

A ARTE DO BARROCO BRASILEIRO JÁ ERA MODERNA, SEM SER CONTINUÍSMO E SEM PRECISAR COMER GENTE!¹

THE ART OF THE BRAZILIAN BAROQUE WAS ALREADY MODERN, WITHOUT BEING CONTINUISM AND WITHOUT HAVING TO EAT PEOPLE!

Marcos Antônio Bessa-Oliveira / UEMS/NAV(r)E

RESUMO

O projeto de pesquisa no qual este trabalho vincula-se investiga uma “perspectiva *outra* da História da Arte Latino-Americana”, parte da investigação foi apresentada na Edição do 28º Encontro Nacional da ANPAP, e agora um recorte é trazido, por meio de discussão teórico-epistemológica da produção artístico-histórica brasileira, que evidenciará que desde a Arte Barroca o Brasil se despontou com uma arte moderna para o cenário mundial e que, inclusive os artistas modernistas do século XX vão ser devedores daquelas particularidades. O trabalho não tem a premissa de reduzir a Arte Modernista brasileira, mas, considerando o Projeto de Pesquisa, faz evidenciar que muito da Arte Barroca brasileira passou despercebido dos críticos, teóricos e historiadores da Arte que não dão àquela o lugar de primeira arte genuinamente brasileira: ainda que o Barroco fosse migrado da Europa.

PALAVRAS-CHAVE

História da Arte; Historiografia; Arte Brasileira; Barroco Brasileiro; Modernismo Brasileiro.

ABSTRACT

The research project in which this work is linked investigates a “different perspective of the History of Latin American Art”, part of the investigation was presented in the Edition of the 28th National Meeting of ANPAP, and now a cut is brought, through theoretical-epistemological discussion of Brazilian artistic-historical production, which will show that since Baroque Art Brazil has emerged with modern art on the world stage and that even 20th century modernist artists will be indebted to those particularities. The work does not have the premise of reducing Brazilian Modernist Art, but, considering the Research Project, it shows that much of the Brazilian Baroque Art has gone unnoticed by critics, theorists and historians of Art who do not give that place the first genuinely Brazilian art: even though the Baroque was migrated from Europe.

KEYWORDS

Art History; Historiography; Brazilian Art; Brazilian Baroque; Brazilian Modernism.

Introdução aos Fatos que Levam à Questão!

Uma das primeiras questões apontáveis é que o Movimento Renascentista foi e nasce, e não grosso modo, para as artes e para o pensamento humano (religioso e filosófico, especialmente, mas também científico) como luz sobre as trevas da Idade Média. Podemos dizer, em medida igual, que o Estilo Barroco, dentro do Renascimento, ainda que na “derrocada” daquela perspectiva desenvolvimentista clássica da arte, é a modernização daquele Movimento e a expansão dos ideários artísticos (até religiosos, filosóficos e científicos também) mais expressivos e realistas que iriam, inclusive, chegar aos interiores dos “Brasis” (RIBEIRO, 1995) colônia.

Ao certo, o Renascimento nasce com a ideia conceitual de ser luz sobre ao seu momento logo antecessor de trevas, que, mais tarde, considerando o controle católico muito forte também vai ser visto ainda como uma espécie de manutenção do controle sobre o homem por meio da sua luz. É com o Barroco que as aproximações terrenas vão se dar mais fortemente. Quer dizer, o Renascimento floresce com todas as suas características filosóficas, religiosas e científicas, sob o controle de poderosos, para reafirmar um poder clérigo que vinha se decaindo com a expansão do protestantismo.² Assim, suas características ainda estavam impregnadas de resíduos vindos da “Idade das Trevas” (GOMBRICH, 2012; JANSON; JANSON, 2009) e, por certo, traziam “luz” aos novos tempos por meios de aspectos relacionados à vida daquele que, a partir de então, o seria consagrado Salvador. Logo,

[...] a presença da morte na cruz como tema iconográfico é relativamente nova, já que a presença da cruz como forma de punição procedente do oriente – de modo particular da Pérsia – foi assumida pelos romanos e era considerada a mais desprezível das modalidades de morte executada, sobretudo, no caso de se tratar de escravos. Assim, até que a devoção fosse assumida por São Francisco de Assis, o Cristo Morto vai-se apresentar, muitas vezes, sobre a Cruz, mas de olhos abertos, como vitorioso e, não carregando o sentido da compaixão e da tragédia, como é visto especialmente a partir da Renascença. Mas nunca a imagem de Cristo foi tão expressionista e realista na figuração do sofrimento quanto a explorada pela estética barroca, após a Contrarreforma. (ÁVILA, 2013, 45).

Portanto, outra questão que vou ter que ponderar neste trabalho é se o Estilo Barroco, em relação à produção que se dá no Brasil, em vias dos séculos XVIII já quase XIX, a princípio, já não o seria uma “arte moderna” criada em solo brasileiro? Antes porque ela (Arte Barroca) vai tratar os temas já circunstanciados por aqui.³

Ao rememorar a modernidade datada das arcadas de Paris no século XIX, Walter Benjamin evocou-as através da projeção da imagem dialética. A imagem dialética, assim como o olhar alegórico, provém de uma justaposição de sentidos. Uma montagem que desestabiliza interpretações míticas na medida em que impede sua naturalização por um estranhamento vanguardista que, na compilação da alegoria moderna, dialoga com uma sedimentação histórica. [...]. Os monumentos transformam-se, nesta perceptiva, em projeções alegóricas onde se dá a interface entre a simbologia do passado e sua atualização no presente. (JAGUARIBE, 1997, 101).

Desdobra-se dessas duas primeiras questões, portanto, uma terceira que será discutida e que interroga por que o Estilo Barroco na arte brasileira não foi ou o é considerado já o movimento da arte mais moderno que se constituiu no país, ainda que o Estilo tenha vindo migrado da Europa? Para tentar responder este ponto, questiono por que passou despercebido dos críticos, teóricos e historiadores da Arte brasileiros que o Barroco já não o poderia ter sido, sem ser continuísmo da arte europeia ou sem ter que devorar partes (do corpo) da arte europeia, a primeira arte genuinamente brasileira? Haja vista que neste ponto é solicitada *uma dimensão mais alargada e menos positivista da história* da arte no Brasil.

Assim, espera-se, com esse alargamento da imagem acerca do Barroco, que seja possível compreendê-lo não apenas como uma fase *kitsch* da nossa arte, que não alcançou o auge artístico-estético do Renascimento italiano, por exemplo.⁴ Mas, como sinalizado antes, que seja possível compreender que a *justaposição de sentidos* – entre passado, presente e futuro (no caso aqui em relação ao pós-barroco igualmente) – é condição fundamental para perceber o Estilo como aquele que já ressaltava características próprias dos *Brasis* em que estava circunscrito, mas também, de modo igual, dos diferentes contextos, sentidos, identidades e sujeitos que viriam a constituir o Brasil pós-colonial que apresenta, ainda na contemporaneidade, uma *sedimentação* histórica como condição da nossa arte.⁵

Os pontos anteriores têm, claramente, uma relação direta com uma quarta questão que estará acerbada do debate sobre o Modernismo brasileiro – deflagrado com a Semana de Arte Moderna de 1922 – ser o movimento “libertário” para a mesma grande maioria de críticos, teóricos e historiadores da Arte que não veem o Barroco como a arte mais moderna do Brasil. Logo, neste sentido, pretendo discutir que se o Barroco o é um estilo que se concretizou na arte nacional “sem” ser continuísmo até mesmo do Barroco europeu migrado para o país. Por outro lado, tenho que argumentar que a produção artístico-cultural Modernista aqui se consolida ainda “comendo e bebendo” (do corpo) na arte europeia e que, inclusive, os artistas modernistas devem ao ineditismo do Barroco florescido no Brasil.

Estou querendo chamar a atenção de vocês para o fato de que não precisamos ir à geração de 45 para ver a presença nítida de um discurso de restauração do passado dentro do modernismo. A contradição entre futurismo, no sentido europeu da palavra, e modernismo, no sentido brasileiro, já existe em 24, no momento mesmo em que os novos estão tentando impor uma estética da

originalidade entre nós. A emergência do discurso histórico no modernismo visa a uma valorização do nacional em política e do primitivismo em arte. (SANTIAGO, 2013, 75).

Esses pontos anteriores, por sua vez, serão tratados como proposta de discussão neste artigo, haja vista sua ligação com um Projeto de Pesquisa maior, a fim de pensar em uma “perspectiva *outra* da História da Arte Latino-Americana” – como o é o objetivo geral do Projeto – debatendo pontos cruciais na história da arte da América Latina, no meu caso, pontualmente do Brasil. Pois, se se buscou, por meio da crítica, teoria, pela história da Arte produzidas no Brasil e, igualmente por meio da produção artística nacional ressaltar como se constituiu uma arte genuinamente brasileira, os Estilos e Movimentos artísticos têm fundamental importância às questões. Assim, neste recorte ora apresentado, priorizarei uma discussão que tangencia o Barroco e o Modernismo brasileiros, haja vista ambos serem de fundamental importância para o debate identitário da Arte que foi constituída no/do Brasil prioritariamente.

O Modernismo, enquanto movimento estético-cultural possibilitou, na sua diversidade de representações, uma reinvenção transcultural da identidade nacional por meio da absorção interna das técnicas de estranhamento e descolamento cultural das vanguardas internacionais. (JAGUARIBE, 1997, 103).

Se antes, tomando do sentido para compreender o que se produziu após a colonização do Brasil até a produção do Estilo Barroco, buscava-se uma inscrição universal por meio da arte. Toda nossa produção, incluindo a do Barroco, para a grande maioria, esteve acercada da inscrição no contexto de arte europeia, haja vista as Missões e artistas/intelectuais que migraram em busca de des-cobrir a nova colônia.⁶ Já com o advento do Movimento Modernista brasileiro, na esteira de Silviano Santiago, Beatriz Jaguaribe, entre outros, é possível afirmar que voltamos-nos para uma arte nacional – brasilidades se afloram –, mas, evidentemente, com um caráter politicamente nacionalista, além de um primitivismo como arte futurista, vamos dizer assim, como característica dessa arte brasileira que aflorava querendo ser, sem continuar, ou sem, sequer, ter que se voltar ao passado. Mas, ao passo que sabemos que na perspectiva em questão, o “lema” do Modernismo era “devorar para produzir”. Logo, “[...] não há dúvida de que a melhor mostra dessa valorização do nacional e do primitivo se encontra na obra de Tarsila, em termos plásticos, e na poesia de Oswald, em termos propriamente literários”. (SANTIAGO, 2013, 75-76).

Assim como aquela discussão no projeto de pesquisa referendado tem cunho teórico-epistemológico descolonial, bem como o recorte já apresentado no 28º Encontro Nacional da ANPAP apresentou as questões de ordem que perpassam pelo projeto – uma História da Arte por uma “razão” descolonial de artes e teorias; uma discussão basilar entre “Historiografia” ocidental e histórias, memórias e fazeres artísticos culturais locais; de uma convergência entre “desobediência” e obediências de crítica, teoria, história e fazeres da ordem artística estabelecida; todos, a fim de apontar questões de organização de “arte e de

culturas descoloniais” (BESSA-OLIVEIRA, 2019a) – estas reflexões dar-se-ão, também, sem menosprezar este ou aquele Estilo e/ou Movimento artísticos desenvolvidos no Brasil. Mas, por certo, tentará trazer à baila questões que suscitam a importância primeva do Estilo Barroco na arte local, evidenciando/evocando pontos de ordem colonial no Modernismo brasileiro, para dizer que aquela produção barroca já o era uma arte nova, uma nova arte ou uma arte moderna de solo brasileiro.

A tarefa é gigantesca, e não é recorrer ao Estado ou aos museus ou às universidades sem projetos descoloniais que sustentam revoluções “materiais”. [...] são as formas pelas quais a estética, especialmente na arte, mas não apenas na arte, contribui para os processos descoloniais. (MIGNOLO, 2014, 32, tradução livre minha).⁷

Essas questões e colocações convergem para um ponto crucial, no projeto de pesquisa e aqui, que trata da construção e manutenção da identidade artística brasileira: primeiro considerando se essa é de construção nacional ou se é baseada ainda hoje na contemporaneidade em parâmetros de identidades estrangeiras imperantes no Brasil! Outro ponto é, haja vista também a identidade artística nacional, se o Barroco foi o Estilo que preponderou nos diferentes lugares do País no contexto de então, o Modernismo de 1922 não se ramificou – até hoje – de forma diferente na crítica, teoria, história, na arte e na pedagogia. Pois, “Como vários pesquisadores já elucidaram, os modernistas posicionaram-se como os árbitros do passado e do futuro”. (JAGUARIBE, 1997, 108). Logo, em que medida a arte do Barroco brasileiro já não era, sem ser uma arte do continuísmo europeu dos séculos anteriores e não sendo uma arte nacional que também precisou “comer gente” – quase em sentido literal –, para posicionar-se enquanto tal, uma arte nacional (indo-afro-tupiniquin)?

Nesse sentido, minhas discussões estão também, além de propor pensar o Estilo Barroco como um já estilo artístico nacional primeiro que emerge da situação cultural e da cultura brasileiras, para pensar, da perspectiva de um pensamento descolonial, qual dos, ou se, Estilo e Movimento – Barroco e Modernismo respectivamente – apresentam-se mais desvinculados do tempo e geografia artística universalizantes europeia e/ou estadunidense para fundar uma identidade artística nacional sem ser nacionalista.⁸ Não quero ainda discutir e fazer suscitar se esses, nas suas especificidades estilísticas, também são superiores ou inferiores a outrem estilos e movimentos presentes na arte brasileira. Pois, pensar descolonialmente a arte brasileira não é catalogá-la – inscrevendo ou desinscrevendo-a da ideia de arte universal –, mas, prioritariamente, o é pensar a arte (teórico, crítica, artística e historiograficamente) por uma perspectiva *outra* que não seja a ancorada na lógica e na razão moderno-ocidentais (tempo e geografia) de ver o mundo da arte, nas culturas e na produção de conhecimentos diversos.

Das “Pérolas aos Porcos” (Barroco), dos Corpos ao Éthos (Modernismo)!

Tanto o projeto no qual está vinculado este artigo quanto o recorte que foi apresentado na edição de 2019 do Encontro Nacional da ANPAP já apresentavam toda uma discussão que suscita essa abordagem da arte para a construção de uma “perspectiva *outra* da História da Arte Latino-Americana” por meio de um “modos” *outro* de pensar descolonial (BESSA-OLIVEIRA, 2019; 2019a) a produção artística nacional brasileira.⁹ Mas, de maneira objetivo, quero evidenciar a proposta do pensamento descolonial como uma maneira *outra* de pensar as questões levantadas aqui, exatamente pela simples razão (que nem é tão simples assim para muitos) de que não vou inscrever essa ou aquela produção artística brasileiras (Estilo (Barroco) e Movimento (Modernismo)) pensadas a partir da historiografia tradicionalmente raciocinada sempre pela ótica ocidentalizante das teorias, críticas e por meio da História da Arte europeias para o resto do mundo.

De modo igual, essa discussão é possível e necessária por considerar a linearidade da historiografia da arte mundial posta pela Europa sempre muito de visada privilegiada da própria história da Europa. Ancorada na lógica da razão moderna de tempo e espaço específicos como detentores do direito de manter o curso da história, sustentada pelos críticos, teóricos, historiadores, artistas e professores que acreditam naquela como a única razão possível, as historiografias eurocêntrica e estadunidense acabam por colocar o “resto do mundo” – com suas produções nas mesmas inscrições – em lugar exclusivo aos seus discursos de produção de arte, de cultura e de conhecimentos.¹⁰ Mas, claramente, essa é e quer fazer valer uma discussão de que a arte de lugares de fora (nas bordas/fronteiras) dos contextos eurocêntricos e estadunidenses também produziram/produzem arte, cultura e conhecimentos que nem sempre estiveram sob aquela linearidade (continuismo) ou que necessitassem de *corpora* alheios (comer gente) para composições.

A partir daí, na borda, habitar a exterioridade torna possível a opção descolonial, o que imediatamente nos permite entender como uma opção, entre outras, qualquer projeto que se apresente como verdade única. Da exterioridade, a série de processos globais de reconfiguração da ordem ou “desordem” política, econômica e social é interpretada de maneira diferente. As decisões nacionais e individuais são tomadas em relação a esses processos globais e podem estar em consonância, dissonância ou abertamente contra um ou mais deles. (GÓMEZ, 2014, 11, tradução livre minha).¹¹

A proposição de Pedro Gómez (2014) está sendo posta acercada de três fatores, por ele identificados, como fundamentais para compreender como os projetos globais se articulam para promover a *reconfiguração da ordem ou “desordem” política, econômica e social*, de tempos em tempos; e quero saber como esses projetos têm essas “novas” configurações interpretadas cultural e artisticamente – já que vou pensar nesses vários tempos variantes – *de maneira diferente*. Logo, porque na proposição que faço estou pensando no Estilo Barroco brasileiro em vias dos séculos XVIII/XIX e também do já século XX quando falo do

Modernismo brasileiro. Quer seja no período colonial (Barroco), quer seja já no século XX com o Modernismo, busco observar de que modo o processo colonial e de pós-colonização – respectivamente no Estilo e no Movimento – se deram nas produções artísticas que representavam as mesmas relações políticas, econômicas e sociais ressaltadas por Pedro Gómez: local, nacional e universal, mas também identitário-cultural quando trouxer mais intimamente a discussão para o contexto brasileiro.

De acordo com o acima exposto, cada uma das opções que listamos, resultantes da reconfiguração da ordem ou “desordem” mundial nos últimos anos, corresponde como componente constituinte, uma dimensão epistêmica e uma opção sobre estética e o mundo da arte. Assim, haveria uma opção estética que funcione para a **re-ocidentalização**, outra para a **des-ocidentalização**, uma perspectiva anticapitalista da estética e uma **opção estética descolonial**. (GÓMEZ, 2014, 16, tradução livre e grifos meus).¹²

Tais proposições de *re-ocidentalização*, de *des-ocidentalização* e a *opção estética descolonial* (GÓMEZ, 2014), cada uma em seu tempo e geografia, deram/dão-se de modos diferentes. Claro, a opção estética descolonial está como a opção em construção aqui para argumentar sobre o Estilo Barroco como um momento da arte brasileira já mais desimpedida da obrigatória relação entre histórias locais com projetos globais. Assim, na esteira do autor, compreende-se que re-ocidentalização é ainda a salvaguarda da estética moderna como alternativa pretérita para o continuísmo empreendido por estilos e movimentos artísticos, por exemplo, mas não somente, que preferem inscrever-se à história eurocêntrica a fim de manterem-se “vivos” dentro da lógica global/universal de pensar as práticas, teorias, críticas e histórias das artes, mas também as suas maneiras culturais e de produção de conhecimentos.

Deste modo, na minha compreensão o Movimento Modernista brasileiro, ao priorizar/preferir digerir, ainda que partes, da cultura europeia, por meio dos corpos dos europeus mais qualificados quando em contatos com corpos sem qualificações (brasileiros), acaba por reforçar essa inscrição/manutenção da existência do local no global para manter a linearidade daqueles, história e lugar, como únicos produtores de arte. Assim, “A re-ocidentalização da estética nada mais é do que a tentativa de salvar a estética ocidental, como parte integrante do propósito de salvar o capitalismo, e de retomar a verdade do Ocidente como a verdade da validade universal.” (GÓMEZ, 2014, 16, tradução livre minha).¹³

Em (des)completude à ideia de re-ocidentalização, a noção de des-ocidentalização, seguindo a lógica de opção estética descolonial como forma de produção de outros retratos das culturas impostas às margens dos projetos moderno europeu (séc. XVI) e pós-moderno estadunidense (séc. XX), promove rupturas.¹⁴ É possível afirmar que se aquela primeira opção (re-ocidentalização) entende a inscrição do local na porção maior (global) como forma de sobrevivência – o capitalismo como maneira de sobreviver, por exemplo. Des-ocidentalizar estaria para o corte, a ruptura de todos os vínculos que *mantendria* a imposição da razão

moderna e pós-moderna em predileção à regionalização/nacionalização estético-cultural como, também da minha ótica, preferiu fazer o Movimento Modernista brasileiro quando opta pela nacionalização política e pelo futurismo artístico arraigados nas particularidades, por exemplo, sertanistas, industriais e de distorções biográficas (leitura do Eu (europeu) de Nós (brasileiros)) como saídas alternativas para uma arte local. Enquanto que, me é muito mais evidente, a opção do Estilo Barroco brasileiro foi pela *hagiografia* de Santos e social, bem como pelas *substituições dos tradicionais temas histórico-italianos pelos modismos brasileiros da época*. (OLIVEIRA, 2014). “A des-ocidentalização estética, que confronta a re-ocidentalização da estética, faz parte do conjunto de práticas artísticas que têm como objetivo dissociar a hegemonia imperial dos valores artísticos do Ocidente.” (GÓMEZ, 2014, 16, tradução livre minha).¹⁵

Algumas, mas Breves Considerações de Pérolas e Corpos!

Se o pensamento Cristão refunda-se dominante no ano 1 (Um) (TARSIA, 1995) que, criado pelo Cristianismo Católico, é representado na figura icônica de Jesus Cristo crucificado, uma imagem que ao longo dos tempos vai ser, por muitas vezes e de diferentes formas, suportes e interpretações artísticas, a imagem e semelhança da produção artística ocidental no mundo.¹⁶ Logo, é possível perceber, também por meio da representação dessa passagem bíblica cristã em diferentes contextos e de diferentes formas, que a própria representação dela vai se modificando ao longo dos tempos. Assim, se no pré-Renascimento artístico Jesus Cristo era representado como aquele que sofreu e morreu pelos cristãos, (Figura 1), por vias de uma imagem sobrecarregada de agonia, é estilização dramática para dar ilustração a textos (sermões) com igual ou carga dramática maior para impressionar aos fieis.

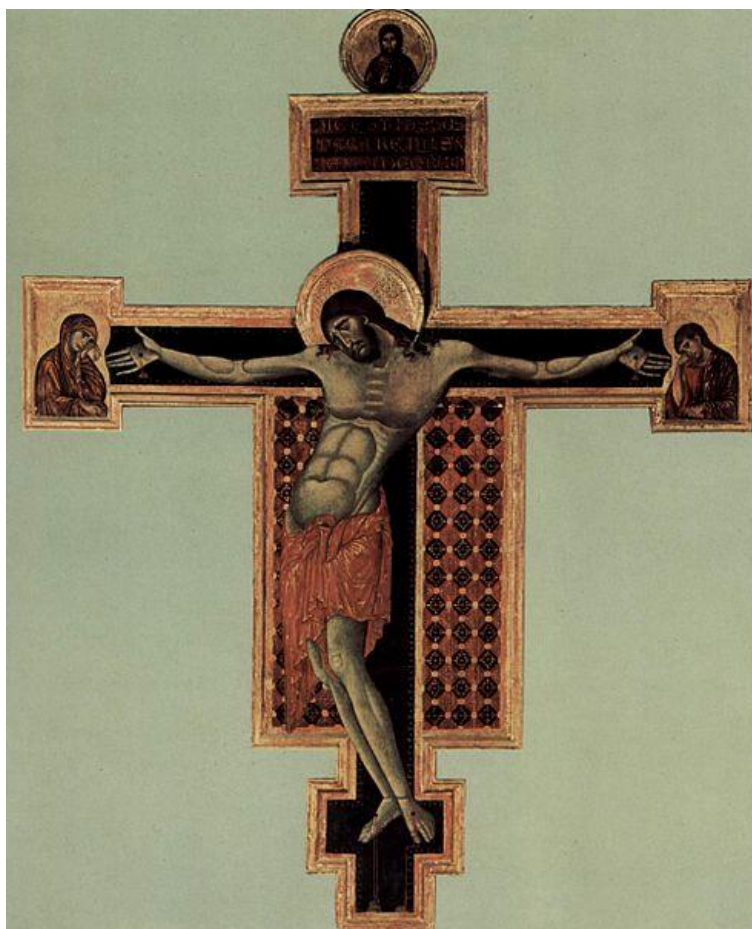


Figura 1. O crucifixo de Cimabue, 1268-1271, Bencivenni di Pepo, Cenni di Pepo (Giovanni) Cimabue, Benvenuto Di Giuseppe (1240/50 a 1302). Pintura, 336 x 267 cm. Têmpera em madeira. Fonte/Fotógrafo: O Projeto Yorck (2002) 10.000 obras-primas de pintura (DVD-ROM), distribuídas pela DIRECTMEDIA Publishing GmbH. ISBN: 3936122202.

Já na “Crucificação” de El Greco, ainda que com toda carga semântica da pesada “escuridão” barroca, apresenta-se Um Cristo crucificado retratado com um corpo bem mais naturalista (quase realista) que reforça tanto a ideia de que o tema é presente e mutável de tempos em tempos, e igualmente o distanciamento do Estilo Barroco em relação aos seus antecessores. Pois, este, certo e claramente aproxima muito mais naturalmente a passagem bíblica aos contextos diversos por onde o Estilo se difundiu e também nos lugares em que o Barroco se impregnou com as referências e características locais. Comparativamente, entre o primeiro Cristo de Cimabue (Figura 1) e a crucificação de El Greco (Figura 2) é perceptível que um Cristo lamenta e sofre enquanto o outro almeja as alturas ao inclinar-se totalmente fortificado para os céus. Respectivamente, ambos narram a mesmíssima história bíblica, mas é evidente que os dois artistas dão tratamentos diferentes ao narrá-la.

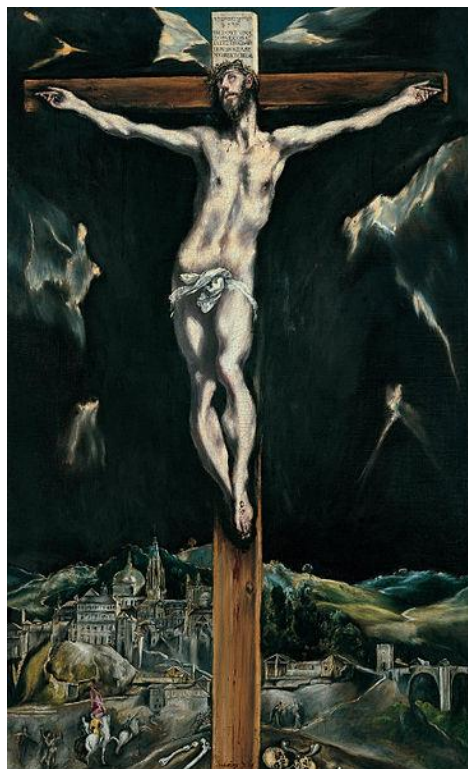


Figura 2. El Greco (1541–1614), Cristo crucificado com Toledo ao fundo, entre 1604 a 1614. Pintura, 110 x 690 cm. Óleo sobre tela. Fonte/Fotógrafo: Google Cultural Institute.

Em verdade, o Barroco se mostra indócil às teorias fechadas, não cabendo nos limites de uma só doutrina. Para compreendê-lo, é necessário trilhar o caminho do diálogo – tanto entre as conjeturas explicativas, quanto entre os diversos fatores que propiciaram, em múltiplos lugares, o nascimento de uma ‘inventividade barroca’. (BOHRER, 2013, 120).

As temáticas universalizadas (tornadas universais) pelos projetos globais, do nascimento do Salvador à ideia de acesso, especialmente aos recursos capitalistas colocada pelos Estados Unidos, fizeram do Ocidente, não podemos ser omissos, uma grande narrativa homogênea. E, com o mesmo peso e medidas, fizeram a exclusão de tudo/todos/todas que escapassem às ideias de uma grande narrativa como mantenedora da tradição do mundo ocidental.¹⁷ Esse ponto é, por conseguinte, crucial na arte, haja vista que a história cronológica e o lugar geográfico – europeu e estadunidense – serviram como base, portanto, da unicidade dessa ideia homogênea/hegemônica como um *projeto que se apresente como verdade única* também na contemporaneidade. Logo, a grande narrativa erigida pelos projetos moderno e pós-moderno, ainda, nos faz ver apenas uma história e torna o tempo cronológico e determinados e específicos lugares – do passado, no presente, para o futuro – como únicos capazes de erigir arte, ser cultura e produzir conhecimentos.

No entanto, não há muitos que sabem que, entre a ampla gama de temas escolhidos pelo inventor do cubismo, de dançarinos a toureiros, havia também temas religiosos. De fato, entre as obras consideradas marcos na evolução do estilo surrealista de Picasso está *A Crucificação* [(Figura 3)]. (TRAVERSO, 2019, *online*, tradução livre minha).¹⁸



Figura 3. Pablo Picasso (1541–1614), *A Crucificação*, 1930. Pintura, 50 x 65 cm. Óleo sobre tela. Fonte: Aleteia.

Se até mesmo Pablo Picasso (Figura 3) se rendeu à metanarrativa que está impregnada na crucificação de Jesus Cristo, fazendo uso dos seus azuis e formas recortadas inconfundíveis, ainda que com uma obra inscrita em um período seu surrealista, não se vê a desqualificação desta obra (Moderna) para aquelas (Pré e Renascentista e também Barroca) antes apresentadas. Obviamente porque já o fazemos comparativamente tendo em mente as diferenças entre todos aqueles contextos históricos e geográficos. Mas, mais ainda também os “julgamos” porque consideramos – como fomos educados – tanto a crucificação do Salvador morto, quanto à obra de Pablo Picasso, os dois, como narrativas universais: o primeiro, o Cristianismo, como a religião por muito tempo defendida como universal e o segundo, artista e obra, porque já o são cânones das produções/produtores da arte reconhecida como supostamente universal.

Por fim, pérolas aos corpos, não mais aos porcos, é possível argumentar da opção estética empreendida pelo Barroco já como descolonial em relação à arte europeia padrão. Do mesmo jeito, foi possível dizer que ficou a cargo do Modernismo brasileiro os processos de

re-ocidentalização e de des-ocidentalização. Uma vez que comer e não gostar não garantiu a individualidade desejada na perspectiva nacionalista política e menos ainda na ideia do primitivismo como caráter da arte brasileira que se quer, o tempo todo, ainda hoje, modernizada. Portanto, as duas questões, nacional e primitivo, fizeram da arte modernista uma arte com lógica *transcultural* identitária de temas já tratados pela Europa e pelos Estados Unidos, entretanto naquela com feições brasileiras. Assim, o Barroco pode ser uma das formas pelas quais a estética, especialmente na arte brasileira, mas não apenas na arte, contribui para com os processos descoloniais. (MIGNOLO, 2014).

Notas

¹ Este trabalho está vinculado a um Projeto de Pesquisa maior em desenvolvimento como Estágio de Pós-doutoramento cadastrado na PROPP/UFMS, intitulado “**Arte, Cultura e História da Arte Latinas na Frontera: Paisagens**”, Silêncios e Apagamentos em Cena nas “Práticas Culturais” Sul-Mato-Grossenses”, e ao Grupo de Pesquisa **NAV(r)E** – Núcleo de Artes Visuais em (re)Verificações Epistemológicas – CNPq/UEMS. Ambos estão vinculados ao Projeto de Pesquisa cadastrado na PROPP/UEMS intitulado “**Arte e Cultura na Frontera: Paisagens**” Artísticas em Cena nas “Práticas Culturais” Sul-Mato-Grossenses”. As pesquisas vinculadas aos projetos e ao grupo estão propondo (re)verificações epistêmicas às Artes nas suas múltiplas linguagens a partir de abordagens descoloniais das temáticas focadas. Vinculam-se a ambos os projetos pesquisas de Graduação e Pós-Graduação de acadêmicos da UEMS.

² O Estilo Barroco não pode ou deve ser inscrito exclusivamente como resultado da Contrarreforma da Igreja Católica. Mas, talvez, num pensamento ainda incipiente, seja possível pensar que essa associação entre o Estilo e o Protestantismo seja, mais uma, das construções narrativas da própria Igreja Católica que tinha no Renascimento como o Movimento (a pérola perfeita) da salvação – por impressão do homem sob/sobre/mais próximo de Deus – da manutenção da Igreja Católica como o centro do Cristianismo, por conseguinte, este como dogma religioso soberano pela proximidade a Deus.

³ O moderno aqui, neste primeiro momento, estará circunscrito a uma arte que não apenas dá-se no sentido de trazer “luz” (como o fora a modernização artística ressaltada pelo Renascimento que se vincula à fé) à produção artística local brasileira que tinha, até então, caráter classicista. Mas no sentido de ser pensada como uma arte “nova”, ou “nova arte” e “vanguardista”, para usar um termo que tem sentido Moderno enquanto período, mas também de caráter ousado, inédito e não somente de “pérolas defeituosas” como pensam muitos em relação ao Barroco.

⁴ O Estilo Barroco, europeu ou o brasileiro, sempre foi erroneamente caracterizado como uma “pérola ruim” ou “irregular”, mas sempre fora também muito equivocadamente caracterizado como *kitsch* – **kitsch** [kitch] adj m+f. Diz-se de objeto, geralmente de decoração, ou de expressão artística de gosto duvidoso, tendendo ao ridículo e ao exagero: A decoração da casa dela é completamente kitsch. SM. Estilo de decoração ou estético que tem esses elementos: O kitsch parece que está voltando à moda, não está?. ETIMOLOGIA *alem.* (MICHAELIS, 2020, *online*). –, palavra de origem alemã que associada ao Estilo lhe atribui uma carga semântica negativa ainda hoje. Compreensível, a princípio, na medida em que se consideram duas coisas: a primeira porque estamos falando de um Estilo que se vincula ao Movimento Renascentista – a meu ver prioritariamente por causa de data e lugar (século XVI e Europa) – que vinha milimetricamente, quase inventivo e exagerado, retratando uma imaginação social idealizada por poderes clérigo e messiânico de restauro e manutenção de controles sobre a sociedade. E, é igualmente aceitável, como segunda forma de entender “errado” o Estilo se considerar que esta associação do Estilo Barroco ao “artístico de gosto duvidoso” é estabelecida por pessoas alheias aos universos críticos, teóricos, históricos e pedagógicos da Arte. Pois, se o Renascimento o foi inventivo-realista nas suas criações – a imaginação concretizada por técnica perfeita por meio da arte de representar fatos históricos e/ou “fictícios” – no momento é bastante incomparável; o Estilo Barroco dentro do Movimento tem que ser considerado o que mais alcançou, por meio também da arte, melhor inventividade expressiva, realista e criativa até aquele momento da arte. Assim, o suposto “exagero” do Barroco o é, na verdade, a inventividade hoje reconhecida na arte como a não manutenção de linearidade, de compilação desmedida ou de construções com partes desconexas entre si. Pontos muitas vezes, a meu ver, despercebidos pela grande maioria.

⁵ Nem deveria mais ser tão curiosa esta questão. Mas é insistente e persistente na crítica, na teoria, na História da Arte e na pedagogia da Arte a lógica modernizante de que para se fazer qualquer coisa hoje, relacionado a arte, têm-se que conhecer a fundo a história universal contada pela ótica europeia. Pior, é condição necessária tomar para si aquela história para dar continuidade a ela e/ou romper com aquela: sendo esta última uma alternativa

para ilibar de ineditismo a produção crítica, teórica, histórica e pedagógica de arte no Brasil. Assim, o acúmulo da história, considerando esta discussão entre o Barroco e o Modernismo, e a referência a determinadas geografias, são tão fundamentais, pois, quase sempre essas são, para a grande maioria dos articuladores sobre arte no Brasil, condições para reconhecimentos das produções locais.

⁶ Este contexto de argumentação é importante haja vista que até mesmo os “artefatos” indígenas aqui encontrados a partir de 1500 até hoje e os “artefatos” dos africanos forçosamente para cá trazidos, também até a atualidade, foram subscritos à catalogação histórico-geográfica da Europa (tanto por aqueles quanto pelos próprios brasileiros): inscritos como nativos e/ou bárbaros, as produções dos “indígenas” e “africanos” também serviram como alegorias icônicas às qualificações estilístico-artísticas europeias baseadas nas categorias de gênero, raça e classe, mas igualmente de religião, línguas e enquanto produtoras/detentoras (ou não) de conhecimentos científicos, diga-se de passagem. (Cf. MIGNOLO, 2017).

⁷ “La tarea es gigantesca, y no consiste en tormarse al Estado o a los museus o a las universidades sin proyectos descoloniales que sostengan revoluciones “materiales”. [...] son las formas en las que la estética, sobre todo en el arte, pero no sólo en el arte, contribuye a los procesos descoloniales.” (MIGNOLO, 2014, 32).

⁸ Assim, não se trata de reduzir ou vangloriar, este ou aquele, Movimento ou Estilo, se um ou outro têm características estéticas melhores ou piores entre si.

⁹ No projeto, é claro, tem-se uma abrangência maior do que é tratado e apresentado no artigo do 28º Encontro de modo um pouco mais abreviado. Cujo título daquele é: “Por uma história e teorização outras da arte latino-americana: debates acerca do pensamento descolonial em arte”.

¹⁰ Assim, ao contrário do que pode vir a ser pensado, este não se trata de um discurso de ressentido, menos ainda de querer, de agora em diante, a sobreposição da arte brasileira à produção artístico-cultural europeia ou mesmo estadunidense. Uma discussão dessa natureza, além de evidenciar que a suposta ordem global estabelecida que conhecemos está, no mínimo, desconexa das históricas locais, compreende as diferenças como ponto primeiro.

¹¹ “Desde ahí, en el borde, habitar la exterioridad hace posible la opción descolonial, lo que permite enseguida entender como una opción entre otras todo proyecto que se autopresente com verdad única. Desde la exterioridad se interpreta de otra manera la serie de procesos globales de reconfiguración de orden o “desorden” político, económico y social. Las decisiones de los países y de las personas se toman en relación con esos procesos globales y pueden estar en consonancia, disonancia, o abiertamente en contra de uno o varios de ellos.” (GÓMEZ, 2014, 11).

¹² “En concordancia con lo anterior, a cada una de las opciones que hemos enumerado, resultado de la reconfiguración del orden o “desorden” mundial en los últimos años, corresponde como su componente constitutivo, una dimensión epistémica así como una opción sobre la estética y el mundo del arte. Así, habría una opción estética que trabaja por la re-occidentalización, otra por la des-occidentalización, una perspectiva anticapitalista de la estética y una opción estética descolonial.” (GÓMEZ, 2014, 16).

¹³ “La reoccidentalización de la estética no es otra cosa que el intento de salvar la estética occidental, como parte integral del propósito de salvar el capitalismo, y retomar la verdad de Occidente como la verdad de validez universal.” (GÓMEZ, 2014, 16).

¹⁴ Quer dizer, (des)completar aqui se refere à ideia de que aquele (des-occidentalização) não continua (a re-occidentalização), mas que ainda não o é uma descolonização da colonialidade na arte brasileira como se busca com esta reflexão. Igualmente, a lógica da ruptura ainda é, na minha concepção de pensar descolonialmente, nestas duas noções colocadas (a re-occidentalização e des-occidentalização, mas também no pensamento pós-moderno que diz romper com o moderno), a continuação de mais do mesmo. Pois, romper não quer dizer mudar paradigmas, mas é provocar uma quebra da linha contínua (historiográfica), mas sem desviar o caminho daquela por meio de um pensamento *outro*, reconhecendo histórias locais, mantendo-a como linha contínua. Enquanto que na lógica de desrazão descolonial que tenho construído, aqui ou em meus projetos de pesquisas, a reflexão propõe o que Walter Mignolo vai chamar de “disrupción”/desrupção. (Cf. MIGNOLO, 2003).

¹⁵ “La des-occidentalización estética, que confronta a la re-occidentalización de la estética, forma parte del conjunto de prácticas artísticas que tienen como objetivo la desvinculación de la hegemonía imperial de los valores artísticos de Occidente.” (GÓMEZ, 2014, 16).

¹⁶ “O ano de nascimento de Cristo foi tomado como sendo o ano 1 da Era Cristã. Como não existe o ano zero, o número de ordem dos anos varia toda vez que se *completa* um ano. Por exemplo, a 00^h00^m00^s do dia 1 de janeiro do ano 2 tinha-se completado *um* ano; a 00^h00^m00^s do dia 1 de janeiro do ano 3 tinham-se completados *dois* anos. Continuando o raciocínio, é fácil ver que a 00^h00^m00^s do dia 1 de janeiro do ano 100 tinham-se completados 99 anos e a 00^h00^m00^s de 1 de janeiro de 1900, tinham-se completados 1899 anos. Portanto, pelo fato de não haver o ano zero, o século só termina quando começa o ano 1 do século seguinte.” (TARSIA, 1995, 54).

¹⁷ O que parece ter passado despercebido, e ainda passar incólume pelo *sapiente* crivo da crítica, teóricos e teóricas, historiadores e historiadoras e dos professores e professoras da Arte é que ainda que “a cruel execução de Jesus de Nazaré” tenha inspirado artistas em todos os “cantos” do mundo, o mesmo não ter sido creditado/considerado por nós e não o foi reconhecido/aceito pela Europa e pelos Estados Unidos quando nos

referimos aos milhares de sujeitos das diferenças – indígenas, africanos, hoje os negros, mulheres, trans, moradores de periferias, pobres, sujeitos religiosos de matrizes não-cristãs e os nominados detentores dos saberes populares – terem sido mortos em situação igual ou ainda muito pior que aquela do Salvador eleito. Essa sim é, na verdade, uma grande narrativa mundial, ainda que com tempo e espaços diferentes, mas com características semelhantes tendo, em toda ela, os mesmo “protagonistas” e os mesmos “atores” “coadjuvantes” mortos.

¹⁸ “Sin embargo, no son muchos los que saben que, entre la amplísima gama temática escogida por el inventor del cubismo, desde bailarinas a toreros, también hubo temas religiosos. En efecto, entre las obras consideradas como hitos en la evolución del estilo surrealista de Picasso se encuentra *La Crucifixión*”. (TRAVERSO, 2019, *online*).

Referências

ÁVILA, Cristina. Sermões mineiros e o ilusionismo barroco – temas recorrentes. **Revista Barroco**, Homenagem a Affonso Ávila, Belo Horizonte, n. 20, p. 39-70, ano 2013.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. Arte, Cultura e História da Arte Latinas na *Frontera: “Paisagens”, Silêncios e Apagamentos em Cena nas “Práticas Culturais” Sul-Mato-Grossenses*. **Projeto de Pesquisa de Pós-Doutoramento**. Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens, PPGEL-FAALC/UFMS. Campo Grande, MS, 2019, p. 1-44, 2019.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. Por uma história e teorização outras da arte latino-americana: debates acerca do pensamento descolonial em arte, In: **ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS**, 28, Origens, 2019a, Cidade de Goiás. Anais [...] Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. p. 250-270. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2019/PDF/ARTIGO/28encontro_____BESSA-OLIVEIRA_Marcos_Ant%C3%B4nio_250-270.pdf. Acesso em: 30 mai. 2020.

BOHRER, Alex. Um tanque cheio de peixes: mundialização de modelos iconográficos e processos criativos nas Minas Gerais. . **Revista Barroco**, Homenagem a Affonso Ávila, Belo Horizonte, n. 20, p. 119-136, ano 2013.

GOMBRICH, Ernest H. **A história da arte**. Tradução Álvaro Cabral. [reimpr.]. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GÓMEZ, Pedro Pablo. Introducción: trayectorias de la opción estética descolonial. In: GOMEZ, Pedro Pablo. (et.al.). **Arte y estética en la encrucijada descolonial II**. Compilado por Pedro Pablo Gomez. 1ª ed.. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2014, p. 11-30. (El desprendimiento/Walter Mignolo).

JAGUARIBE, Beatriz. Ruínas modernistas. **Revista Lugar Comum**, Rio de Janeiro, n.1, p. 99-115, março, 1997.

JANSON, H. W; JANSON, Anthony F.. **Iniciação à história da arte**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 3ª. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

MICHAELIS – **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. Editora Melhoramentos Ltda, 2020. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/kitsch/>. Acesso em: 31 mai. 2020.

MIGNOLO, Walter. Desafios decoloniais hoje. Trad. de Marcos de Jesus Oliveira. **Epistemologias do Sul**: Pensamento Social e Político em/desde/para América Latina, Caribe, África e Ásia, v.1, n. 1, Foz do Iguaçu/PR: Universidade Federal da Integração Latino-Americana, p. 12-32. 2017. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/772/645>. Acesso em: 27 mar. 2018.

MIGNOLO, Walter D.. Aesthesis descolonial. In: GOMEZ, Pedro Pablo. (et.al.). **Arte y estética en la encrucijada descolonial II**. Compilado por Pedro Pablo Gomez. 1ª ed.. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2014, p. 31-56. (El desprendimiento/Walter Mignolo).

MIGNOLO, Walter D.. "Prefacio a la edición castellana «Un paradigma outro»: colonialidad global, pensamiento fronterizo y cosmopolitismo crítico". In: _____. **Historias locales/diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo**. Traducción de Juanmari Madariaga, Cristina Vega Solís. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2003, p. 19-60.

OLIVEIRA, Miriam Andrade Ribeiro de. Maneirismo, Barroco e Rococó na arte religiosa e seus antecedentes europeus. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck. (Org.). **Sobre a arte brasileira: da Pré-história aos anos 1960**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes: Edições SESC, São Paulo, 2014, p. 96-135.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: evolução e sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTIAGO, Silviano. **Ensaio antológico de Silviano Santiago**. Seleção e introdução de Renato Cordeiro Gomes. São Paulo: Nova Alexandria, 2013. (Obras antológicas).

TARSIA, Rodrigo Dias. O calendário Gregoriano. **Revista Brasileira de Ensino de Física**, vol. 17, nº. 1 1995. Disponível em: <http://www.sbfisica.org.br/rbef/pdf/vol17a06.pdf>. Acesso em: 01 jun. 2020.

TRAVERSO, Vittoria. La visión de Picasso sobre la crucifixión. **Aleteia**. Cultura e História. Jun, 07, 2019. Disponível em: <https://es.aleteia.org/2019/06/07/la-vision-de-picasso-sobre-la-crucifixion/>. Acesso em: 31 mai. 2020.

Marcos Antônio Bessa-Oliveira

Professor dos Cursos de Dança/Teatro/Artes Cênicas – Licenciaturas, na Cadeira de Artes Visuais, e do Mestrado Profissional em Educação/PROFEDUC da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul-UEMS/UJCG. Doutor em Artes Visuais (IA-Unicamp) e Graduado em Artes Visuais. Líder do Grupo de Pesquisa **NAV(r)E**–UEMS/CNPq. Está realizando Estágio Pós-doutorado na FAALC/UFMS, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens. ORCID iD – <http://orcid.org/0000-0002-4783-7903>. Contato: marcosbessa2001@gmail.com.

ISSN 2175-8212 – Anais do 29º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. [recurso eletrônico]. RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso; ROCHA, Cleomar (Orgs). Goiânia: Anpap, 2020.