

Bastide, a arte e os outros

Jean Duvignaud

Professeur (E) Universités-França

A experiência profissional de Roger Bastide em relação ao Brasil deu-se a partir de 1938, na Universidade de São Paulo e nos seus estudos na África, fazendo dele personagem das transformações que se deram com a Semana da Arte Moderna em 1922. O campo da arte e as manifestações afro-brasileiras foram por ele intensamente estudados. Como alunos de Bastide contam-se entre eles: Antônio Cândido, Rui Coelho, Gilda R. Mello e Souza, Lourival Gomes Machado e Paulo Emilio Sales Gomes. Para Maria Isaura Queiroz, o mestre estimulou pesquisas posteriores que sinalizam, até hoje, seus trabalhos. (N. da T.)

Bastide retorna de uma estada na África junto aos distantes primos dos negros brasileiros, ele se pergunta se algumas das máscaras ou estátuas (em madeira ou em bronze), mais do que a representação fantasmagórica das forças que ultrapassam essa característica, não figurariam como momentos de paroxismo, como repercussões do transe ou a possessão - momentos de êxtase materializados numa forma. Do mesmo modo que o sagrado - o "sagrado selvagem" - dramatiza em ritos, em gestos as alucinações religiosas, a criação imaginária cristalizaria em ficções, em símbolos, o enigmático projeto de uma experiência ainda não vivida, uma aposta sobre as emoções novas.

Sobre o simbolismo, evoquei, por vezes, a sessão do Seminário de Gurvitch⁽¹⁾ quando este último, prolongando uma exposição de Bastide⁽²⁾ sobre a arte e o sagrado, sugere que o símbolo é mais que um sinal banal de comunicação e informação: é o que é quando se trata da imaginação, uma manifestação intencional, para tentar contornar ou abolir o obstáculo de uma distância ou de uma interdição, distância do "cosmos", ou para além disso, obstáculo dos constrangimentos ou dos determinismo sociais.

Um e outro estavam de acordo sobre a importância desta atividade que, pelo símbolo, vela e revela, esta incessante precedência do que é experimentado sobre si mesmo: a "evolução criativa" de todos os grupos humanos.

Essa inovação criativa não satisfaz uma simples necessidade "natural", funcional, utilitária⁽³⁾, ela supõe o desejo, o desejo sem propósito definido, que não se esgota nas formas que suscita, e procura uma realização prometida, jamais atingida. Isto faz que se reduza a criação imaginária à simples reprodução da realidade social - onde, entretanto, ela busca a substância de sua expressão momentânea - fora de um conceito, uma idéia do belo, platônica ou não. A forma - no sentido que Lukacs ou Ernest Bloch dão a este termo - sugere, ao mesmo tempo, uma "visão de mundo" e uma intencionalidade que a ultrapassa. É preciso esquecer que Kant foi o primeiro a descrever assim a ambigüidade inerente a toda obra de arte - fantasma de um conceito sempre fugidio.

Este é um critério de autenticidade? A obra que se explicasse inteiramente na expectativa ou no comentário de uma época não seria, talvez, a

combinação das idéias recebidas, do senso comum ou de estereótipos? Bastide o sabia - através de Gide - ao qual ele consagrou um belo estudo* quando ele evoca as peças ou os livros que se dissolvem na crítica que se lhes faz. Evidentemente, *Édipo*, *Hamlet* ou a "*Chartreuse*"⁽⁴⁾ escapam a todas as representações que se dá a elas, às interpretações que se lhes dão.

Nessa dialética, Bastide propõe múltiplos exemplos. Se escreve sobre a arte Barroca brasileira, sobre o escultor Aleijadinho, ele tenta reconstruir a gênese das formas pela correlação que estabelece com o vivido existencial, da configuração econômica da época. As representações coletivas, vindas da Europa, da mística dos Jesuítas, do onirismo dos Africanos, mostram não uma síntese, uma justaposição dos elementos, mas o esboço de uma provável compreensão da criatividade. O mesmo procedimento acompanhou seus ensaios sobre a pintura, a paisagem, as artes chamadas "naif" ou "populares".

Bastide escapa, assim, não só à armadilha da redução, embutida "no fator predominante", mas também às doutrinas, às pretensões universais, às ideologias, como por exemplo os paradigmas do "culturalismo". Não foi ele quem disse que era preciso procurar o social na arte, mais que extirpar a arte do social? Como dizia seu amigo Gurvitch: o social é feito também do associal e do não-social. O imaginário não seria um aspecto da liberdade humana como vertente de um caminho difícil porém inacabado, através dos determinismos, das regras, dos constrangimentos inibidores? Impossível é dizer o que Bastide teria pensado sobre a polêmica aberta, recentemente, sob o aspecto do dilema: arte ou civilização? Esse binômio põe em causa o que se pode sugerir como uma sociologia da arte.

O que dizer das obras instaladas nos museus ocidentais? Quais são os documentos ilustrativos da vida das culturas que não se separam da nossa história, mas compõe marcas do trajeto do homem sobre a face da terra - ou que marcam a estética, a fascinação dos artistas, hoje, e dos artistas de antigamente que não carregavam este nome?

Existe aí uma espécie de mal entendido... Quem fala de "arte", quem fala de "civilização", senão os europeus apoiados no mirante de sua

modernidade? E o que dizer da felicidade das armas!⁽⁵⁾ A primeira mistificação ou uma das primeiras - não seria aquela dos "coleccionadores" romanos como foi Cícero - ao armazenar nas suas moradas estátuas e bronzes pilhados pelas legiões nos quatro cantos do mar mediterrâneo, destacadas de seu universo e permitindo ao proprietário do primeiro "museu imaginário"⁽⁶⁾ dizer: nada do que é humano não me assusta? E bem antes, Lorde Elgin retirara os frisos do Partenon para os "abrigar" em Londres? Também os sábios que partiram com Bonaparte, trazendo do Egito múmias e a Esfinge... Enfim, toda Europa e a América do Norte se dedicaram, em todos os países do mundo, a esta alegre devastação justificada pelo estado desolador das ruínas, pela diferença aparente dos povos, pelo desdém da "selvajaria" ou pelo amor da arte.

Em que momento esses fragmentos, extraídos de seu contexto, foram revestidos do carimbo do seu valor? Valor estético, valor científico, valor comercial. Uma decisão arbitrária que revela, ao mesmo tempo, que uma época se sente detentora dos critérios do Belo que se dão pelo inevitável surgimento de toda barbárie. Eis aí o que permite classificar os objetos diferentes, exóticos, como tantas etapas do encaminhamento humano, em direção às "Luzes"⁽⁷⁾. Superioridade que também se encontra na Revolução Francesa, como em todas as nações européias empolgadas pela euforia da técnica e pelas "religiões do progresso".

Nem Atenas, nem Roma estavam isentas desta convicção de superioridade, não menos que os momentos da história européia: a Idade Média não enxerga a Antiguidade, mas a Renascença não enxergará mais as obras da Idade Média. Representada por alguns clérigos, notáveis ou Príncipes "esclarecidos" essa seleção do passado se impõe: a miragem da cultura mediterrânea, seu politeísmo e seus mitos, ajudam o artista a se desembaraçar da teofania da transcendência, do que Grabor denomina de "a realidade numinosa da imagem", por uma visão terrestre do Imaginário. Como se a Europa tivesse procurado nos modelos estrangeiros apagar, durante séculos, o esquecimento, a força de se renovar.

Preocupou-se muito pouco com essas interferências, essas cópulas do imaginário de uma

cultura para outra. Cícero, o colecionador, encontrou uma palavra certa para designar essas mestiçagens fecundas: contaminação. E o que seria do universo guerreiro da romanidade se não se tivesse inseminado pela helenidade movente? Contaminação tanto como o choque provocado sobre os poetas pela audição das peças de Sêneca, lidas, diz Eliot, nos palácios dos príncipes e que engendraram a "tragédia de sangue dos Tudors". Ou a vocação do jovem Racine, leitor à maneira de Port-Royal⁽⁶⁾, de Eurídice e dos "romances" helenísticos. Esquece-se Hölderlin, Nietzsche?

Aí trata-se do passado, esquecido, reencontrado. A visão pictórica ocidental não teria sido tumultuada, quando Apollinaire e seus amigos Picasso, Braque, Gris entre outros, descobriram na poeira dos sótãos do velho Trocadéro⁽⁹⁾, os "fetiches" africanos relegados até a volta dos missionários ou dos funcionários coloniais. Klee descobre sua arte de pintar, decifrando os signos, as inscrições, os delineamentos da paisagem maghrebiana - e não se trata somente de levar cenas pitorescas, mas de recuperar o sentido de uma linguagem perdida. É o que Bela Bartók ou Stravinski fizeram para a música recebida do Cairo, da estepe siberiana.

O termo de aculturação não é suficientemente forte para designar essas mestiçagens. Uma cultura - confinada em si mesma, morre de sua reprodução e não engendra nada além de repetições rituais. Para inventar - ou renovar - as formas de expressão, é preciso que a autenticidade ou a identidade dessa cultura, que se fecha com complacência, seja agredida pelas sementes de uma figuração diferente. Quem pode esquecer o que, ao inverso, suscita a grande pintura do México ou do Haiti, o teatro e o cinema africanos, a dramatização da Coreia ou do Japão? Não é que se vá "imitar" - um termo que atrai uma imaginação - mas um ato de apropriação, de devoração: replicar ao desafio do outro mundo, não para se tornar parecido com aquele que lhe serve de modelo - diz o etnólogo A. M. d'Ans - mas para existir.

De outro lado, as obras de uma cultura não sabem o que elas podem fascinar ou engendrar do universo de outros criadores de forma a pertencerem a uma civilização diferente, dominante ou não. O etnólogo as contém, não

sem razão, através das figuras capazes de elucidar as relações de um grupo ou de um povo. Enquanto mensagens, explicando o vivido existencial, as maneiras de responder, de dominar ou de contornar a agressão das grandes instâncias da "natureza", de se amar, de comunicar, de ser, enfim. Um "pensamento selvagem" a serviço da trama de que é vivido existencial. O sagrado engendraria o social, como acreditava Griaule⁽¹⁰⁾, ou o inverso?

É bem isso que propõem as vitrines: uma revelação do que se representa, de uma maneira cada vez mais diferente; a vida coletiva de um conjunto humano, que não é forçosamente uma etapa na evolução - ideologia ocidental - mas uma manifestação que expressa as relações dos homens, vivendo com a trama das crenças, das modalidades das utopias do mundo de onde elas emergem e onde elas habitam. Trata-se da manifestação semiológica do "pensamento selvagem". As conotações do objeto remetem ao discurso e à epistemologia elaborados pela racionalidade ocidental.

Os povos observados, ainda existentes e contemporâneos, se reconheceriam na representação científica que se propõe sobre eles? podemos supor que, em todos os grupos humanos, isto que nós denominamos cultura seja uma expressão real das formas sociais, que aí não seja disjunção entre a textura ou os conflitos da vida coletiva e os objetos fabricados, que são sábios em ser o reflexo. Pode-se, como certos pesquisadores fazem, ao se sentirem duvidosos da unidade orgânica de todos os elementos - compondo uma totalidade estrutural - aplicar isto para os conjuntos que se denominam simples.

Constata-se que essa polêmica, opondo arte e civilização, artes primitivas ou documentos científicos, é uma querela interna característica da especulação ocidental. E que tudo isso é uma batalha de palavras: utilizamos o termo arte, carregado do peso de uma estética platônica e da arrogância de um gosto duvidoso. É o termo civilização reflete o pensamento que toma as nossas sociedades atuais como se fossem paradigmas direcionados à história universal. Talvez fosse melhor se interrogar sobre as práticas e a gênese das formas imaginárias, sob todos os seus aspectos: elas parecem visar, para

além das representações comuns, a uma experiência possível.

Félix Fénéon⁽¹¹⁾ se entristecia sobre a infeliz sorte dos quadros pendurados numa galeria, condenados a escutar em silêncio o comentário dos visitantes. Esses comentários, sem dúvida, representariam o “destino” de uma sociologia da arte que, na sua feliz diversidade, tenta compreender e explicar o papel e o sentido das ficções na trama da vida comum.

Pode-se duvidar da conveniência do termo - e eu mesmo, como outros o utilizei. É possível que se tenham fechado as formas da criatividade social numa definição unívoca de sociedade, numa doutrina, numa epistemologia, numa ideologia? Ou, ainda, de uma arbitrária divisão do trabalho científico ou universitário, acantonando a reflexão numa espécie de dogmatismo que limita o conhecimento?

A interdisciplinaridade é evocada. “A pesquisa pluridisciplinar - escreve Bastide no prefácio do livro de Devreux *Essais d'ethnopsychiatrie générale* (...) postula uma lógica pré-elaborada - não seríamos mesmo tentados a elaborar uma ética, na medida que as regras da lógica são também, para os sábios, as normas da sua honestidade intelectual”**. Estabelecer as correlações funcionais entre domínios diferentes não é uma simples e preguiçosa adição: ela exige uma “reconstrução utópica” - o termo é de Weber⁽¹²⁾ - de uma experiência ilimitada que não se pode reduzir a uma complacente subjetividade.

Admite-se que existam múltiplos procedimentos, contrários ou não, àquilo que se nomeia, na falta de uma outra expressão. Para a “sociologia da arte”, isto significa que uma interdisciplinaridade está se constituindo⁽¹³⁾, que seus enfoques convergem na direção desse “*ponctum remotum*” da criação imaginária tal como ela emerge da trama coletiva da existência. Uma diversidade que implica na crítica de si e uma crítica mútua cuidadosa para atingir o mais perto possível a cratera de uma erupção permanente...

(*) R. Bastide. *Anatomie d'André Gide*, PUF, Paris, 1972, 176 p.

(**) Devreux: *Essais d'ethnopsychiatrie générale*. Gallimard, Paris, 1970, p. XV.

NOTAS:

¹ Trata-se de Georges Gurvitch, autor do *Traité de Sociologie*. Presses Universitaires de France, Paris, 1960, 2 vols. (N. da T.)

² O interesse de Roger Bastide pela arte como campo do Imaginário e da vida social é bem apresentado no seu livro *Art et société*. Payot, Paris, 1977. O prefácio é de autoria de Jean Duvignaud. (N. da T.)

³ Ver a esse respeito Duvignaud, Jean. *Le jeu du jeu*. Balland, Paris, 1980, onde é discutida a gratuidade das manifestações do brinquedo, desprovida de uma utilidade no plano da vida urbana. O assunto é bem apresentado na conferência “O artista, a arte e a identidade” pronunciada por Duvignaud na EBA/UFRJ. Cf. *Jean Duvignaud na EBA/UFRJ*. EBA-CLA-UFRJ, 1994.

⁴ Duvignaud refere-se a Stendhal como autor da obra, na qual exprime o seu culto da paixão da energia. O texto costuma ser apresentado nos livros didáticos, alcançando edições enormes. (N. da T.)

⁵ Trata-se de uma expressão encontrada na língua francesa que, literalmente, quer dizer o júbilo resultante do emprego da força. (N. da T.)

⁶ Essa idéia é atribuída a André Malraux, Primeiro Ministro da Cultura da França. (N. da T.)

⁷ O Iluminismo é aí mencionado como o agente esclarecedor, que torna as coisas visíveis. (N. da T.)

⁸ O autor refere-se ao local em que se situava o convento dos Jansenistas, datado do século XVII, cujos seguidores se orientavam pela rigidez moral e austera e que era aberto à apresentação de peças literárias. (N. da T.)

⁹ É o Musée de l'Homme, em Paris, que é mencionado. (N. da T.)

¹⁰ Cf. Griaule, Marcel. *Dieu D'Eau, entretiens avec Ogotemmêli*. Fayard, Paris, 1966. (N. da T.)

¹¹ Crítico de arte penetrante, tendo artigos e livros primorosos sobre o Impressionismo. (N. da T.)

¹² Refere-se a Max Weber. (N. da T.)

¹³ O mesmo pode se dizer da Antropologia da Arte. (N. da T.)

Tradução e notas. de Rosza W. Vel Zoladz

U

34

Inte

da s:
suas
Car.
uma
sent
med
barr
pop
“cou
ou c
qua

orig
a pe
loca
emb
med
aco
Sob
do
mor

Arte