

NOTAS SOBRE A TRANSVERSALIDADE NA PESQUISA E NO CONHECIMENTO EM ARTE E A CONDIÇÃO DE PERIFÉRICOS. QUE TRANSVERSALIDADE?

Afonso Medeiros

Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará

Resumo:

Este ensaio aponta para uma série de questões sobre como a transversalidade da pesquisa e do conhecimento em artes é perpassada pelas relações entre centro e periferia, tanto no sentido geográfico como no acadêmico.

Palavras-chave: pesquisa em artes, relações entre centro e periferia.

Abstract:

This essay questions the 'transverse mode of research into arts' and 'transverse mode of knowledge on arts', especially when such modes are permeated by the relationship between centre and periphery, both in the geographic and in the academic sense.

Key words: *research into arts; relationship between centre and periphery.*

1 - Alguns dados como introdução:

O desenvolvimento institucional da pesquisa na área de Artes mediante, por um lado, sua admissão nas agências de fomento e, por outro, a disseminação de programas de pós-graduação na área, é fenômeno ainda recente no Brasil. A admissão da área de Artes no Conselho do CNPq e a criação de associações nacionais de pesquisadores em artes (inclusive a ANPAP) são acontecimentos dos anos oitenta do século passado. O primeiro curso de pós-graduação regular em artes foi implantado em 1974, na ECA/USP (desde 1968 havia uma pós-graduação em História da Arte), e o mais recente em 2009, no ICA/UFPA.

Para que se tenha a dimensão de nossa posição no universo da pós-graduação brasileira, basta compararmos os números recentes da Capes (dados de 01/04/2009): dos 4.111 cursos de pós-graduação (dos quais, 1.415 doutorados) em todas as áreas, temos somente 55 cursos (17 doutorados, totalizando 38 programas) na área de Artes. Estes se dividem em 10 em Artes, 7 em Artes Cênicas, 8 em Artes Visuais e 13 em Música. Nas 27 unidades geopolíticas do Brasil, encontramos cursos de pós-graduação somente em 13 delas: São Paulo (9), Rio de Janeiro (6), Bahia (4), Rio Grande do Sul (4), Minas Gerais (3), Santa Catarina (3), Goiás (2), Distrito Federal (2), Pará (1),

Paraíba (1), Paraná (1), Espírito Santo (1) e Rio Grande do Norte (1). Se considerarmos somente os cursos de doutorado, a concentração é ainda mais restrita: em Artes (UNB, UFMG, USP, UNICAMP); em Artes Cênicas e/ou Teatro (UFBA, UNIRIO, USP, UDESC); em Artes Visuais (UFRJ, UFRGS, USP); e em Música (UFBA, UNIRIO, UFRGS, USP, UNICAMP, UNESP). Note-se que os doutorados específicos em Artes Visuais estão concentrados em apenas três instituições (todas públicas) e são em menor número que os de Artes Cênicas e os de Música.

Embora nossos cursos de pós-graduação estejam espalhados em pontos estratégicos e nos extremos geográficos do país, seria interessante, por exemplo, comparar a distribuição geográfica das pós-graduações em artes com a rede de outras áreas do conhecimento para percebermos nossa exata dimensão de minoritários, tanto no sentido geográfico quanto no sentido de área de conhecimento.

2 - A condição de periféricos:

A relação centro/periferia é, sob qualquer ponto de vista, dinâmica. Um afeta o outro, em muitos níveis e circunstâncias. Ambos produzem cultura, mas é inegável que a indústria cultural funciona mais como caixa de ressonância dos centros hegemônicos do que das periferias. Mesmo que os estudiosos da cibercultura afirmem, com certa razão, os deslocamentos ou a pulverização ou a inexistência de centros, o mundo da mídia, inclusive na internet, ainda se comporta predominantemente daquela maneira, por motivos que veremos mais adiante.

2.1 - Espreado a questão para a sociedade brasileira como um todo, é fácil perceber que, até bem pouco tempo atrás, poderíamos citar uma infinidade de exemplos de músicos, escritores, cantores, artistas, atores e intelectuais que, de alguma maneira, atenderam ao apelo dos centros como núcleos difusores da cultura. Elis Regina, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Iberê Camargo, Ferreira Gullar, Milton Hatoum, Caetano Veloso, Gilberto Gil... A lista seria imensa! Se confrontarmos essa lista de “imigrantes” ao rol dos que permaneceram em sua “aldeia” (Benedito Nunes, Mário Quintana, Luiz Braga

etc.) e, a partir dela, atingiram ressonância bem além das fronteiras de sua terra natal, veremos que a emigração é a regra e não a exceção – pelo menos, até bem pouco tempo atrás, quando o acesso à informação ainda não tinha a dimensão atual. Isso não é nenhuma novidade, visto que os centros (econômicos, culturais, políticos etc.) sempre serviram e servem de catalisadores e concentradores de talentos. Esse é um dos motivos pelos quais os centros tornam-se caixa de ressonância da cultura. Se não é através da emigração, é através da submissão ao seu *modus operandi*, para que a periferia seja admitida em seu seio ou deglutida e regurgitada à sua maneira – comumente, de forma pasteurizada e domesticada. Sob essa perspectiva, não é de se estranhar que a maioria dos aparelhos difusores de cultura (museus, galerias, editoras, universidades, cursos de pós-graduação, redes nacionais de comunicação etc.) esteja concentrada nos centros. À periferia cabe, geralmente, a função de antena receptora – ou, pelo menos, é isso que o centro espera dela: contentar-se com a posição de consumidor e não de produtor, salvo quando a periferia pode amenizar em conta-gotas a sede incessante por novidades dos centros hegemônicos.

Esse panorama, que não se configura como novidade para ninguém, nos faz perceber que os deslocamentos centro/periferia estão no cerne da configuração de identidades culturais. O que foi, grosso modo, a Bossa Nova, senão a disseminação da produção de um grupo restrito (geográfica e culturalmente falando) de artistas e intelectuais? Até Milton Nascimento, em *Notícias do Brasil* (dele e de Fernando Brandt) provoca: “A novidade é que o Brasil não é só litoral, é muito mais, é muito mais que qualquer zona sul. [...] Ficar de frente para o mar, de costas pro Brasil não vai fazer desse lugar um bom país”. Falo daquilo que poderíamos chamar de “ansiedade da periferia”. Falo dos diversos brasis em relação a Rio de Janeiro e São Paulo, de todo o Brasil em relação à Europa e aos Estados Unidos, do Oriente em relação ao Ocidente, do hemisfério sul em relação ao hemisfério norte – aquilo que, segundo Nelson Rodrigues, alimenta o “nosso complexo de vira-latas”. Mais adiante, veremos um pouco mais detidamente que a relação centro/periferia não é estanque e que, atualmente, observa-se a disseminação de um outro tipo de configuração, que poderíamos chamar de multipolar.

2.2 - O Brasil está na periferia política, econômica, científica e cultural do mundo. No Brasil, a universidade é uma instituição marginal que não tem a devida relevância e influência na cultura nacional. Os profissionais da Arte estão na periferia do sistema universitário brasileiro (onde a Arte nunca foi levada a sério). Num cenário acadêmico internacional, onde se *speak english*, geralmente escrevemos e publicamos em português e, excetuando-se Rio de Janeiro e São Paulo, estamos longe das grandes editoras. Junte-se a isso, o fato de que o magistério é uma atividade que não goza de nenhum prestígio no *ranking* profissional brasileiro. Na universidade brasileira, Professor Auxiliar não auxilia, Assistente não assiste e Adjunto nunca está junto. Pesquisadores publicam para um público restrito – basicamente seus colegas – e é raro que seus estudos alcancem um universo mais amplo de leitores e comentadores.

Certa vez (em julho de 2002), no aeroporto de Frankfurt, fui abordado por um italiano que me perguntou o que eu estava fazendo na Alemanha. Disse-lhe que estava chegando à Universidade de Kassel para desenvolver um trabalho com outros pesquisadores. Ao saber que eu era professor de História da Arte numa universidade da Amazônia, e depois de dizer que eu deveria pesquisar arte na Itália e não na Alemanha, perguntou-me o que um professor de arte fazia “perdido” na floresta. Respondi-lhe que meu trabalho consistia em discutir com macacos, jacarés, onças e piranhas a importância de Michelangelo e Leonardo, por exemplo, para a cultura visual da humanidade. Em segundos, o interlocutor italiano desapareceu da minha frente. Esse episódio ilustra bem a ignorância dos centros sobre as periferias. Mas essa ignorância (tanto no sentido de “desconhecimento” quanto no de “burrice”) se espalha em ondas até o coração da própria periferia através da absorção acrítica do discurso do colonizador. Vejamos dois exemplos:

No ambiente universitário brasileiro, ainda é comum que próceres da pesquisa e da pós-graduação perguntem-nos, com um sorriso maroto, se os critérios de excelência na pesquisa em Arte são conferidos pela quantidade de “plumas e paetês”. Nos anos oitenta do século passado, conselheiros do CNPq pronunciavam-se contra um assento naquele Conselho para um representante da área de Artes porque “se admitirmos a arte hoje, teremos que admitir o carnaval amanhã” – segundo depoimento de Silvio Zamboni, que participava e articulava um assento para a Arte naquelas reuniões.

3 - O estado de invisibilidade da pesquisa em artes e de seus profissionais está diretamente relacionado ao desrespeito e à intolerância pela Arte enquanto forma de conhecimento e tem muitas causas (endógenas e exógenas), dentre elas:

3.1 – A proeminência da concepção tecnocientífica (mecanicista) na forma de perceber, interpretar e agir sobre o mundo, o homem e a natureza – sua condição de dogma não só para os cientistas, mas para a academia e também para o senso comum.

3.2 – A luta fratricida entre pesquisadores pelas verbas para o desenvolvimento da pesquisa – e todas as vilanias possíveis e imagináveis que essa luta pressupõe –, com ganhos incomensuráveis para os profissionais das áreas (regionais e acadêmicas) hegemônicas. As humanidades e, dentro delas, as artes contentam-se com migalhas do banquete. Algumas das conseqüências desse estado de coisas no mundinho acadêmico são a baixa auto-estima e a pusilanimidade de pesquisadores das artes diante de pesquisadores de outras áreas de conhecimento (consideradas “mais sérias”). Certa vez, diante de um grupo de pesquisadores de várias áreas que organizavam um grande projeto institucional para concorrer a um gordo edital de uma agência de fomento, perguntei o porquê da ausência da área de Artes no grupo – eu era um “penetra” na reunião. A resposta do “decano” do grupo foi mais ou menos esta: “A área de artes não tem densidade acadêmica relevante e o darwinismo social demonstra (*sic*) que sobrevivem os mais aptos”. Respondi-lhe da seguinte maneira: “O chamado “darwinismo social” que o senhor sustenta, convenientemente esqueceu que a cooperação (operação conjunta) e a colaboração (laboração conjunta) são também pilares da teoria darwinista sobre a evolução e a sobrevivência das espécies. Essa sua defesa do “darwinismo social” é nada mais que uma tentativa teoricamente fajuta – pobre Darwin! – de manutenção de feudos intelectuais”. Dito isso, obviamente me retirei da reunião, com a consciência de que tinha conquistado um desafeto acadêmico. Essa defesa da proeminência das ciências exatas e naturais diante das humanidades ainda está profundamente arraigada nos meios acadêmicos e científicos, apesar das advertências de vários estudiosos da ciência e das

humanidades que reiteram a importância das interações entre predisposição biológica e cultura para a evolução do ser humano.

3.3 – O romantismo e o subjetivismo exagerados de muitos pesquisadores e profissionais da área, para os quais a Arte, seja qual for a sua manifestação, é a mais alta expressão do espírito humano e, assim, esquecem da advertência de Marcel Duchamp: “Existe arte boa e arte ruim. Assim como existe sentimento bom e sentimento ruim”. Nesse sentido, fazem exatamente como os cientistas que não admitem o caráter dialógico do conhecimento: vivem retirados em seus castelos (suas especialidades), ensimesmados, e recusam o debate aberto, o confronto, o diálogo ombro a ombro.

3.4 – A percepção geral do que seja educação em e através da arte. Maravilhados com os primeiros rabiscos, ou os primeiros trinados, ou os primeiros gestos graciosos de uma criança, é comum vermos educadores, inclusive profissionais da área, asseverarem a qualidade da produção artística de tal rebento. Mas ninguém admite, em sã consciência, que o talento revelado nas primeiras descobertas dos mundos físico, biológico, químico ou da linguagem já dá à criança um passaporte para expressar-se como cientista ou poeta. Afilhados dessa síndrome da genialidade estética (tão romântica!) ficamos embevecidos com nossas crianças brincando nos palcos e nas galerias, mas nem de longe sonhamos com crianças num laboratório. Ou seja, nós mesmos sublinhamos a ideia de que é possível “ser artista” desde a mais tenra idade, enquanto “ser cientista” é coisa de profissional, que enseja anos de estudos e dedicação. Torna-se desnecessário dizer o quanto esse estado de coisas contribui decisivamente para o desprestígio da Arte enquanto área de conhecimento e objeto de pesquisa.

3.5 – Como derivação do item anterior, verifica-se os mantras entranhados no senso comum e no senso acadêmico que rezam que “arte não se ensina”, “arte não se explica”, “a arte é um dom”, “a arte é inútil”, “gosto não se discute”, “arte não enche barriga”, “de artista e louco todos nós temos um pouco” e tantas outras baboseiras que, obviamente, induzem à ideia de que pesquisa em arte não pode ser coisa séria. Isso produz dois tipos de efeito: reitera a hegemonia

de outros saberes e sabedores e colabora para a baixa auto-estima dos pesquisadores das artes que, absorvendo esse discurso colonizador, acham que não têm muita coisa a dizer sobre conhecimento aos pesquisadores de outras áreas.

3.6 – O paulatino desaparecimento da crítica de arte da imprensa diária, substituída por “cadernos culturais” escritos por “jornalistas especializados” – essa alcatéia que solapou a atividade dos críticos, dos verdadeiros especialistas que sabiam sobre o que escreviam. Não por acaso, são os “jornalistas especializados” que mais acusam os críticos acadêmicos de usarem uma “linguagem impenetrável, cheia de jargões técnicos, ininteligível para o grande público”. Desse tipo de discurso deriva a concepção de que esses jornalistas se consideram os únicos “procuradores” da inteligência do grande público – conhecem exatamente o que as multidões podem ou não compreender –, e se assim o fazem, é para garantirem uma reserva de mercado para a própria classe. Na era dos blogs, então, certamente todos têm muito a dizer sobre a arte e seus profissionais.

3.7 – A formação extremamente especializada do pesquisador em artes – de resto, de muitos profissionais no mundo acadêmico contemporâneo. A especialização extremada torna opaca a visão interativa, a contribuição de outras áreas do conhecimento, a concepção de mundo, de homem e de natureza menos compartimentada, mais interdependente, como uma rede. Como diria Darcy Ribeiro, “sabemos cada vez mais sobre cada vez menos”.

Mas esse parece ser um problema generalizado também em outras longitudes. Vejamos o que Camille Paglia (1993, p. 212) dizia sobre o mundo acadêmico norte-americano (em seu artigo *“Título podres e piratas corporativos: o mundo acadêmico na hora do lobo”*):

O problema número um hoje não é de alunos ignorantes, mas professores ignorantes, que substituíram a profundidade do conhecimento de história da arte e do pensamento por “especialização” e “sofisticação teórica”. A idéia de especialização em qualquer área das humanidades, com seu fenômeno subsequente de recrutamento de professores por “escaninhos” de época, sempre foi errada. Foi inspirada, neste país masculino de pioneiros, que jamais levou as artes a sério, por uma nervosa emulação das ciências, onde se pode de fato especializar-se profunda e proveitosamente em mariposas, fetos ou rochas ígneas. Mas não há

verdadeira especialização nas humanidades sem conhecimento de *todas* as humanidades. A arte é uma teia vasta, antiga e interligada, uma tradição tecida. A super-concentração num só ponto é uma distorção. Esse é um dos motivos básicos para a chatice e inépcia de parte tão grande da crítica do século XX [...]. Os professores americanos foram institucionalmente impelidos, pelos cursos de graduação e depois pelas universidades que os empregam, a tornar-se cada vez mais estreitos. A meta de visão cultural abrangente pregada pela filologia alemã, que prezava a erudição universal, foi descartada como irrealista num alienado mundo moderno de fragmentação e subjetividade. [...]. Só as mentes pequenas não vêem os esquemas e os conjuntos. Tanto a educação universitária quanto o comentário sobre as artes exigem professores e intelectuais que entendam a história da civilização em termos amplos, gerais.

Atente-se para os seguintes trechos: “professores ignorantes” (ou seja, desconhecedores de aspectos importantes que extrapolam suas respectivas especialidades); “emulação das ciências” (a submissão aos métodos e procedimentos científicos como únicos paradigmas de produção, sistematização e generalização de conhecimento); “a arte é uma teia vasta, antiga e interligada, uma tradição tecida” (a memória jogada na lata do lixo; tudo é submetido ao crivo de um ou dois pensadores ou conceitos da moda que são descartados tão logo surja a nova coleção primavera-verão do mundo acadêmico); “só as mentes pequenas não vêem os esquemas e os conjuntos” (sem comentários). Em resumo, estas citações reiteram o que estou tentando dizer aqui. Não estou, com isso, reivindicando o extermínio dos especialistas, mas apontando um dos porquês de visões extremamente fragmentárias – não é de se estranhar que os apóstolos do pós-modernismo apontem a fragmentação como uma das molas mestras da contemporaneidade. No campo do ensino e da aprendizagem da arte, nossa ojeriza e nossa luta contra a formação polivalente dos arte-educadores também deve ter contribuído para esse estado de coisas, embora devamos ter a clareza de que, no contexto em que essa discussão vicejou, ela também serviu para reiterar a especificidade e a diversidade do conhecimento e das linguagens da arte.

3.8 – As narrativas etnocêntricas. Nos discursos canônicos da História da Arte, a arte nasceu e se desenvolveu na Europa e o restante da humanidade não possui senso estético, ou, pelo menos, não possui senso estético “refinado” – nem mesmo Jacques Le Goff, um dos monumentos da historiografia contemporânea, escapa dessa maldição; Eric Havelock é outro exemplo.

Defendendo esse tipo de visão, há os que afirmam que a Arte, a História da Arte e a Estética são disciplinas e teorias que surgiram e se desenvolveram na Europa e que, portanto, referem-se a práticas e pensamentos pertinentes à cultura do Velho Continente ou, no máximo, às culturas que eles ajudaram a formatar no Novo Mundo. Esse ponto de vista, obviamente, é só uma maneira de justificar as inúmeras formas de sobrevivência dos colonialismos intelectuais, já que a cultura europeia – como toda cultura – sempre foi também um entreposto de idéias, conceitos, práticas e procedimentos de origens diversas.

Reflexo disso e corroborando a tese de que emulamos acriticamente a visão dos centros hegemônicos, constata-se o fato de que não há, no Brasil, nenhum compêndio de História da Arte (nem mesmo brasileira), que considere seriamente a arte produzida por aqui antes da chegada dos europeus – quantos historiadores da arte eu vi estupefatos diante do manto tupinambá na mostra Brasil 500!

Um outro lado não menos importante dessa questão é a persistência do discurso (tanto no centro, como na periferia) de que a arte, diferentemente dos produtos da língua, é universal, perceptível e inteligível por todos, não tem fronteiras. Ora, qualquer produto do engenho e da criatividade humana (incluindo a arte) é universalizável, mas nunca universal *a priori*. A única coisa que se quer justificar nesse tipo de discurso é a imposição de valores. E concordando com Argan, não nos esqueçamos que a História da Arte é, antes de tudo, “não tanto uma história de coisas como *uma história de juízos de valor*” (grifo meu).

3.9 – A urticária (para não dizer intolerância) provocada nos acadêmicos da arte pela arte-educação e seus profissionais... Para ilustrar isso, conto mais um “causo” (conversa ouvida pelo autor nos corredores de um daqueles antológicos seminários promovidos por Ana Mae Barbosa nos anos 80, na USP):

Sinhazinha da História da Arte 1 (com ar enfadonho) – “Neste congresso tem muitos alunos e professores de Educação Artística”.

Sinhazinha da História da Arte 2 – “Mas isso é bom, pois eles ampliam o universo de consumidores de nossas pesquisas e publicações”.

Aí está: arte-educadores são um “mal necessário”, meros consumidores (e não co-construtores) do conhecimento em arte – este, um feudo dos acadêmicos das áreas “mais nobres” da Arte. O preconceito pela atividade docente no Brasil está instalado inclusive entre os professores de uma mesma área. A arte/educação (zona híbrida, interagente, que foge dos escaninhos da especialização cirúrgica) é três vezes periférica: como periferia do conhecimento em/sobre arte, como periferia do conhecimento na academia brasileira, como periferia do mundo acadêmico internacional.

4 – Estamos condenados à percepção paroquial, enquanto os papados (regionais e acadêmicos) nos impõem sua visão de mundo e de arte sem nenhuma deglutição crítica?

4.1 – A Arte, enquanto fazer e pensar é um território multifacetado, região de múltiplas fronteiras e trânsitos. Seu *corpus* teórico não pode prescindir das contribuições da Filosofia, da História, da Psicologia, da Arqueologia, da Lingüística, da Antropologia, da Sociologia, da Educação, da Comunicação, da Semiótica e, mais recentemente, das Neurociências. Por esse motivo, a formação do profissional da pesquisa em artes tem que ser multifacetada, sem prejuízo do aprofundamento em conhecimentos especializados. Como avaliador de cursos de graduação em Artes Visuais, tenho constatado Brasil afora que esse caráter transterritorial do conhecimento em arte quase nunca é levado em consideração e isso em plena contemporaneidade, onde as fronteiras entre as linguagens artísticas estão cada vez mais esgarçadas. Para ficar em um só exemplo, história, filosofia e sociologia da arte têm sido reunidas numa só disciplina que normalmente é chamada de “História e Teoria da Arte”. O que se esconde por trás disso é não só o “enxugamento” do currículo (supostamente para privilegiar interações e sínteses), mas a inépcia de muitos professores para provocarem, por exemplo, discussões mais profundas e reveladoras sobre Filosofia ou Sociologia da Arte – muitos não estão preparados para isso, já que só ouvem falar de filosofia e sociologia de maneira decente nos cursos de pós-graduação.

Nesse sentido, estamos verificando aquele jogo de empurra-empurra tão típico do sistema educacional brasileiro: certos conteúdos e habilidades do

ensino fundamental só se concretizam no ensino médio, outros do ensino médio só se verificam na graduação e outros da graduação só na pós-graduação. Não é a toa que alguns pesquisadores brasileiros já se apresentam como “pós-doutores” – que banca examinadora e a partir de que tese lhes foi conferido esse título!? –, provavelmente para assinalar seus conhecimentos para além desse estado de coisas.

4.2 – A arte contemporânea está mais nos corpos, nas ruas, nos muros e nas paredes do que nas galerias e nos museus. Há mais criatividade nos *take-no-ko-zoku* japoneses e nas “gangs” de pichadores e grafiteiros do que em muitas bienais; há mais vitalidade nas “aparelhagens” que em muitos shows de música “papo cabeça”. Sublinhando a ironia de Caetano Veloso em *Língua* – “Se você tem uma idéia incrível / é melhor fazer uma canção / está provado que só é possível filosofar em alemão” –, pode-se deduzir, em tese, que há mais exercício de rigor estético, histórico e filosófico em nossa cultura popular do que em muitas teses universitárias.

Diante do esgotamento das fórmulas de bienais e salões e da proeminência das feiras de arte com seus laboriosos profissionais da indústria cultural, há que se proceder a uma verdadeira descolonização do olhar e do pensamento, alargar o horizonte e perceber a vida que pulula ao nosso redor, aqui e alhures.

4.3 – A cultura – qualquer cultura – é sempre um processo dinâmico por causa de seu caráter mimético, de imitação, de assimilação, de confluência. Considerar uma cultura – qualquer cultura – como um corpo virginal e intocável é uma excrescência que não se sustenta sob nenhuma hipótese. A cultura (como a natureza, seu duplo) é o terreno por excelência das infecções, das contaminações, dos hibridismos, da diversidade, da diferença. A cibercultura talvez seja o exemplo mais candente desse hibridismo na contemporaneidade. Ao mesmo tempo em que exacerba as individualidades, recria as formas de parceria, de interação, de ensaios e elabora outros níveis de sensação, percepção e reflexão. Aliás, nesse sentido, a cibercultura reitera o que as artes vêm fazendo desde sempre: explorar as virtualidades, as possibilidades e as

potencialidades da razão e da sensibilidade humana ou, em outras palavras, as possibilidades da razão criativa.

Felizmente, parece que estamos começando a vivenciar uma configuração mais multipolar do mundo. As periferias políticas, econômicas, científicas e artísticas – culturais, enfim – não querem mais o papel exclusivo de exportadoras de matéria-prima, seja econômica, seja intelectual. Querem sentar à mesa onde se discute e se tomam as decisões importantes. São muitos os exemplos nesse sentido, mas não tenhamos, pelo menos por enquanto, grandes ilusões: o “diálogo” centro/periferia ou entre culturas ainda está profundamente assentado no mundo bipolar e no modo opositivo ainda hoje entranhado na intelectualidade ocidental. Se o mundo já não é mais a bipolaridade entre capitalismo e comunismo ou entre mercado e estado (como na Guerra Fria), os centros hegemônicos deslocam suas indústrias poluidoras para longe de suas fronteiras; demonizam os imigrantes; e se beneficiam do dualismo de caráter fundamentalista (seja político, seja religioso).

4.4 – Aqui e ali, aparecem profissionais/pesquisadores que nos iluminam com seus olhares menos etnocêntricos (ou menos dogmáticos), mais afeitos à constatação (feita por neurobiologistas e neuropsicólogos) de que o cérebro é dotado de plasticidade e opera através de interações entre “inteligências especializadas”. Assim, abre-se espaço para diálogos menos assimétricos entre centro e periferia, entre Ciência e Arte, entre passado e presente, entre Ocidente e Oriente. Não podemos esperar que essa interação entre saberes e tradições de pensamento se dê pela vontade única e exclusiva dos centros hegemônicos, sejam eles econômicos, políticos ou intelectuais. Temos que assombrá-los com nossa visão de mundo, de natureza, de cultura, de humanidade, de arte e de ciência. Temos que demonstrar-lhes que o nosso olhar pode representar uma lufada de frescor em suas práticas e teorias – muitas delas já míopes e claudicantes. Não se trata – como diria Deleuze – de uniformizar procedimentos e métodos ou de tudo relativizar, mas de demonstrar que o conhecimento na ciência e na arte não são, respectiva e excludentemente, os reinos do preciso e do impreciso. Vale a pena nos deter numa das diversas passagens sobre o assunto em Deleuze/Guattari (1992, p.260):

Mas a arte, a ciência, a filosofia exigem mais: traçam planos sobre o caos. [...] A filosofia, a ciência e a arte querem que rasguemos o firmamento e que mergulhemos no caos. [...] O que o filósofo traz do caos são *variações* que permanecem infinitas, mas tornadas inseparáveis sobre superfícies ou em volumes absolutos, que traçam um plano de imanência secante: não mais são associações de idéias distintas, mas reencadeamentos, por zona de indistinção, num conceito. O cientista traz do caos *variáveis*, tornadas independentes por desaceleração, isto é, por eliminação de outras variabilidades quaisquer, suscetíveis de interferir, de modo que as variáveis retidas entram em relações determináveis numa função: não mais são liames de propriedades nas coisas, mas coordenadas finitas sobre um plano secante de referencia, que vai das probabilidades locais a uma cosmologia global. O artista traz do caos *variedades*, que não constituem mais uma reprodução do sensível no órgão, mas erigem um ser do sensível, um ser da sensação, sobre um plano de composição, anorgânica, capaz de restituir o infinito. A luta com o caos, que Cézanne e Klee mostraram em ato na pintura, no coração da pintura, se encontra de uma outra maneira na ciência, na filosofia: trata-se sempre de vencer o caos por um plano secante que o atravessa.

Variações, variáveis, variedades... Nesse sentido, Filosofia, Ciência e Arte são co-laboradores nesse atravessamento do caos que é a aventura do pensamento humano, “são *variabilidades* infinitas cuja desapareição e aparição coincidem” (*Idem*, p. 259). E, infelizmente, a Educação institucionalizada ainda não se deu conta disso, pois vivemos num *apartheid* acadêmico. E aqui, permito-me “cutucar a onça com vara curta”: tendo absorvido contribuições da Filosofia, da História, da Psicologia e da Sociologia – dentre outros saberes – é catastrófico para a educação brasileira que seus profissionais e pensadores ignorem peremptoriamente as contribuições das Artes, por um lado, e das Neurociências, por outro – isso para ficarmos em apenas dois exemplos. A pedagogia brasileira ainda está firmemente assentada em Piaget e ignora todos os avanços das ciências cognitivas.

4.5 – Lidar com a arte exige, necessariamente, olhares endógenos e exógenos, ou seja, transversais e continuamente em trânsito. O diálogo entre visões autóctones e alienígenas deve ser privilegiado num patamar de igualdade e não de exclusões; e toda unilateralidade deve ser combatida. Assim, os

primórdios da arte não estão exclusivamente nas paredes de Lascaux ou Altamira, mas também nas pinturas parietais do Pará, do Piauí, de Goiás e das Minas Gerais; os mais belos exemplares de artefatos cerâmicos não foram engendrados somente pelas civilizações grega, chinesa, japonesa ou hindu, mas também pelas culturas tapajônica e marajoara. Digo isso também porque a ancestralidade da arte brasileira ainda é quase um feudo exclusivo de antropólogos, historiadores e arqueólogos.

Nem só de cosmogonias plasmadas nos mitos gregos, hebreus e anglo-saxões deve alimentar-se o nosso imaginário... Há beleza, profundidade e complexidade em nossos próprios mitos (cf. Alberto Mussa, 2009), mas nós os soterramos sob sólidas camadas de indiferença por que nos disseram que os mitos dos outros eram melhores que os nossos. A diferença está no fato de que os mitos de outras plagas impregnaram-se no imaginário coletivo e influenciaram religiões, artes e saberes – pode-se dizer que estão no cerne dos respectivos processos civilizatórios. É a partir do pensamento mítico que os centros hegemônicos se impõem.

É por essas e outras que podemos falar – daqui do local periférico de onde nos encontramos – tanto de cultura ancestral quanto de cibercultura. Toda e qualquer criação estética, de qualquer cultura, deve ser considerada um patrimônio de toda a humanidade. Não se trata de promover um multiculturalismo de fachada, *fake*, mas de perceber, respeitar e privilegiar a diversidade que enriquece toda e qualquer sociedade.

Quando certas características e condições configuradoras de centros hegemônicos da arte foram deslocadas da Europa para os Estados Unidos, não foi só o contexto histórico que propiciou isso. Havia um contexto intelectual autóctone que decididamente advogou esse deslocamento ao sublinhar e defender aquilo que estava acontecendo diante de seus próprios olhos não só como algo de diferente, de diverso, mas de inovador e excelente. Foi assim que os teóricos da arte norte-americana construíram e disseminaram a idéia de singularidade e excelência da arte produzida em suas fronteiras – Clement Greenberg é só um exemplo. E foi assim, exorcizando as ansiedades e angustias do ser periférico, num puro ato antropofágico, que colocaram Nova York na cartografia dos centros culturais do mundo.

4.6 – Também para o mundo acadêmico brasileiro está valendo a máxima norte-americana de “publicar ou morrer”. Cada vez mais somos obrigados a criar e a publicar sob os critérios do “qualis-bibliográfico”, do “qualis-artístico”, “do qualis-sexual”, do “qualis-militar”. “Publique num ritmo fabril ou não terá acesso a verbas de pesquisa” parece ser o mandamento número um do mundo acadêmico brasileiro e isso fez com que o Brasil chegasse neste ano ao 13º lugar no *ranking* da produção científica. Já não há mais o tempo necessário para elaborar, mastigar e deglutir novas idéias, novas concepções, novos olhares – em suma, não há mais tempo para a razão criativa. E o resultado, além de um balbuciar repetitivo, é a quantidade monumental de besteiras e opiniões pueris, rasteiras, vazias, rasas e genéricas que se publicam no país e no exterior, muitas em “co-autorias” que nada mais são do que a simples assinatura do orientador no trabalho do orientando. O que fazer diante dessa verborragia incontável? Não tenho respostas prontas, mas desconfio que deveríamos pensar seriamente em mecanismos que resgatem o necessário vagar da atividade reflexiva, sem que isso implique em nivelar por baixo ou privilegiar os procrastinadores e os preguiçosos do mundo acadêmico. Também neste sentido, é necessário implantar a cultura da meritocracia no ensino e na pesquisa brasileiras, mesmo que os sindicalismos caolhos espumem de raiva.

5 – (des)caminhos e (in)conclusões:

A questão, portanto, não está no fato de sermos marginais e periféricos, mas no que fazemos a partir do *lócus* marginal e periférico em que nos encontramos.

Felizmente e infelizmente, sempre seremos brasileiros, resultado de um amálgama biológico e cultural – nem sempre pacífico e sereno – de características tupi-euro-africanas. Estampou-se no imaginário coletivo brasileiro o orgulho por nossa ascendência (intelectual inclusive) européia; valoriza-se, ainda que tênue e muito recentemente, a herança africana; mas soterramos em muitas camadas de esquecimento e indiferença a nossa ancestral matriz indígena. Alberto Mussa (2009, p. 22) nos adverte:

Não sei o que ainda é necessário fazer para que as pessoas compreendam isso – que não estamos aqui faz apenas cinco séculos, mas há uns 15 mil anos.

Há 15 mil anos somos brasileiros; e não sabemos nada do Brasil.

Essa afirmação de Mussa tem muitas implicações. Dentre elas, o fato de que assumir uma perspectiva histórica e cultural de apenas 500 anos seria reiterar a nossa suposta condição de noviços. E noviços não ensinam, só aprendem. Não custa repetir que a revisão tem que ser feita desde o mito – e aqui falo de “mito” também no sentido barthesiano –, já que ele está na base do processo civilizatório, percebido pelos “inocentes” como processo causal e não como representação que é.

As expressões peculiares e a diversidade linguística, os ritmos, os gestos, as cores, os sabores e saberes, os odores, a imensidão das águas e das florestas, a variedade biológica, a riqueza do solo e a pobreza da gente... Tudo isso deve dizer muito e, ao mesmo tempo, nada disso determina a nossa identidade de maneira unívoca. A complexidade da cultura brasileira é tamanha que só os incapazes de perceber a cultura e a sociedade como sistemas em rede acreditam que as perspectivas alienígenas e extemporâneas dizem tudo, explicam tudo, concluem tudo. É necessário olharmos para o nosso contexto, verificarmos sua excelência e propor perspectivas diferenciadas. Não daquela maneira míope e folclórica que quer nos fazer crer que basta ser “autóctone” e “autêntico” para ganhar o selo de intocável e transcendente. O senso crítico tem que ser dirigido não só para o centro, mas também para a periferia. Talvez assim consigamos fazer evaporar definitivamente nosso “complexo de vira-latas” – até porque já se sabe que vira-latas são mais resistentes que os caninos considerados “puros”.

A dúvida oswaldiana – “Tupy or not Tupy” – ainda nos interpela e incomoda em plena contemporaneidade. Talvez o projeto antropofágico de nossa modernidade ainda não esteja de todo concluído. Penso que, para nós da área de Arte, ainda é desejável um triplo ato antropofágico: 1) em relações culturais; 2) em relações científicas; 3) em relações institucionais.

A chamada “grande arte” – seja o que for que isso signifique –, antes de cruzar fronteiras e mundializar-se, sempre foi paroquial. Só pode ser cosmopolita quem conhece e ama profundamente a sua aldeia, quem conhece

o lugar de onde fala... E a nossa aldeia, a partir da qual temos muito que dizer ao mundo, é o Brasil, a Arte e, no caso de muitos pesquisadores, a Universidade.

Quem não sabe de onde vem não tem idéia de onde se encontra e, muito menos, aonde pode ou quer chegar.

Referencias Bibliográficas;

- ARGAN Giulio Carlo e FAGIOLO, Maurizio. **Guia de história da arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Difel, 2003.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- LE GOFF, Jacques. **Uma breve história da Europa**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- MUSSA, Alberto. **Meu destino é ser onça**. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- PAGLIA, Camille. **Sexo, arte e cultura americana**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- PERL, Jed. **New Art City – Nova York, capital da arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- RIBEIRO, Darcy. **Testemunho**. São Paulo: Siciliano, 1990.

José Afonso Medeiros Souza é graduado em Educ. Artística/Artes Plásticas pela UFPA, especialista em História da Arte e mestre em Arte-Educação pela Universidade de Shizuoka (Japão) e doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Foi bolsista do Monbusho, da Capes e da Fundação Japão. Atualmente, é Prof. Adjunto e Diretor do Instituto de Ciências da Arte da UFPA.