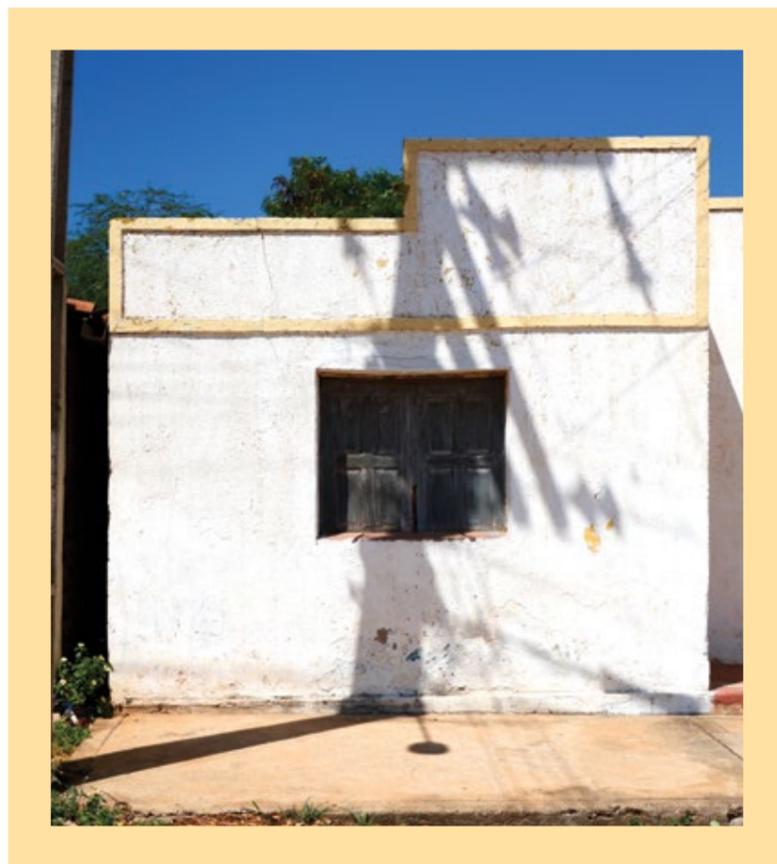




**GUSTAVO  
PIQUEIRA**

 [www.martinsfontes](http://www.martinsfontes.com.br)  
SÃO PAULO, 2018





**A equipe viera de São Paulo até a caatinga** para a filmagem de um documentário. Mas, por alguma falha de planejamento — ou puro azar —, chegaram dois dias após a chuva que por breves períodos altera a paisagem local. Quem me contava a história era Gilson, contratado como motorista do grupo, que passara uma semana inteira a rodar e rodar e rodar pelas estradas da região, aguentando o crescente chique de um diretor que, surpreso com o cenário verdejante ao seu redor, resmungava cada vez mais impaciente: “Cadê o boi morto? Eu quero ver boi morto! Quero ver boi morto!”, numa evidente referência à imagem do esqueleto bovino vencido pela inanição, a carcaça clichê da seca e do Nordeste miserável. “Para ele, aqui era só isso. Boi morto”, Gilson finalizou, desapontado, o relato.

Por coincidência, um mês antes de minha primeira viagem ao sertão, eu havia tomado contato com duas séries de imagens que retratavam casas populares da região e suas singelas fachadas pintadas a cal pigmentada, coroadas por inventivas platibandas. Primeiro, nos registros de uma amiga que viajava de férias por seu Sergipe natal. Depois, pelas fotos de um livro que eu até então ignorava, mas logo descobri ser um dos poucos a desconhecer. De seu texto introdutório, pincei a afirmação de que “ao lado da arte plumária indígena, as pinturas e platibandas do sertão nordestino talvez sejam um dos aspectos mais especificamente brasileiros das artes plásticas”.

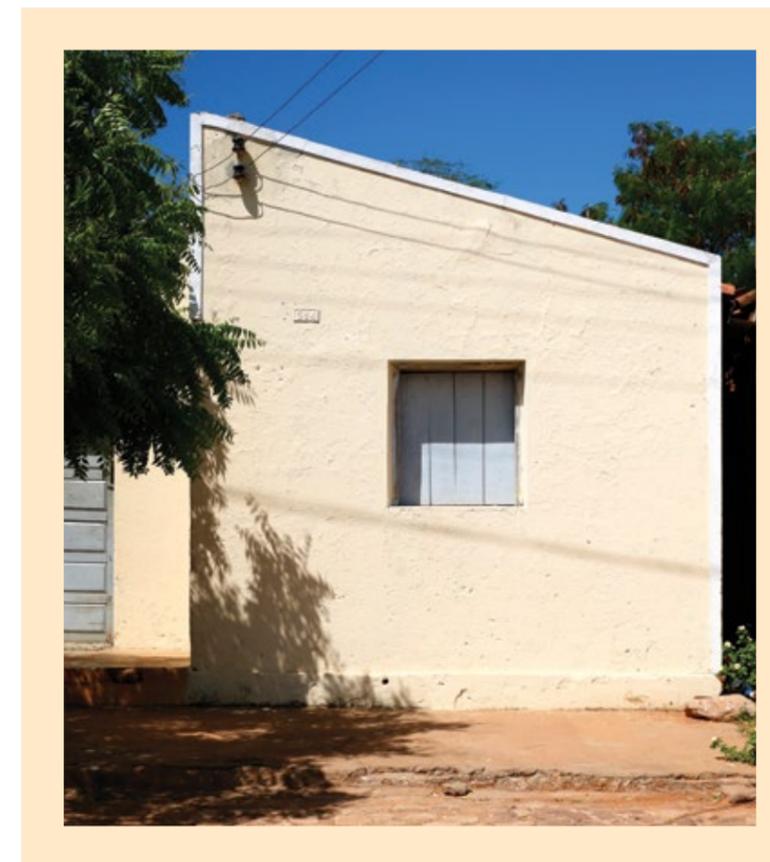
A ideia de uma arte com aspecto “nacional” remonta ao século XIX, concebida como parte da implantação dos estados-nação tal qual os conhecemos hoje. Nesse processo, produções consideradas típicas de determinada região tornaram-se elementos-chave na construção das narrativas nacionalistas; tão importantes que, quando não existiam com a personalidade necessária, alguém tratava de inventá-las. Assim, dezenas de identidades locais foram forjadas sobre o recém-criado conceito de “saber do povo”. Ou, no idioma nativo em que o termo foi cunhado, *folklore*.

Já nos países colonizados, esse processo se deu em duas direções: tanto numa utilização similar àquela ocorrida na Europa, à medida que cada um conquistava sua independência e escrevia o passado da maneira que melhor lhe convinha (o que poderia variar bastante, como fica evidente ao se comparar os diferentes lugares que o ameríndio nativo ocupa no imaginário nacional de Estados Unidos, México e Brasil), quanto numa espécie de realocação, por parte dos chamados países “desenvolvidos” (leia-se Europa ocidental e Estados Unidos), de alguns artigos produzidos abaixo da linha do equador que, progressivamente, abandonaram sua condição prévia de material etnográfico para se verem alçados ao posto de “arte”.

Assim, do mesmo modo que a descoberta da América não foi, de fato, uma descoberta, o surgimento da arte popular não foi um surgimento dos objetos em si, mas sua realocação. Se algo nasceu ali, foi o discurso responsável pelo referido processo. Esse discurso — que, num extremo, podemos até considerar

como o verdadeiro material constituinte da chamada “arte popular”, mais até do que os próprios objetos sobre os quais se debruça — foi elaborado por um grupo específico de pessoas. E, como tal, reflete o olhar desse grupo. Carrega seus valores e preconceitos.

Como marco simbólico desse movimento definiu-se o célebre encontro de Picasso com as máscaras africanas em 1905, em Paris, cuja patente influência em *Les Femmes d'Alger*, de dois anos depois, já foi estudada à exaustão. E, considerando a importância capital do quadro no curso tomado pela arte dali pra frente, não há como minimizar a dimensão do episódio. O que leva a mais um trecho do livro sobre as fachadas nordestinas citado acima, desta vez assinado por Caetano Veloso: “Os homens que desenvolveram esse estilo visual numa região tão pobre do Brasil nos fazem ver que há muitos níveis insondáveis, muitos estágios misteriosos nas relações entre as massas e o que se convencionou chamar de modernidade”. É isso aí. É isso aí, a não ser por um detalhe específico, mas de suma importância: esses níveis e estágios nunca foram tão insondáveis ou misteriosos assim e o encontro de Picasso, longe de consistir numa exceção, quase pode ser tomado como regra. Já antes da Segunda Guerra os objetos da chamada “arte primitiva” eram associados à arte moderna por critérios que se apresentavam como exclusivamente formais, sem nenhuma menção aos motivos e contextos que levaram à sua confecção — o conhecido texto de abertura da exposição *African Negro Art* de 1935 no MoMA, por exemplo, jura destacar apenas o valor estético dos objetos africanos ali expostos e, para tanto, evita alusões a prévios usos rituais ou funções práticas. Mesmo no Brasil, na década anterior, os pernambucanos Cícero Dias e Vicente do Rêgo Monteiro já tingiam sua formação acadêmica com iconografia do sertão ou da Amazônia — erudito com popular, a mistura quase obrigatória de tudo o que viria a seguir (inclusive a obra do próprio compositor baiano). Logo, o ponto não é que estilos visuais “populares” revelam um surpreendente elo com a modernidade, mas sim que eles são mais responsáveis pela construção dessa modernidade do que em geral supomos. Assim como os processos de aceitação, reconhecimento e valorização das artes chamadas “moderna” e “popular” ao longo do século XX estão muito mais vinculados entre si do que costumamos presumir.



**Sempre que estampado, o carimbo de arte popular** — assim como os de arte primitiva ou arte *naïf* — surge ladeado por vasta escolta de adjetivos. Os mais recorrentes, sem dúvida, “autêntica” e “pura”. Ambos, à primeira vista, cativantes em sua verdade “natural”, por vezes “ingênuas”, fruto da “intuição” de quem não perdeu a “espontaneidade” em processos formais de aprendizado e, assim, produz “livre” de vícios ou regras. A overdose de aspas não surge por acaso ou problema de redação, mas sim para lembrar que tamanha simpatia é ilusória e o mergulho nem precisa penetrar muito fundo para se constatar como esses mesmos adjetivos já foram utilizados com fins bem menos edulcorantes, inseridos no discurso colonial proferido por determinado grupo. Esse mesmo grupo — que tem origem na cultura greco-romana, ganha corpo com o cristianismo e o capitalismo e chega a nossos dias exercendo inquestionável hegemonia econômica, social e cultural — também considera um povo tão mais “evoluído” quanto maior for a distância que apresentar entre natureza e cultura. Tal definição, porém, corresponde à versão de povo “evoluído” desse grupo específico, não a um conceito absoluto do termo, como às vezes somos levados a acreditar. E, por meio dela, alguns dos mais terríveis processos de dominação da História foram aplicados sem haver necessidade de alguém assumir que se tratava de operações meramente comerciais, de caças ao tesouro. Pelo contrário, teorias desse tipo permitiram que tais processos surgissem como movimentos históricos quase inevitáveis, tamanha a superioridade de seus valores e crenças (e, em momentos extremos, de sua raça) em relação às demais. Assim, aos povos que não percorreram a mesma trilha, restava a chancela de “puros”, “naturais” e “ingênuos” (atrasados); de “espontâneos” e “intuitivos” (selvagens). Em resumo, de inferiores. Por isso, a classificação de um grupo como ingênuo e conectado à natureza pode ser tudo, menos ingênuo: ela foi criada para atender a um programa bastante específico. E, mesmo quando lançada com um olhar de aparência afável, sempre passou longe, muito longe, de qualquer reconhecimento de paridade.

Com o passar dos anos, principalmente a partir da década de 1990, também foram acrescidos à arte popular alguns valores sociais mais sintonizados aos novos tempos. Além de “autêntica” e “pura”, ela anexou a seu *corpus* discursos de “resistência”, de vozes erguidas contra a “exclusão”. Aspas de novo intencionais, pois, não raro, os termos também dizem mais sobre quem os promove do que sobre quem de fato os executa.

Basta, porém, escutarmos alguns relatos do lado de quem efetivamente produz tais objetos para não apenas borrar nossas definições e adjetivos como revelar de que maneira esse olhar encantado com uma suposta pureza autêntica — tanto na versão mais singela do século vinte quanto no presumido engajamento do vinte e um — é, no mínimo, paternalista.

Na década de 1960, um artesão saramaka produzia artefatos e os vendia a turistas, próximo ao aeroporto de Paramaribo, Suriname. Os possíveis compradores sempre lhe perguntavam qual o conteúdo simbólico das peças, mas ele respondia não haver nenhum: eram apenas ornamentos decorativos sem qualquer origem funcional ou ritualística. Notando o quanto isso frustrava os turistas e, pior, às vezes os levava a desistir do negócio, o artesão comprou um dicionário visual da cultura quilombola local (da qual se originaram os Saramaka) e passou a replicar as imagens que lá encontrou em suas peças — mesmo sem entender seu significado, pois não sabia ler. A resposta foi imediata: exibia o objeto entalhado ao lado da respectiva página do livro que trazia sua versão impressa e os turistas, ávidos por relíquias da “autêntica cultura local”, desembolsavam quantias bem mais altas do que pagavam pelas peças anteriores (as únicas que poderiam, na verdade, ser consideradas produção “autêntica” do artesão).

Também em meados do século vinte, um curador norte-americano insistiu para que a ameríndia María Martínez passasse a assinar suas peças de cerâmica — algo que nunca havia sido feito por ninguém em sua comunidade natal — para, com isso, valorizá-las. Ao constatarem, admirados, o aumento que isso causou nos preços da produção da ceramista, os outros produtores locais pediram a María Martínez que comesse a colocar sua assinatura na produção de todos eles. Ela aceitou — e os preços destas também dispararam. A confusão só terminou com a intervenção das autoridades, que obrigaram os ceramistas a procederem do “jeito certo” com relação à autoria de suas peças.

Saltando para o presente, em Tracunhaém, um dos centros da arte popular pernambucana, Marcos, filho de mestre Nuca, segue o caminho do falecido pai, reproduzindo em barro os leões de juba encaracolada que o tornaram célebre. Quando perguntado por um grupo de turistas, encantados com a manutenção da tradição familiar, se o filho dele também trilhava os passos do pai e do avô, respondeu de pronto que não. O rapaz queria distância dessa vida desgraçada de artesão. Seu sonho mesmo era ser PM, policial militar.

Outras histórias não faltariam para prolongar essa sequência de exemplos — desde avacalhações literárias, como a escrita por Graham Greene na resposta do personagem haitiano ao casal norte-americano que fora à América Central numa cruzada pelo vegetarianismo: “Sim, parece uma boa ideia, mas antes precisaríamos ter carne para comer por aqui, não?”; até o projeto arquitetônico da casa na periferia paulistana recém-premiada por seu “brutalismo social”, cujo morador, segundo fontes pra lá de fidedignas, não via a hora de revestir com algo mais vistoso do que o insípido concreto aparente (por sorte, deu tempo de fotografarem antes para nos refestelarmos nas redes sociais); sem falar nas associações que, de tão repisadas, já se tornaram clichês, como a excessiva erotização na leitura dos

falos enormes e seios fartos de peças genericamente classificadas como arte africana.

O fato é que hoje, apesar de a explosão digital ter descortinado múltiplas paisagens, as manifestações de afirmação local aparentem cada vez mais força e ser quase impossível escapar dos suvenires *made in China*, a maioria dos estereótipos acerca do tema (que, em essência, revela o modo como enxergamos o diferente, seja ele um artefato ou não) ainda perdura. Fingimos, contudo, que não: nossa autoimagem — sempre condescendente, pintando retratos agradáveis, porém nada fidedignos — jura de pés juntos estarmos vacinados contra o preconceito, curados dos comportamentos inadequados do passado. É, de fato, admissível que entraves de outrora tenham sido removidos, mas talvez apenas para se verem substituídos por uma versão contemporânea, quiçá tão equivocada quanto: abandona-se o ar espantado, o susto, a risadinha assumida; passa-se a transbordar circunspeção, a externar reconhecimento e respeito. O problema é que se afeta tanto, mas tanto, tanto respeito, que fica claro o quão forçado é o processo, o quão distante ele se coloca daquilo de que finge se aproximar. Um bom exemplo disso é o livro *El Alto*, de 2016, com fotos do alemão Peter Granser que mostram projetos realizados pelo arquiteto boliviano Freddy Mamani Silvestre na cidade que dá nome ao volume. Ali, a evidentemente excêntrica obra do arquiteto é apresentada quase como se Granser quisesse fugir de seu papel de autor — um invisível narrador flaubertiano. Longe de demonstrar qualquer estranhamento frente a edificações tão incomuns, a narrativa visual das fotos adota um tom neutro, a ponto de quase perdermos a noção de escala dos projetos. O breve e superficial posfácio, também se limita a descrever Mamani como “brilhante”



e mencionar como, ao lado de outras linguagens, ele incorpora raízes aimará em seus elementos decorativos. Uma casca revestida de apreço que, ao evitar assumir qualquer nesga de incômodo, ao desviar de eventuais choques com seu próprio repertório, ao fingir passar incólume, termina por ampliar o abismo que simula não existir. Não há diálogo. Nem, ao menos, uma proposta de diálogo. E, sem diálogo, não há pose de multicultural que se agüente em pé por muito tempo. Afinal, seria possível registrar com essa mesma frieza técnica obras de arquitetos inseridos no cânone ocidental também um dia tachados de excêntricos — fiquemos com estrelas pop, como Frank Gehry ou Zaha Hadid — descontextualizando-os de seu entorno, analisando-os por “qualidades puramente formais”. Seria possível, mas nunca se fez: há quem ame, há quem odeie, mas ninguém passou incólume por ambos, ninguém exibiu frieza técnica. A própria hipótese de fazê-lo e, por exemplo, analisar o Guggenheim de Bilbao isolado de seus múltiplos contextos — a relação com a cidade basca, a ruptura com museus anteriores, espacial *versus* simbólico, o impacto de tecnologias emergentes, as demais obras de Gehry etc. — parece não apenas tola, mas absurda. Em *El Alto* não. Em *El Alto* pode. Parece, inclusive, a solução adequada. Sob a aparente cortina de compreensão e respeito, mantém-se o olhar unilateral, o mesmo ponto referencial do passado, o mesmo lastro que relega à margem aqueles que ali foram postos há séculos. Parece que chamar Mamani de “brilhante” basta para comunicar ausência de preconceito, assim como mencionar a herança aimará é suficiente como atestado de abertura cultural. Porém, ao se eximir de qualquer discussão, o autor do livro remove toda oportunidade de oferecer ao leitor um convite para que este penetre no trabalho de Mamani e faça suas reflexões. Mas sejamos justos: o leitor nem reclama. Não só porque é quase certo que compartilha a onda do “pega mal assumir meu estranhamento e parecer preconceito”, mas também porque ninguém fora dos Andes conhece absolutamente nada da herança aimará.

No fim, é difícil discordar da tese do inglês John Berger de que “não é realmente possível desvincular o que vemos daquilo que conhecemos”. Definimos um objeto de acordo com valores que nos são familiares — e por “familiares” entenda-se tanto aqueles próximos a nós quanto a parcela dos distantes já digeridos e assimilados, já enquadrados em nossa moldura.

A verdade, porém, é que nada disso passava pela minha cabeça quando, animado, me embrenhei sertão adentro, atrás de singelas fachadas autênticas que me revelassem uma expressão popular, ingênua e profundamente brasileira. Vozes de combate contra a exclusão, elos perdidos com a modernidade. Em outras palavras, quando saí pela estrada atrás de boi morto.

O que encontrei, no entanto, foi bem diferente.

















**Onde estava aquela pureza monocromática,** tão ao gosto de meu paladar supostamente refinado? E as platibandas, em suas composições geométricas a exalar rigor formal, arrematadas por um desvio espontâneo aqui, outro ali? Cadê? O que eram esses azulejos de banheiro misturados uns aos outros, revestindo pesados muros de três, quatro metros de altura?

O que eram? Bem, a mesma coisa das antigas casinhas pintadas a cal com suas platibandas. Cada uma executada a seu tempo, refletindo as possibilidades, limitações e valores de seu momento presente, mas essencialmente a mesma coisa: fachadas de casas populares do sertão nordestino projetadas pelo próprio morador ou, no máximo, por um mestre de obras local. Sem curadoria especializada; sem arquitetos, sem revistas ou sites de decoração, sem boards do Pinterest. Mas, se ambas provinham de matriz única, por que minhas reações situavam-se em polos tão extremos? Como era possível que eu admirasse, encantado, uma delas e torcesse o nariz para a outra? Que uma chegasse embalada por trechos de *Os Sertões* e de Suassuna, outra por “Aí eu tô causando, aí eu tô podendo / Vem beber whisky, vem ver como o rico vive / Vem andar de ferrari, e depois de mustang / Usar dolce & gabanna, lacoste ou armani”?

E agora? O que faço? Reviso minhas regras gramaticais e torno norma culta o que considerava erro crasso? Ou inverteo, tratando de renegar aquilo que há pouco me fascinava? Julgo? Não julgo? Posso discernimento para julgar? Será que meu repertório estético — até então resoluto e arrogante — não passa de um autômato, limitado a apreciar apenas aquilo que os “órgãos reguladores” da cultura e do bom gosto o autorizam a admirar? Melhor adotar a estratégia do fotógrafo alemão e fingir que não é comigo? Posso criticar o que não entendo? E elogiar, posso? Mas quem disse que eu não entendo? Ou que eu entendo? Devo me esforçar para achar bonita uma casa murada no interior do Piauí, totalmente revestida pela réplica em porcelanato do calçadão de Copacabana? Ao menos fingir que me agrada, só para não parecer esnobe e elitista? Ou será que simular admiração é bem aquilo que me tornaria preconceituoso? Eu lamentava pela ausência das antigas platibandas, só vislumbradas muito ocasionalmente em meio ao festival de muros revestidos com cerâmica, mas esperava o quê? Que a população local tivesse permanecido imóvel por décadas, construindo casas idênticas às de seus pais e avós, só para deleitar parvos atrás de boi morto, como eu? Querer que o outro não se mova, que fique onde está, não se configura como um dos mais cruéis tipos de opressão?

As dezenas de perguntas, porém, de nada serviram: nem o sapo virou príncipe, nem vice-versa. E, no fim, tudo o que consegui dessa dissociação entre o clichê trazido de casa e as construções encontradas nos vilarejos e cidades foi mesmo um punhado de fotos, este livro e a incômoda sensação de possuir um olhar bem menos independente e apurado do que eu, até ali, acreditava carregar.