

Arte brasileira? Duas palavras sobre um fenômeno essencialmente híbrido

Ganzarolli de Oliveira, João Vicente

Arte brasileira? Duas palavras sobre um fenômeno essencialmente híbrido

Enfoques, vol. XXXIII, núm. 2, 2021

Universidad Adventista del Plata, Argentina

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=25969601002>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Arte brasileira? Duas palavras sobre um fenômeno essencialmente híbrido

¿Arte brasileño? Dos palabras sobre un fenómeno esencialmente híbrido

Brazilian art? Two words about an Essentially Hybrid Phenomenon

João Vicente Ganzarolli de Oliveira
Instituto Tércio Pacitti, Brasil
jganzarolli@usa.com

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=25969601002>

Recepción: 20 Noviembre 2018
Aprobación: 26 Abril 2021

RESUMO:

Este artigo trata da arte brasileira e de sua possível identidade. Diferentemente do ocorrido no Andes e na América Central, nenhuma das sociedades indígenas do Brasil conseguiu atingir o nível de civilização. Em terras brasileiras, o hibridismo cultural da América Latina atinge seu zênite. Fala-se aqui de uma arte essencialmente mestiça; pergunta-se: *existe uma arte brasileira?*

PALAVRAS-CHAVE: Brasil, Arte, Identidade, Hibridismo cultural, Cultura latino-americana.

RESUMEN:

Este artículo trata sobre el arte brasileño y su posible identidad. A diferencia de las sociedades andinas y de América Central, ninguna sociedad aborígen de Brasil logró alcanzar el nivel de civilización. En tierras brasileñas, el hibridismo cultural de Latinoamérica alcanza su punto límite. En tanto que se habla de un arte esencialmente mestiza, cabe la pregunta: *¿existe un arte brasileño?*

PALABRAS CLAVE: Brasil, Arte, Identidad, Hibridismo cultural, Cultura latinoamericana.

ABSTRACT:

This article focuses on Brazilian art and its possible identity. Unlike several of its neighbours in Latin America, the aboriginal societies of Brazil did not reach the level of civilization. In Brazilian lands, the cultural hybridism typical of Latin America reaches its zenith. It is essentially a mestizo art. The question is: *Is there a Brazilian art?*

KEYWORDS: Brazil, Art, Identity, Cultural hybridism, Latin American culture.

BRASIL: ILHA GEOGRÁFICA E CULTURAL

Saber que día a día y sin tardanza en todo será trágica mudanza, es ser en cosas ciertas advertido, pues no hay mayor verdad, ni más certeza, saber que todo en la naturaleza camina inevitable hacia el olvido.

Fuente: Manuel Antonio Vásquez, Oscuro sortilegio. Sonetos andinos A literatura é a arte do diálogo. Eduardo Portella

O título deste artigo é uma paródia inspirada no ensaio “*¿Poesía latinoamericana?*”, de Octavio Paz (1914-1998), no qual o intelectual mexicano confessa e comenta suas dúvidas acerca da existência de um denominador comum na poesia produzida neste continente duplo que se costuma chamar de “América Latina”.¹ As dificuldades para encontrar territórios estilísticos e temáticos de interseção não se limitam à poesia, tampouco à literatura ou até mesmo à arte em geral (conceito amplo que inclui tudo o que é *literário*) nascida nas terras descobertas pelo navegante genovês Cristóvão Colombo em 1492. A própria cultura latino-americana se caracteriza pela heterogeneidade, o que vem a ser o reflexo antropológico de uma geografia física que não poderia ser mais diversificada em suas bases climáticas e geológicas. É o especialista espanhol

José Alcina Franch (1922-2001) a nos dizer: “Somadas as variantes de altitude e as de latitude, a gama de paisagens possíveis e reais da América é quase infinita”,² paisagens essas imortalizadas nos desenhos e nas pinturas de artistas-viajantes como o francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848) e o alemão Johann Moritz Rugendas (1802-1858).³ A variedade paisagística também ajuda a explicar a quantidade de belos jardins existentes não só no Brasil, mas em todo o continente latino-americano; faz alguns anos, o historiador da arte alemão Gerd-Helge Vogel (1951), seguindo os passos de compatriotas seus como Humboldt e Martius, dedicou um ensaio específico ao *Parque Lage*, sem dúvida, o palimpsesto vegetal mais exuberante do Rio de Janeiro, “a frenética (*hektische*) metrópole do Brasil”.⁴

Não é a primeira vez que investigo esse tipo de tema. Estimulada por meu saudoso professor, orientador e amigo Eduardo Portella (1932-2017), minha investigação começou há quase trinta anos no México e teve como resultado um artigo publicado no Brasil.⁵ Desde então, tenho escrito outros artigos do mesmo teor, que vêm sendo publicados em nosso país e nos exterior. Não faz muito tempo, terminei minha pesquisa de pós-doutorado, cuja temática vinculava-se diretamente à América Latina, e que em futuro próximo talvez se “atreva a ser livro”, conforme disse o pensador espanhol José de Ortega y Gasset (1883-1955) acerca de um de seus ensaios.⁶ O que este artigo tem de novo é a situação de protagonista concedida a um assunto específico referente a um país latino-americano específico: o país é o Brasil, e o assunto é a arte. Por ser o único país das três Américas que tem o português como língua oficial, por causa do primitivismo cultural de seus primeiros habitantes (enquanto, na península mexicana de Iucatã, faziam-se cálculos astronômicos pelo menos tão precisos quanto os dos gregos e, no Peru, abriam-se estradas capazes de rivalizar com as da Roma antiga, quase todos os índios brasileiros viviam ainda em estágio mesolítico) e também pelo gigantismo de sua superfície física, o Brasil sempre foi e será um continente em si mesmo. O Brasil é uma enorme ilha geográfica e cultural incrustada na América meridional. Tal é o contexto em que devemos entender este desabafo literário de Octavio Paz:

O Brasil é mais que uma nação: é um universo linguístico irredutível ao espanhol. A frase “João Guimarães Rosa é um escritor brasileiro” refere-se não apenas ao registro civil, mas também à literatura; dizer que Rubén Darío é o poeta da Nicarágua é confundir fronteiras políticas com estilos. Não existe literatura argentina, cubana ou venezuelana: o mexicano Pellicer está mais próximo do equatoriano Carrera Andrade do que seu compatriota José Gorostiza. Na América hispânica, as tendências artísticas e os estilos literários, sem excluir o “nacionalismo”, sempre ultrapassaram as fronteiras nacionais, mas se detiveram diante das fronteiras do Brasil.⁷

Consideradas estas preliminares, claro se torna que, se já não é tão fácil encontrar homogeneidade na literatura (o mesmo valendo para os outros ramos da arte) latino-americana, mais difícil ainda será encontrá-la naquela que se pratica no Brasil, onde a alteridade característica da América Latina atinge seu zênite. De qualquer modo, insistamos na pergunta: existe suficiente identidade cultural na literatura e na arte produzidas nas terras descobertas pelo navegante português Pedro Álvares Cabral no ano de 1500? Como resposta provisória, pode-se dizer que sim, existe uma arte brasileira, uma vez que a arte é fenômeno universal entre nós, seres humanos que somos; é próprio do homem admirar a beleza, seja ela proveniente da Natureza ou da arte — afirmação cujo pioneirismo parece caber ao filósofo helenista Panécio de Rodes (c. 185 a. C.-c. 110 a. C.).⁸

Nos últimos 2,5 milhões de anos, nossos ancestrais têm modificado a Natureza, acrescentando-lhe coisas que ela, por si mesma, não pode criar; o mundo natural dá-nos a pedra, não a ferramenta feita com a pedra talhada; para isso faz-se necessária a presença interventora do homem, e a esse processo de intervenção (assim como o resultado que dela é proveniente) costuma-se chamar genericamente de “arte”; o sentido especificamente estético, que faz da arte um procedimento indissociável da beleza, isso é algo muito recente: foram os artistas e teóricos do Renascimento que o sistematizaram.⁹ Seja como for, nosso interesse pela beleza é uma realidade que se põe de manifesto já no Paleolítico Superior, ou seja, há cerca de 40 mil anos; os testemunhos inaugurais são as estatuetas e pinturas executadas pelos primeiros *Homines sapientes sapientes*

— fato que não elimina a hipótese de que nossos primos neandertalenses (ou até mesmo outros ancestrais ainda mais antigos de nossa espécie) já se interessassem pela beleza.¹⁰

Não há erro algum em dizer, de modo generalizante, que existe uma arte brasileira, tal como existe uma arte chinesa, sueca, mexicana ou neozelandesa. *Stricto sensu*, porém, o assunto nada tem de simples; a própria expressão *arte brasileira* comporta interpretações diversas, o que contribui para agudizar o problema em tela. Se considerarmos como “arte brasileira” todas as obras artísticas produzidas do lado de dentro das fronteiras do Brasil pós-cabralino, dever-se-á chamar de brasileiras as pinturas feitas pelos artistas holandeses Frans Post (1612-1680) e Albert Eckhout (c. 1610-1665) durante o período em que vigorou a *Nieuw Holland* (Nova Holanda) no Nordeste do país (1630-1654). São, de fato, retratos pioneiros das paisagens e dos habitantes daquela parte do Novo Mundo; contudo, seu idioma pictórico é o Barroco, estilo europeu por definição; estilisticamente falando, pois, não são pinturas “brasileiras”.¹¹

O contrário se pode afirmar da música composta e interpretada pela brasileira Tânia Maria, nascida em 1948 e que vive em Paris desde os anos 1970; é música tipicamente brasileira e de alta qualidade artística. Pouco ou nada importa que sua arte revele influência estrangeira, nomeadamente do canadense Oscar Peterson e dos norte-americanos Bill Evans e Sarah Vaughan; o que se há de ter em conta é que Tânia Maria fez, daquilo que já existia, algo novo e inteiramente seu. Tipicamente brasileiras são, também, as fotografias realizadas por Milan Alram, artista nascido na França em 1926 e falecido há pouco anos no Brasil, que passou a ser sua pátria desde 1939. Milan Alram, diga-se de passagem, não é apenas um grande fotógrafo a quem devemos registros visuais inestimáveis de cenas e personagens urbanos da história do Brasil (principalmente da cidade do Rio de Janeiro [capital brasileira de 1763 a 1960] e de Brasília [nova capital desde 1960] sobretudo durante as décadas de 1950, 1960 e 1970). Como se tudo isso fosse pouco, Milan também protagonizou o uso e a divulgação de novas técnicas laboratoriais específicas da arte fotográfica. Durante muitos anos, seu laboratório do bairro histórico da de Glória atuou como oásis estético para os amantes da fotografia, da arte e da beleza em geral.¹²

BRASIL, “PAÍS DE CONTRASTES”

Que espécie de identidade é esta que denominamos *brasileira*? Brasil, como se tornou costume dizer, é um “país de contrastes”. O gigantismo de suas dimensões faz dele mais um continente do que um país, sob o prisma da geologia. Do ponto de vista étnico, o quadro não é menos complexo. Cinco séculos de miscigenação entre povos de origens distintas resultaram num caleidoscópio genético difícil de ser igualado na face da Terra. No Brasil, a mestiçagem, fenômeno tipicamente latino-americano, alcança o paroxismo. É um fenômeno que Simón Bolívar (1783-1830) descreveu em uma passagem famosa de sua , com a qual el libertador tentava atrair a simpatia da Inglaterra e de outras potências europeias pela causa da independência das nações latino-americanas:

Somos um pequeno gênero humano; temos um mundo à parte, rodeado de vastos mares, novo em quase todas as artes e ciências, embora, de certa forma, antigo nos costumes da sociedade civil. [...] Não somos índios e nem europeus, mas uma espécie intermediária entre uns e outros.¹³

Não tão famosa, mas não menos profunda em seu conteúdo, é esta outra passagem, referida ao “encontro abrupto e total” entre diferentes linhagens e costumes, causado pelo Descobrimento da América; seu autor, também venezuelano, é o pensador Arturo Uslar Pietri (1906-2001):

Não tinha acontecido na história conhecida situação semelhante: culturas muito definidas, que nunca antes haviam travado contato direto entre si, tiveram, subitamente, um encontro abrupto e total. Algo sabiam os europeus sobre os negros, pouquíssimo sabiam os negros acerca dos europeus, mas nenhum dos dois grupos sabia algo dos índios, e nada sabiam os índios tanto de uns quanto de outros.¹⁴

No Brasil, este encontro das “três raças” tornou-se particularmente intenso: muito mais do que no Chile ou na Argentina, onde o elemento africano praticamente inexistia, ou na Costa Rica, cuja população é majoritariamente descendente de europeus, ou ainda na Guatemala, país em que quase todos os habitantes são de origem maia. Se algum dia existiu o *homo brasílicus*, isso terá sido há muito tempo; precedeu em vários milênios a chegada das primeiras caravelas portuguesas no ano de 1500.

Atualmente, já não faz sentido falar nem sequer de um “biótipo brasileiro”. Trata-se de uma expressão sem correspondência concreta na realidade — ao menos, não como ocorre em muitos outros países. Existe um *tipo* japonês, um *tipo* escandinavo e um *tipo* berbere. Os nativos dessas localidades e dessas culturas compartilham traços comuns suficientes em seu sangue e em seu modo de ser, o que os torna membros de um mesmo grupo étnico-cultural.

Nós, brasileiros, carecemos de traços étnicos, psicológicos e sociais homogêneos que nos permitam uma identificação com a totalidade de nosso território geográfico. Há, é claro, certa homogeneidade étnico-cultural no Brasil, mas ela é limitada a regiões e a grupos específicos. É possível, por exemplo, identificar os brasileiros de certas paragens da Amazônia, e diferenciá-los dos que são originários de certas paragens do Nordeste do país, já que seus respectivos ancestrais diretos eram indígenas que pertenciam a etnias distintas e que deixaram traços genéticos facilmente identificáveis até os nossos dias.

A passagem a seguir, escrita por Alexander von Humboldt (1769-1859) e relativa à sua longa e frutífera jornada pelo Novo Mundo, oferece um interessante retrato da diversidade étnica do continente ao qual o Brasil pertence:

Apesar das notáveis semelhanças que parecem unir todos os povos da América, como se fossem pertencentes à mesma raça, várias tribos diferem umas das outras em termos de altura, de cor da pele (que pode ser mais ou menos escura) e do olhar (que em alguns indivíduos expressa calma e docilidade, enquanto em outros denota uma mistura sinistra de tristeza e ferocidade).

15

Não deixa de haver contraste no fato de o Brasil, “país de contrastes”, possuir apenas uma língua oficial (o português), utilizada por quase todos os seus habitantes para falar, ler e escrever. Houve e há exceções, é claro: há cerca de cem anos, a cidade de Treze Tílias, localizada no Brasil meridional (Santa Catarina), ainda era chamada pelo nome que lhe fora dado por emigrantes alemães, ou seja, *Dreizehnlinden*.¹⁶ É um predomínio que tem seu paralelo na América Latina como um todo e que deriva da supremacia das línguas ibéricas sobre as da América pré-colombiana: por ocasião dos Descobrimentos, a língua de Castela e a de Portugal eram não apenas faladas, mas também *escritas: verba volant, scripta manent*; contavam também com a imprensa para acelerar sua própria divulgação e possuíam já, cada uma delas, um patrimônio literário respeitável em toda a Europa.

Em 1492, o humanista espanhol Antonio de Nebrija viu publicada sua valiosa *Gramática castellana*; em 1572, foi a vez de *Os Lusíadas*, poema que o heroico soldado Luís de Camões dedicara às façanhas marítimas dos seus compatriotas portugueses — sem dúvida, uma das principais epopeias de todos os tempos e lugares. Por sua vez, na época da Descoberta e Conquista do Novo Mundo, nenhum povo ameríndio tinha expressão escrita, a não ser em estágio embrionário, como foi o caso dos maias e de alguns outros poucos povos, todos eles da América Central.¹⁷

As línguas do Novo Mundo não estavam em condições de competir com as do Velho Mundo, e isso também vale para América do Norte, é óbvio: vide o predomínio absoluto da língua inglesa nos Estados Unidos e no Canadá, que também adotou o francês em algumas de suas regiões, notadamente o Quebec. Contrariando o que se costuma pensar, dizer e escrever sobre esse assunto, a supremacia das línguas ibéricas sobre as nativas da Ibero-América nada teve de impositivo; foi uma supremacia espontânea.

No caso da língua espanhola, por exemplo, o Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616) — personagem exponencial tanto para a cultura do Peru em que nasceu quanto para a da Espanha em que morreu — chegou a testemunhar este curioso fenômeno: havia nos indígenas peruanos pouco interesse em aprender a

língua espanhola, e os conquistadores espanhóis tampouco se interessavam em ensiná-la.¹⁸ Perceba-se que o Inca escreveu seus famosos *Comentarios Reales* no período em que Portugal estava sob domínio espanhol (1580-1640), e que o que ele diz em relação à língua espanhola no Peru também se aplica à língua portuguesa no Brasil. Em 1596, Felipe II (1527-1598), filho de Carlos V e rei das duas potências ibéricas unificadas, “expediu uma resolução que, se fosse conhecida, deixaria perplexos os entusiastas das comissões contra o V Centenário”.¹⁹ Eis o que disse Felipe II em relação aos aborígenes de seu Império Americano: “Não parece conveniente exortá-los a deixar sua língua natural; contudo, professores poderão ser nomeados para aqueles que decidirem aprender o espanhol por livre e espontânea vontade”.²⁰

Quanto ao Brasil, outro contraste a ser observado há entre a unidade linguística e a falta de fatores comuns nas manifestações artísticas realizadas em seu território. Diferentemente do que acontece com a língua portuguesa falada, lida e escrita nas terras descobertas por Pedro Álvares Cabral no ano de 1500, *a arte do Brasil é essencialmente dialetal*. “Arte brasileira” é uma expressão ampla demais quanto ao seu alcance semântico; não se pode tratá-la de modo unívoco. A flecha produzida por um indígena do Vale do Rio Xingu é algo tão “brasileiro”, como artefato, quanto uma instalação montada pela artista plástica Lygia Pape (1927-2004), nascida e falecida no estado do Rio de Janeiro. A diferença consiste em que aquele artefato indígena vincula-se diretamente a tradições culturais e estilísticas que são exclusivas do Brasil, ao passo que a obra de Lygia Pape identifica-se espontaneamente com estilos artísticos nascidos na Europa (concretismo) e nos Estados Unidos da América (conceitualismo), derivados ainda do que podemos chamar de *cultura ocidental*.

ARQUITETURA, ARTE SOCIAL

Não houve coincidência cronológica entre o Descobrimento do Brasil e o início do processo de colonização do imenso território que Portugal, a poderosa metrópole (embora fosse minúscula em tamanho), tinha à sua disposição. Também nisso a colonização portuguesa diferiu essencialmente da hispânica. O México (Nueva España) e o Peru já tinham importantes universidades no século xvi; o Brasil teve que esperar até o século xix para a fundação de sua primeira instituição universitária: foi o último país da América Latina a desfrutar esta criação da Europa medieval que é a universidade. Com base no comércio transoceânico, o Império Português concentrou inicialmente os seus interesses na Ásia e na África — continente cujo contorno marítimo na direção Oeste-Leste os portugueses no século xv foram pioneiros em explorar.²¹ As primeiras mudanças significativas começaram a ocorrer apenas em 1549, quando o militar português Tomé de Sousa, escolhido como governador-geral do Brasil, fundou a cidade de Salvador da Bahia, conferindo-lhe o título de capital da imensa colônia. Os primeiros padres jesuítas vieram juntamente de Tomé de Sousa, incumbidos de ensinar o cristianismo aos autóctones.

Os efeitos desse empreendimento religioso não se limitaram à conversão dos aborígenes brasileiros à fé cristã; a própria sociedade brasileira (se é que já podemos chamá-la assim naquele tempo) como um todo foi diretamente influenciada pela nova religião. Ainda hoje, a religião católica, além da língua portuguesa, é um dos poucos fatores de homogeneidade que se pode encontrar na cultura do Brasil. *O catolicismo foi introduzido aqui juntamente com sua arte e, em grande parte, por meio dela*. Durante os séculos xvii e xviii, a arte brasileira afina-se pelo diapasão da Contrarreforma. Na arquitetura, isso é particularmente notável; o modelo para as igrejas de Portugal e suas colônias ultramarinas (Brasil, Goa, Diu, Damão, Macau etc.) será o da *Chiesa del Santissimo Nome di Gesù* — igreja principal da Ordem dos Jesuítas, construída em Roma entre 1568 e 1580, onde os estilos clássico, maneirista e barroco se misturam sob o comando de gigantes da arte universal como Michelangelo, Vignola, Giacomo Della Porta e outros.

A arquitetura não é apenas a mãe das artes visuais; é também a arte mais intimamente ligada à vida em sociedade. Antes de pintar e esculpir, o homem constrói uma casa onde possa morar e um templo onde possa

rezar. O lema romântico da “arte pela arte” não se aplica à arquitetura; as suas obras têm sempre uma função específica: seja para habitar, rezar ou armazenar alimentos, um edifício é essencialmente uma intervenção no espaço que tem o propósito de torná-lo útil à sociedade humana e agradável aos olhos que a veem. Em seu dicionário dedicado às artes visuais, o pesquisador brasileiro Almir Paredes Cunha fala da arquitetura como

A arte de compor espaços plasticamente, para cumprir uma determinada função, utilizando técnicas construtivas específicas e com intenções estéticas. Também pode ser considerada, de forma mais simples, como a arte de construir todos os tipos de espaços com o objetivo de satisfazer às necessidades de uma sociedade, sem esquecer os princípios estéticos.²²

A arquitetura difere da engenharia civil por causa do seu compromisso inabalável com a estética. O engenheiro civil também compõe estruturas espaciais, mas sua ênfase é na segurança, durabilidade e funcionalidade de sua composição, independentemente de sua eventual beleza. Ora, se um edifício abdica de sua função, valendo apenas por suas qualidades estéticas (caso as tenha, é claro), ele deixa de ser “arquitetônico”, digamos assim; ele perde o caráter de obra arquitetônica e se transforma em escultura colossal. Este é precisamente o caso das pirâmides do México antigo (Teotihuacán, Tikal, Chichén Itzá etc.): elas perderam suas funções religiosas, astronômicas e sociais em geral; para os olhos de quem as admira hoje, as pirâmides mexicanas são pura e simplesmente estátuas agigantadas.

“Os edifícios existem para o homem”, disse o grande artista e teórico do Renascimento Leon Battista Alberti.²³ No seu ponto de vista, a pintura e a escultura (o mesmo aplicando-se às chamadas *artes menores*) existem para servir de adorno às construções arquitetônicas, sejam elas igrejas, mosteiros, castelos ou casas, pura e simplesmente. Tal foi o cenário artístico que caracterizaram os três séculos de duração do Brasil Colonial (1500-1815). Entre as exceções, destaca-se o grupo de Profetas esculpido na cidade de Congonhas do Campo por Antonio Evangelista Lisboa (1734?-1814), conhecido como Aleijadinho, devido às deformidades físicas que apresentava, causadas por uma ou mais doenças cujo(s) nome(s) ainda é(são) motivo de discórdia entre os especialistas de hoje.²⁴

A arquitetura brasileira do período anterior à chegada dos europeus é extremamente modesta. Apenas em uma pequena fração da Amazônia, a Ilha de Marajó, foram encontrados vestígios de construções em pedra originárias do período pré-colombiano. Não é impossível que alguns dos antigos grupos indígenas de Marajó descendessem de marinheiros polinésios.²⁵ Essa hipótese, se um dia for confirmada, ajudará a explicar as disparidades que há entre a arte dos aborígenes do Marajó e a produzida por grupos indígenas de outras partes do Brasil; é uma explicação que não se limitará à arquitetura, mas também à cerâmica, única arte em que os aborígenes brasileiros (no caso, os *marajoara*) alcançaram um nível de elaboração equiparável ao das grandes civilizações dos Andes e do México.²⁶ Em todo caso, até mesmo a cultura marajoara (que floresceu principalmente entre 400 e 1600 d. C. e foi a mais avançada no Brasil pré-cabralino), havia alcançado um estágio de desenvolvimento muito primitivo, se o compararmos ao de seus contemporâneos andinos e mexicanos — sem contar, é claro, as grandes civilizações antigas da Ásia, do Vale do Nilo e da Europa.

Respeitando as poucas exceções, o fato é que as manifestações artísticas do Brasil antigo não transcenderam o nível do artesanato — sem esquecer que, nos produtos artesanais, predomina o fator utilitário e a intenção de repetir um modelo previamente estabelecido; na arte (pelo menos como a entendemos desde o Renascimento), o que mais conta é o fator estético, bem como a intenção de superar os modelos e, não surpreendentemente, as próprias regras de composição. Em suma, e de maneira geral, o artesão busca o útil e o repetitivo, enquanto o artista busca o belo e o original.²⁷

Particularmente desfavorável para as investigações arqueológicas é o clima úmido que prevalece em quase todo o território brasileiro, pois dificulta a preservação de materiais orgânicos, como fibras, madeira e couro. Não nos surpreende que a maior parte da documentação arqueológica relativa à arte produzida no Brasil antigo se restrinja a objetos de pedra e de barro; com menor relevância, deparamos com objetos feitos de ossos, dentes e conchas.²⁸ Em termos de antiguidade, o primado é das lascas dos utensílios de pedra, com idades

compreendidas entre os 10.000 e os 12.000 anos. Bem mais jovens são as pinturas rupestres; estas têm a idade máxima de cinco milênios e se irradiam por quase todo o território brasileiro, com exceção da zona costeira.

O ISOLAMENTO FOI A REGRA

Nas palavras do eminente arqueólogo Geoffrey Bushnell (1903-1978), referidas ao período anterior a 1500:

Pouco se sabe da arte produzida no vasto território do Brasil; grande parte da área é composta de planícies e florestas tropicais inadequadas para o desenvolvimento de grandes civilizações aborígenes. As partes orientais, nas quais se esperavam resultados mais favoráveis, eram remotas e de difícil acesso vis-à-vis os principais centros civilizatórios da América antiga.²⁹

Com efeito, a situação é muito diferente se for comparada com o que foi produzido em termos artísticos e culturais em geral noutras regiões da América antiga, em particular nos Andes e na América Central. Nessas áreas, os espanhóis encontraram obras magníficas, produzidas pelos incas, astecas, maias e seus muitos antecessores. Ficaram famosos os elogios de Albrecht Dürer, principal artista e teórico do Renascimento Nórdico, às obras artísticas de origem asteca, que ele viu durante sua estada na cidade flamenga de Bruges.³⁰

Diferentemente de seus vizinhos no Brasil, muitas sociedades aborígenes da América espanhola acumularam importantes contribuições culturais ao longo de séculos — em alguns casos, milênios. Na Alta Idade Média (c. 476-c. 1000), tempo em que a Europa ainda não existia propriamente como entidade cultural, e grande parte de seu território vivia em trevas causadas pelas invasões de muçulmanos, vikings e magiares, o México Central já havia sido adornado pela resplandecente cidade de Teotihuacán. No século v d. C., que foi o seu “século de Péricles”, Teotihuacán abrigava 200.000 habitantes, tornando-se, assim, um dos centros urbanos mais populosos de todo o mundo. Com 65 metros de altura, a grande pirâmide de Teotihuacán é o monumento mais alto de seu tipo no continente; não há edifício europeu da mesma época que a supere em altura. No reino da matemática e da astronomia, o México pré-colombiano era muito mais avançado do que a maior parte da Europa antiga e medieval.³¹

A arqueologia não deixa margem a dúvidas: o *homo americanensis* não é originário da América; ele veio inicialmente da Ásia, através do Alasca, há cerca de 40.000 anos. Embora tenha-se tornado o lar de uma miríade de culturas distintas ao longo dos séculos que se seguiram ao Descobrimento, fato é que os Aleutianos do Canadá setentrional, os Xingu do Brasil e os Mapuche do Chile compartilham a mesma origem étnica, e esta é siberiana; tal é a razão pela qual os traços mongóis predominaram nos ameríndios.³² Além dos vikings do ano 1000 e de San Brandão e demais monges irlandeses que o acompanharam no século vi, pouco ou nada se tem a dizer acerca dos contatos culturais entre a Europa e a América nos tempos anteriores a Cristóvão Colombo (1451-1506); noutras palavras, o isolamento foi a regra, no referente aos contatos culturais entre o Velho Mundo e o Novo, regra esta que, no caso do Brasil, se somava ao isolamento interamericano.³³

Conceitos como “país” e “nação” jamais existiram entre as tribos indígenas brasileiras. Ademais, as rivalidades sempre foram *lingua franca* no Brasil pré-cabralino, de tal maneira que as guerras eram intermitentes, situação que dificultava, sobremaneira, o estabelecimento de um governo central e promotor de prosperidade espiritual e material; a nota dominante foi sempre o vazio de poder, e os portugueses, embora minoritários, não demoraram a preenchê-lo: *natura abhorret vacuum*, bem o sabemos. Tudo isso facilitou a aceitação, pelos nativos, das contribuições artísticas e culturais em geral que os novos senhores trouxeram da Europa. Em relação aos escravos negros originários da África, eles foram igualmente receptivos à cultura portuguesa. Embora as línguas indígenas e africanas (que também careciam da escrita) estivessem sempre em posição subalterna em relação ao português, não se pode negar que os colonizadores logo se revelaram permeáveis às contribuições culturais de ambos os grupos.³⁴

Muito de mestiço há nas pinturas de Mestre Ataíde (1762-1730), que foi o *Aleijadinho do mundo bidimensional*. Embora a técnica, o estilo e o tema sejam 100% europeus em suas origens, a arte de Ataíde e

a de Aleijadinho muitas vezes prefere dar traços indígenas, africanos e mestiços aos seus personagens, todos eles vinculados à tradição cristã. Ambos interpretam à sua maneira – ou seja, à maneira *mestiça* – o ideal gregoriano de fazer das artes visuais a “Bíblia para os analfabetos”. O rosto de Nossa Senhora no painel da Assunção da Virgem, o mais famoso que Ataíde pintou, nada tem das Madonas de Rafael, por exemplo; os traços não são italianos, mas sim mestiços (ou, se quisermos, *brasileiros*). A arte portuguesa tornou-se mestiça em terras brasileiras, sempre considerando, é claro, os limites dessas contribuições; na arquitetura colonial, a cultura indígena quase não tinha contribuição a dar; o mesmo vale para a cultura africana.³⁵

INCONCLUSÃO

A mistura étnica ocorrida do Brasil traduziu-se artisticamente numa arte essencialmente mestiça e dialetal; é, pois, uma arte híbrida, identificável no sentido regional, mas não no sentido nacional, por assim dizer. Assim como os espanhóis, os portugueses da Era dos Descobrimentos estavam cientes da importância da língua no processo de intercâmbio cultural entre eles e os nativos do Novo Mundo. De acordo com o regulamento da Companhia de Jesus, fundada pelo santo basco Ignacio de Loyola no século xvi, os religiosos encarregados da catequese dos indígenas deveriam aprender a sua língua materna.

No Brasil, a figura mais exponencial da evangelização é, sem dúvida, José de Anchieta (1534-1587), jesuíta natural do Arquipélago das Canárias que veio para o Brasil ainda jovem. Beatificado em 1980 por São João Paulo II e canonizado em 2014 pelo Papa Francisco, Anchieta foi o primeiro dramaturgo, o primeiro gramático e o primeiro poeta nascido nas Ilhas Canárias; escreveu a primeira gramática da língua tupi — *A arte da gramática da língua mais usada na costa do Brasil*³⁶ — e foi um dos primeiros autores da literatura brasileira, que enriqueceu com peças, poemas religiosos e uma epopeia. Ademais, São José de Anchieta é patrono da Academia Brasileira de Música. De grande relevância neste contexto é, também, o sacerdote português Manuel da Nóbrega (1517-1570), chefe da primeira missão jesuíta não só no Brasil, mas em toda a América. Seu *Diálogo sobre a conversão do gentio* é o primeiro texto em prosa escrito no Brasil e possui inegável valor literário.

Mutatis mutantis, a aculturação que se vê em Anchieta, “o apóstolo das multidões brasileiras”, pode ser notada em personagens mais recentes, como o compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos (1887-1959), cuja formação musical de índole europeia mesclou-se com as tradições indígenas e folclóricas do Brasil. Anchieta foi para o Brasil o que São Paulo havia sido para o antigo mundo mediterrâneo; e o papel de Villa-Lobos na história da música brasileira é análogo ao do compositor húngaro Béla Bartók (1881-1945) na história da música da Europa Central.

Os jesuítas adaptaram ao cristianismo o preceito horaciano segundo o qual o ensino deve provocar agrado estético naqueles que são ensinados: *docere cum delectare*; quanto mais belamente for transmitida a Doutrina, mais eficiente será a assimilação de seu conteúdo. Isso se aplica não apenas às obras dos jesuítas, mas à própria arte colonial do Brasil como um todo. O teatro e a poesia do Padre Anchieta, os sermões do Padre Antonio Vieira (1608-1697) e as esculturas de Frei Agostinho da Piedade (1580?-1661) pertencem ao mesmo contexto cultural que caracteriza as obras de Aleijadinho e de Ataíde. Numa sociedade em que ler e escrever eram privilégios de poucos, as artes visuais mostraram-se particularmente eficazes para a transmissão de mensagens bíblicas em geral. Aplica à imensa colônia portuguesa o mesmo que o Papa São Gregório Magno (c. 540-604) disse e escreveu numa Europa ainda semibárbara: a pintura [e, por extensão, a escultura e a plasticidade em geral] vale como escrita para os analfabetos.³⁷

A pesquisa histórica, por definição, requer o testemunho escrito; e isso o Brasil pré-cabralino não nos legou; tampouco podemos contar com a proto-história e seus registros escritos indiretos. Nesse sentido, a *história da arte brasileira* começa no ano de 1500 — limitação que pode ser vista como estímulo para que a arqueologia e

demais ciência afins (e.g., a etnografia, a etnologia e a antropologia) continuem aprofundando suas pesquisas acerca deste oceano de interrogações que sempre foi, é e será isto que chamamos de *arte*.³⁸

REFERÊNCIAS

- José Alcina Franch, *El arte precolombino* (Madri: Akal, 1990), 48.
- Cf. Sigrid Achenbach, *Kunst um Humboldt: Reisestudien aus Mittel-und Südamerika von Rugendas, Bellermann und Hildebrandt im Berliner Kupferstichkabinett* (Munique: Hirmer, 2009), 19 et passim.
- Gerd-Helge Vogel, “Der Lage-Park in Rio de Janeiro: Ein Kleinod brasilianischer Gartenkunst”. Em *Die Gartenkunst* (Berlin, 20/2, 2008), 277; ver também Kevin Kandt et alii. *Festgaben aus Floras Füllhorn, Pomonas Gärten und vom Helikon: Eine Blütenlese kultur-und kunsthistorischer Beiträge zum 65. Geburtstag von Gerd-Helge Vogel*, ed. por Kevin E. Kandt & Michael Lissok (Kiel: Ludwig Verlag, 2016), 6-7 et passim.
- Cf. João Vicente Ganzarolli de Oliveira, “Sobre a identidade cultural latino-americana”, *Revista Tempo Brasileiro* 122/123 (julho-dezembro de 1995).
- Cf. *A rebelião das massas*, trad. por Herrera Filho (Rio de Janeiro: Livro Ibero-americano, 1962), 70.
- Octavio Paz, “Poesia latino-americana?”, *Signos em rotação* (São Paulo: Perspectiva, 1972), 144-145.
- Cf., por exemplo, Edgard De Bruyne, *Historia de la estética, t. i*, trad. por Armando Suárez (Madri: BAC, 1963), 194.
- Cf. Richard Leakey, *L’origine de l’humanité*, trad. por Jean-Pierre Ricard (Paris: Hachette, 1997), 122 et passim.
- Cf. Friedemann Schrenk & Stephanie Müller, *Die Neandertaler* (Munique: C. H. Beck, 2005 & Müller, 2005), 101 et passim; e João Vicente Ganzarolli de Oliveira, *Estética, vivência humana: temas e controvérsias na filosofia* (Rio de Janeiro: FAPERJ/Letra Capital, 2008), 35 et passim.
- Cf. João Vicente Ganzarolli de Oliveira, “Amerikanische Kunst: eine kulturphilosophische Betrachtung”. Em *Pflanzen, Blüten, Früchte: botanische Illustrationen in Kunst und Wissenschaft*, org. por Gerd-Helge Vogel (Berlim: Lukas Verlag, 2014), 146-150.
- Cf. Joaquim Marçal et alii, *Milan Abram* (Rio de Janeiro: Edições de Janeiro/Bazar do Tempo, 2015), 193 et passim.
- “Carta de Jamaica”. Em *Fuentes de la cultura latinoamericana I*, org. por Leopoldo Zea (México: Fondo de Cultura Económica, 1993), 22.
- Arturo Uslar Pietri, *La creación del nuevo mundo* (México: FCE, 1992), 12.
- Alexander von Humboldt, *Voyages dans l’Amérique Équinoxiale* (Paris: Maspero, 1980), 40.
- Cf. Leandro Narloch, *Guia politicamente incorreto da história do Brasil*, 2.^a ed (São Paulo: Leya, 2011), 152.
- Cf. Miguel León-Portilla, *Literaturas indígenas de México* (México: Mapfre/FCE, 1992), 19sq; e Serge Gruzinski, *La colonización de lo imaginario: sociedades indígenas y occidentalización en el México español-siglos XVI a XVIII* (México: Fondo de Cultura Económica, 1990), 20.
- Cf. *Comentarios Reales de los Incas I* (México: Carlos Aranibar, 1991), 23.
- Serafín Fanjul, *La quimera del Andalus* (Madri: Siglo Veintiuno, 2006), 18.
- Serafín Fanjul, *La quimera del Andalus* (Madri: Siglo Veintiuno, 2006), 18.
- Ver a esse respeito Horst Gründer, *Eine Geschichte der europäischen Expansion: Von Entdeckern und Eroberern zum Kolonialismus* (Stuttgart: Theiss, 2003), 25-35.
- Dicionário de artes plásticas I* (Rio de Janeiro: Escola de Belas-Artes da UFRJ, 2005), 36.
- Apud Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy: 1450-1600* (Oxford: Oxford University Press, 1994), 11.
- Ver, por exemplo, Fernando Jorge, *O Aleijadinho: sua vida, sua obra, seu gênio* (São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1971), 77-78 et passim; Germain Bazin, *L’architecture religieuse baroque au Brésil I* (Paris/São Paulo: Plon/Museu de Arte de São Paulo, S/D), 26 et passim; e João Vicente Ganzarolli de Oliveira, “Aleijadinho: A Brief Commentary on His Life and Work”. Em *International Journal Advances in Social Sciences and Humanities* 5, n.o 2 (fevereiro de 2017), 1-6; João Vicente Ganzarolli de Oliveira, “Aleijadinho, escultor único por tres motivos: venceu las dificultades inherentes al arte, la esclavitud y la minusvalía”, *Atenea*, n.o 515 (1.º semestre de 2017),

163-172; João Vicente Ganzarolli de Oliveira, “Imagens de Aleijadinho”, *Cidade Nova* XLX, n.o 7 (julho de 2008), 42-43.

Cf. Miguel Evangelista Miranda da Cruz, *Marajó: Essa imensidão de ilha* (São Paulo: Parma, 1987), 15.

Cf. Gastão Cruls, *Hiléia amazônica: Aspectos da flora, fauna, arqueologia e etnografia indígenas* (Rio de Janeiro/Brasília: José Olympio/Instituto Nacional do Livro/MEC, 1959), 219.

Cf. João Vicente Ganzarolli de Oliveira, *A humanização da arte* (Rio de Janeiro: Pinakothèque, 2006), 91.

Cf. Walter Zanini et alii, *História geral da arte no Brasil I* (São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles/Fundação Djalma Guimarães, 1983), 22.

Geoffrey Bushnell, *Ancient Arts of the Americas* (Nova York/Washington: Praeger, 1965), 259.

Cf. Jay A. Levenson, “Circa 1492: History and Art”. Em *Circa 1492: Art in the Age of Exploration* (Washington: Yale University Press, 1992), 21.

Cf. Sylvanus Morley, *La civilización maya*, trad. por Adrián Recinos (México: Fondo de Cultura Económica, 1992), 17.

Cf. Bernardo Berdichevsky, *En torno a los orígenes del hombre americano*, 5.ª ed. (Santiago: Editorial Universitaria, 1992), 95 et passim.

Cf. J. V. Luce et alii, *The Quest for America* (Nova York/Washington/Londres: Praeger, 1971), 70 et passim.

Cf. Enrique Martínez López, *Tablero de Ajedrez: imágenes del negro heroico en la comedia española y en la literatura e iconografía sacra del Brasil esclavista* (Paris: Calouste Gulbenkian, 1998), 156 et passim.

Cf. Pierre Bertaux, *África: desde la prehistoria hasta los años sesenta*, trad. por Manuel Ramón Alarcón (Madri: Siglo XXI, 1994), 133 et passim.

Ver a esse respeito Eduardo Portella, “Apresentação”. Em *José de Anchieta: Poesia*, Coleção Nossos Clássicos (Rio de Janeiro: AGIR, 1959), 5sq.

Cf. Edgard De Bruyne, *Historia de la estética*, t. ii, trad. por Armando Suárez (Madri: BAC., 1963), 442.

Cf. Johannes Bergemann, *Orientierung Archäologie: Was sie kann, was sie will* (Hamburgo: Rowohlt, 2000), 15 et passim.

NOTAS

- 1 Aproveito para agradecer ao professor e amigo Claudio de Almeida Rio pelas importantes sugestões fornecidas para a realização deste artigo.

ENLACE ALTERNATIVO

<https://publicaciones.uap.edu.ar/index.php/revistaenfoques/article/view/1011> (pdf)