

REPRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS E LIMITES ESPACIAIS: O REGIONALISMO REVISITADO

Maria Adélia Menegazzo
UFMS

No estudo das representações artísticas regionalistas é fundamental agregar e ressaltar seu vínculo espacial. É nos limites de um espaço geográfico que se manifestam as culturas regionais. Também é necessário considerar os limites espaciais como elementos que orientam a tendência geral de desvalorização do que está fora do centro, excetuando-se o que se abriga sob o pitoresco e o exótico.

Buscando a origem das representações regionais, encontramos um ensaio de Walnice Nogueira Galvão¹, no qual se afirma que as manifestações localistas começaram a ocorrer em protesto contra a hegemonia das letras da Corte, isto é, do Rio de Janeiro urbano e litorâneo. As obras de Bernardo Guimarães, Taunay, Franklin Távora são exemplos destas manifestações que proclamavam uma visão autêntica do Brasil também no interior, reivindicando expressão própria e autonomia de traços culturais. Reações e contra-reações passam a ocorrer ressaltando-se as tendências naturalistas. Com o pré-modernismo de Monteiro Lobato e de Simões Lopes Neto completa-se o quadro do descentramento carioca. Segundo Walnice Nogueira Galvão, no mesmo ensaio, *“Foi assim que o caipira, o bandido, o jagunço, o caboclo, o cagaceiro, o vaqueiro, o beato, o tropeiro, o capanga, o garimpeiro, o retirante entraram para a literatura.”* Sem contar com a publicação d’*Os Sertões*, de Euclides da Cunha, mostrando a diversidade de culturas e a divisão do país entre o litoral e o sertão, que influenciará grande parte da produção literária brasileira a partir dos anos 30.

¹ GALVÃO, Walnice Nogueira. Anotações à margem do regionalismo. *Revista Literatura e Sociedade*, São Paulo, nº 5, p.44-55, Ed. Comemorativa, 2000.

Num outro momento, o modernista, por meio das obras de Mário e de Oswald de Andrade, o regionalismo perde seus contornos geográficos, considerados pelos modernistas como impróprios para a formação da cultura brasileira. Mário de Andrade, em artigo publicado no *Diário Nacional* de 14/2/1928², afirma que “*Regionalismo é pobreza sem humildade. É a pobreza que vem da escassez de meios expressivos, da curteza das concepções, curteza de visão social, caipirismo e saudosismo. Comadrismo que não sai do beco e, o que é pior, contenta-se com o beco.*” Obviamente, este radicalismo tem um objetivo bastante claro que é a unificação em torno do nacional.

Ao propor o conceito de *antropofagia*, também Oswald de Andrade derruba todos os limites. Segundo texto, já clássico, de Haroldo de Campos³, o conceito “*não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma ‘transvalorização’: uma visão crítica da história como função negativa (...), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é ‘outro’ merece ser negado.*”

Num terceiro momento, as tendências regionalistas da década de 30, precursoras de uma consciência de subdesenvolvimento, serão mantidas como expressiva vertente da literatura brasileira, mesclando pressupostos do realismo social, a seriedade na descrição das ações narradas e a fidelidade à linguagem regional, ainda que algumas vezes, percam-se no determinismo.

Delineia-se, assim, neste percurso histórico do regionalismo um paradoxo quando confrontado com a situação atual. Sabe-se que a produção cultural regionalista, em todas as suas

² In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas*. Polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Iluminuras : Edusp : Fapesp, 1995, p.484.

³ CAMPOS, Haroldo. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: ----. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, 4ª ed., p.234ss

linguagens passa por um processo de não reconhecimento e, na grande maioria dos casos, de submissão e retração. Ora, uma tal situação veio a configurar-se quando as manifestações localistas perderam sua função subversiva, de protesto contra a hegemonia cultural do centro produtor de riquezas e de valores e acomodou-se em suas imagens pitorescas, em sua cor local, em sua linguagem, sob o olhar condescendente e paternalista do mesmo centro.

Com as artes plásticas, ocorre um movimento um pouco diferente. Embora nossas primeiras representações de cunho localista, nacionalista, tenham sido dadas pelo olhar da Missão Francesa, ressaltando formas exóticas e costumes pouco “civilizados” do ponto de vista do europeu, assim permanecem durante o romantismo, guiado pela Academia Nacional de Belas Artes e de formação neoclássica.

Iremos esperar pelo movimento paulista da Semana de Arte Moderna de 1922 para que uma nova posição seja assumida. Mas qual a surpresa quando nossos pintores modernistas se voltam para abacaxis, laranjas e bananas, para formas confortáveis e cores tropicais. Mário de Andrade, no artigo anteriormente referido, diz que o elemento regional aparece na obra dos artistas plásticos brasileiros de modo tendencioso, especificando claramente sua visão ao afirmar que: *“Querem fazer nacionalismo, porém despencam logo para o elemento característico, especificamente regional. Isso quando mais não seja prova nos artistas [de] uma fraqueza molenga de concepção criadora e uma pobreza guaçu de cultura.”*

Assim, a arte moderna que já se tornara independente da necessária representação figurativa anterior, bastando-se com seus próprios elementos, recebe, no Brasil, a bandeira nacionalista, perdendo-se até praticamente a realização da 1ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1951.

De acordo com Rodrigo Naves⁴, o que marca uma parte da melhor arte brasileira é a “*dificuldade de forma*”. Para o crítico, “*A relutância em estruturar fortemente os trabalhos, e com isso entregá-los a uma convivência mais positiva e conflituada com o mundo, leva-os a um movimento íntimo e retraído, distante do caráter prospectivo de parcela considerável da arte moderna. Esse recolhimento, contudo não livra os trabalhos da realidade. Ao contrário, essas estruturas frágeis se deixam envolver de maneira complexa e inesperada. Sua natureza remissiva – a necessidade de constantemente devolver as aparências a um tímido questionamento da existência – evoca uma sociabilidade de ordem semelhante, pouco definida, doce e reversível*”.

A forma acomodada, de fácil reconhecimento, estreita os laços entre o artista e o espectador, o leitor que, por sua vez, se satisfaz com o mesmo, com o que já é conhecido. E a “pobreza guaçu de cultura” a que se refere Mário encontra seu par na preguiça “macunaímica” e, juntas, deitam-se em “berço esplêndido” para insistir que “nossos campos têm mais flores” e “nossos bosques têm mais vida”.

Deixando agora os referenciais históricos e voltando-nos para a obra de arte, queremos ressaltar que a compreendemos como objeto construído que, mesmo se apropriando de dados da realidade compartilhada não a presentifica senão enquanto obra de arte, com material próprio de cada linguagem artística. Como afirma Antonio Cândido⁵, “*A produção literária tira as palavras do nada e as dispõe como todo articulado. Este é o primeiro nível humanizador, ao contrário do que geralmente se pensa. A organização da palavra comunica-se ao nosso espírito e o leva, primeiro, a se organizar; em seguida, a organizar o mundo.*”

Quais seriam, então os traços da linguagem regionalista?

⁴ NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. Ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Ática, 2001, p.21

⁵ In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p.245-6

O primeiro deles é, sem dúvida, a base realista, é uma linguagem que se quer encerrar no realismo representacional. Conseqüentemente, põe em primeiro plano a função referencial da linguagem, abrindo pouco, ou nenhum, espaço para a função poética. Transforma-se em arte temática, conteudista. A realidade compartilhada torna-se, assim, um texto enciclopédico ao qual o artista regionalista recorre para obter informações, as mesmas de acesso ao leitor, o espectador.

Perde-se, neste movimento de consulta, a obra como construto humano. Ela precisa negar que “*Ceci n’est pas une pipe*” mas, ao mesmo tempo, não pode afirmar que “*C’est une pipe*”. Isto é, o artista precisa dizer que ainda que o referencial seja reconhecível ele não é o fundamental e não é o fundamento da imagem artística, e dizê-lo com os meios materiais de sua linguagem. Perde-se, aí também, o imprescindível impacto, o estranhamento que a obra necessariamente apresenta ao leitor, ao espectador, porque, se ambos compartilham a mesma realidade, à arte caberia, no mínimo, problematizá-la, passando do espaço vivido para o espaço construído.

O que se percebe é que quanto menor o espaço geográfico, maior é a tendência da arte referencial, figurativa. No caso específico de Mato Grosso do Sul, a maior parte dos artistas compartilha uma “regionalidade” ancorada no naturalismo, na temática, no conteúdo. Busca na natureza pródiga do espaço geográfico “inspiração” para suas obras. Nas artes plásticas há uma tradição figurativa que, se tomada realmente como tradição, justificaria a tendência, principalmente na pintura. Na literatura, o modelo é Taunay e menos o de *Inocência* e mais o da *Retirada da Laguna*, com seus ecos épicos, que induz poetas, ainda em nossos dias, a escrever sobre episódios da Guerra do Paraguai, do movimento das entradas, como se a História, enquanto disciplina, deles não desse conta.

A esta situação, denominamos a “ditadura da forma” num esforço para tentar compreender o fato. Ao mesmo tempo, verificamos que há uma tendência em escamotear essa

imposição que, hoje analisamos com maior clareza, interessa na exata medida em que, isolando-se num território historicamente demarcado, impede o confronto, a análise, a presença do outro enquanto elemento que leva ao trabalho experimental, que provoca mudanças.

Por outro lado, o caminho do experimentalismo vem se confirmando na produção recente da literatura, da pintura, da gravura, da música e da cerâmica, para ficarmos em apenas algumas linguagens, justamente na obra de artistas que já perceberam que a busca de uma identidade cultural, regional, é uma falsa questão, ou melhor dizendo, é uma questão que mascara a necessidade de projetos individuais.

Renato Ortiz⁶, ao definir a identidade, diz que ela é uma entidade abstrata e que, portanto, não pode ser apreendida em sua essência: *“Ela não se situa junto à concretude do presente, mas se desvenda enquanto virtualidade, isto é, como projeto que se vincula às formas sociais que a sustentam.”* E Claude Lévi-Strauss⁷ acrescenta que, embora não tenha uma existência real, a identidade é indispensável como ponto de referência. Porém, não é ponto de unidade, mas de diversidade, de heterogeneidade, porque só se define diante do “outro”.

Isto significa que não é necessário o adjetivo “regional” e, muito menos, a presença de elementos da realidade compartilhada na forma figurativa realista naturalista, para que um artista se identifique com seu espaço geográfico, que possa falar de sua cultura, porque o espaço da arte é universal. O espaço da arte contemporânea não tem limites e na retirada dos marcos fronteiriços, os recuos identitários pode construir-se a partir do confronto que instaura a tensão necessária à criação artística. Apenas o reconhecimento da assimetria e da desigualdade regional brasileira pode levar ao estabelecimento de linguagens próprias, sem que estas manifestações sejam vistas como reclamação territorialista.

⁶ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.138.

⁷ LÉVI-STRAUSS, Claude. *L'identité*. Séminaire interdisciplinaire dirigé par CL-S. Paris: PUF, 1995.

O objetivo de nossa participação nessa mesa-redonda é o de apontar questões gerais que têm nos preocupado pessoalmente nos últimos anos e que temos procurado partilhar com artistas e poetas em Mato Grosso do Sul. Propositadamente não se mencionou exemplos, nem foram feitas referências individuais, porque fatalmente elas aparecerão durante o Simpósio.