocorrerem em outras localidades do Brasil, com suas especificidades e singularidades, tende-se a percebê-las concentradas no âmbito da produção de arte popular do Norte e Nordeste, por se considerar que estas fornecem subsídios mais representativos dos aspectos que comento aqui. É o setor regional – ainda que amplo – que calha de propiciar um vocabulário visual mais emblemático do estabelecimento da dinâmica, ou impasse, anteriormente expostos e que pode reverberar ainda na produção de artistas renomados, cuja produção circula em bienais, galerias de arte e coleções nos grandes centros.

Talvez a maior manifestação dessa cultura visual, juntamente com a cerâmica e a tecelagem, seja a produção de xilogravura, notadamente a de cordel pernambucana e a que tem lugar na região do agreste do Cariri³ largamente conhecida e cujo vocabulário imagético ganha difusão por meio da produção regular de centenas de mestres artesãos. Características e fatores mais genéricos como clima, economia, folclore — a carga histórica — e costumes,

³ Microrregião situada no sul do Ceará, na divisa com Pernambuco, englobando cerca de dez municípios, dentre os quais sobressaem Juazeiro do Norte e Crato.

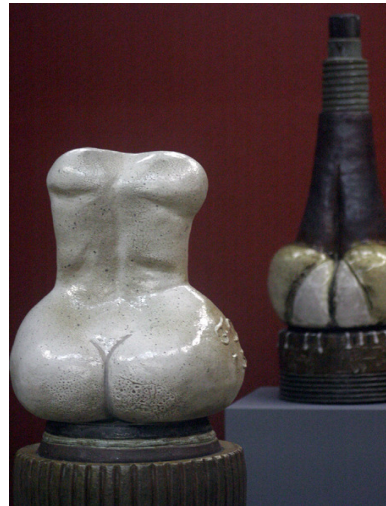
decerto também exercem forte influência na conformação de um ideário regional, estando subentendidas no que se entende aqui por cultura popular.

Feito esse parêntese, adentro agora mais extensamente a questão do *elemento regional* e sua presença a um só tempo estimulante e problemática da produção artística brasileira, notadamente nas regiões Norte e Nordeste. Percebe-se, como já comentado, uma convergência em torno da presença de certos elementos regionalistas esquemáticos em várias produções, assimilados numa chave que dificulta sua inserção no gabarito da contemporaneidade. Ou por outra, constata-se o modo intenso como um dado popular local, típico e emblemático de uma certa cultura visual – o referido "regionalismo" –, sedimentado pela tradição de *artesanía* que permeia este ou aquele contexto, se faz presente em obras que nem sempre logram articular tal assimilação de modo naturalmente integrado, dada suas "aspirações contemporâneas". Constituem-se, então, trabalhos híbridos, ou a meio-caminho entre um e outro universo: contaminados pela marca da tradição e aspectos da cultura local, mas visando extrapolar sua condição de "mera artesanía", mirando além das paredes de espaços expositivos de arte contemporânea. Me refiro aqui genericamente a dezenas de casos anônimos que testemunhei – pode se tratar de centenas –, mas poderia estender esta condição a nomes já estabelecidos e legitimados pelo circuito da "grande arte" que a meu ver nem sempre logram efetuar essa transposição a contento, mesmo que avalizados por esse sistema, como o alagoano Delson Uchôa e o pernambucano Francisco Brennand⁴.

⁴ Ambos já foram representantes brasileiros em edições da superlativa Bienal de Veneza, por exemplo. Critérios de indicação à parte, trata-se da instância máxima de reconhecimento enquanto "artista contemporâneo".



Delson Uchôa



Brennand

A meu ver, tanto um como outro teriam sua produção por demais colada formal e estilisticamente – quando não restrita, mesmo - ao universo do popular ou regional-artesanal. Seja pela filiação a uma linhagem escultórica primitivista, em Brennand, seja por uma pintura “tropical” exuberante, [sobre]carregada de elementos visuais, cromáticos e tácteis que evocam um exotismo esquemático, em Uchôa, na obra de ambos é difícil divisar o grau de autonomia em relação a este código-matriz supostamente necessário, ou desejável, para a mesma circular sob o rótulo de “arte contemporânea”. Índice este que outros artistas também fortemente alimentados pelos influxos de suas culturas regionais originárias [sobretudo do Norte e Nordeste brasileiros], ou o chamado “dado local” logram alcançar, como citarei mais à frente.



Efrain Almeida



Emmanuel Nassar

Observa-se também, em grau mais arrefecido, uma movimentação de sinal invertido, em que artesãos são deslocados do âmbito de uma atividade comprometida com as tradições locais para o chamado circuito da arte contemporânea. Nesta situação, um nome emblemático é o de Mestre Didi, artesão baiano que teve sua obra arrebatada do universo de uma fatura local, voltada especificamente para uma função litúrgica (produção de objetos de culto yorubá, seguindo os passos da tradição em que foi criado) e subitamente inserida no grande circuito de bienais e galerias de arte contemporânea.⁵ Um caso que, por sua singularidade extremada, incute uma alta capacidade de problematização da dinâmica aqui comentada, oferecendo-se como merecedor de mais atenção, nesse sentido, do que se tem verificado.



⁵ Notadamente a partir de sua participação na seminal e polêmica mostra *Les magiciens de la terre*, curadoria de Jean-Hubert Martin realizada no Centro Georges Pompidou, em Paris (1989), bem como na 23ª Bienal Internacional de São Paulo (1996).

Ocorre-me ainda uma outra situação, esta mais "intermediária", quando a produção do artista se situa num território híbrido: assumida e legitimamente calcada num repertório visual popular-local mas que por uma qualidade de sutil refinamento e erudição atende também a demandas do grande circuito. É o caso de Gilvan Samico, mestre gravador de Olinda, produzindo meticulosa e silenciosamente há décadas e tendo sua produção largamente apreciada (e consumida) pelo público e por colecionadores de arte contemporânea. Idiossincrasias e pulsões poéticas à parte, tanto um como outro seguem como referências de artistas que conjugam em graus diversos o repertório popular, do qual não abrem mão, e a circulação no circuito da arte contemporânea.



Gilvan Samico

Decerto que aproximações e interrelações entre manifestações da cultura visual de vetores diversos – como a "arte erudita", ou contemporânea para os fins desse texto, e a arte popular – não são em si novidade; ao contrário, ocorrem há tempos, sendo inclusive frequentemente ações que colaboram na constituição da própria noção de um *corpus* maior da cultura, seja na literatura, na música, cinema ou outras expressões culturais. Mesmo limitando a leitura a exemplos ocorridos no âmbito das artes visuais no Brasil, são incontáveis os casos em que esta "contaminação" se deu ou se dá de modo inegável, não raro com resultados de grande potência. De Guignard e

Goeldi a Hélio Oiticica e Nelson Leirner, essa tendência por parte de agentes da "alta cultura" a incorporar um vocabulário visual oriundo do universo da arte popular é uma constante. Traçando um paralelo mais recente e ilustrativo dos aspectos aqui em jogo, basta pensar na produção de nomes como Emmanuel Nassar, Efrain Almeida, Marepe e Marccone Moreira, dentre outros, todos de origem nordestina ou nortista, para aferir a riqueza e proficiência dessa relação.

O grande desafio para artistas atuando sob o peso simbólico dessa tradição e aspirando a uma maior visibilidade no circuito da "grande arte" seria, então, articular elementos arquetípicos de uma expressão cultural local ou regional a serviço de uma poética autônoma em relação ao cânone "popular", como ocorre na obra dos artistas citados acima. Empreitada que demanda doses de intuição, sensibilidade e um repertório [ou *background* cultural-visual] nem sempre ao alcance de todos os candidatos ou "aspirantes", gerando assim o tão freqüente descompasso de expectativas que motivou parte deste texto, extravasado de diferentes modos mas que tende a não ser compreendido em suas origens.

Estendendo-me ainda mais um pouco nestas conjecturas, creio ser interessante propor uma reflexão sobre quais fatores propiciam e conjugam essa dinâmica, como se dá essa movimentação e que aspectos estão em jogo na sua conformação, analisando suas características estilísticas e resultados. É preciso ainda ter em mente o peso do mercado nessa injunção do contemporâneo e o popular, uma vez que, em quaisquer dos casos, é nele que o produto final termina por circular, ainda que imbuído de distintos graus de pretensão em sua fatura. Em última análise, verificar em que medida se tensionam as convenções legitimatórias em torno dos gêneros popular e erudito.

Tais inquietações terminam por gerar, finalmente, uma miríade de questões de fundo que se fazem pertinentes: é ainda possível falar em termos de "alta" e "baixa" cultura, ou "arte erudita" e "arte popular"? Até que ponto a

aproximação entre "alta" e "baixa" arte é espontânea e legítima? Há uma relação de troca nessa dinâmica, ou é de mão única? Quais os mecanismos legitimadores deste deslocamento, e quais os interesses por trás dessa movimentação? Haveria uma dimensão ética passível de ser melhor discutida nessa aproximação?

Estas questões decerto escapam a respostas simples e objetivas, demandando todo um esforço investigativo que por ora não me disponho a desenvolver; sobre estas e outras eventuais indagações por enquanto só cabe mesmo especular. No entanto lanço aqui tais tópicos justamente pelo fato de ter experienciado uma situação privilegiada para verificar como os mesmos afloram. O processo de percorrer o país permitiu-me observar de perto como essas e outras idiosincrasias em torno produção artística nacional se manifestam, trazendo à tona aspectos desta que tendem a permanecer à sombra. Resta agora a pulsão em tentar avançar para além do terreno do diagnóstico, como aqui esboçado, e poder oferecer uma reflexão mais consistente, mas isso terá que ficar para outra ocasião.

Guy Amado – 2009