Um outro lugar

Felipe Scovino

Foi curioso perceber que se no cenário das artes visuais brasileiras entre as décadas de 1950 e 1970 havia o que poderíamos nomear como compromissos estéticos, organizados em torno de exposições e manifestos, como foram os casos do Neoconcretismo e da Nova Figuração (grupo de artistas baseados no Rio de Janeiro nos anos 60, tais como Antonio Dias, Carlos Vergara e Rubens Gerchman, que exploraram novas possibilidades para a pintura e em muitos casos numa relação estreita com o ambiente político ditatorial que o país atravessava), na década mais recente a ideia de manifesto se perdeu, e se uma parcela da historiografia da arte e do jornalismo cultural identifica de forma equivocada que a passagem dos anos 1950 para os anos 60 na arte brasileira foi marcada singularmente pelas linguagens construtivas, e os anos 70 por uma forte influência da arte conceitual que atravessou aquela década, o que esses mesmos críticos diriam sobre a geração atual? Não há um paradigma, linguagem conceitual ou suporte que os conecte de forma tão óbvia como esses críticos entendem que a arte poderia ser. Se, nos anos 1950 e 60, as linguagens construtivas foram uma necessidade quase vital e ao mesmo tempo circunstancial para a emergência de uma linguagem contemporânea que permitisse explorar e viabilizar as inúmeras qualidades de obras que estavam sendo produzidas no país (das telas de Volpi aos *Aparelhos Cinecromáticos*, 1949, de Abraham Palatnik; do *Balé Neoconcreto I*, 1958, de Lygia Pape à *Casa é o Corpo*, 1968, de Lygia Clark), os artistas mais recentes permanecem com esse signo da diferença e da invenção das gerações anteriores ao mesmo tempo em que cada vez mais percebemos na produção deles um esvaziamento de sintomas de identidades nacionais, e a afirmação de experiências que anulam lugar, colocando-se como possibilidades de se refletir sobre o presente e evidenciando uma relação de forças complexa e contemporânea: o contexto da arte fora de um centro hegemônico. Para essa geração sem geração, não os interessa o folclore ou exotismo justamente porque o que o espectador espera, pensa ou imagina do Brasil, está muito longe das experiências evocadas por suas obras. O tema local não está em nenhuma representação, forma ou imagem, justamente porque ele já se dissolveu no mundo. Esse “tema local” está nas estratégias de linguagem e nas articulações com o sistema da arte. E é aqui que a obra de Pedro Varela se situa: além de possuir uma condição kitsch (que não sabemos ao certo se levamos a sério ou se é ela, obra, que está rindo de nós), potencializada por um cinismo perspicaz, ela possui um componente histórico que realiza uma conexão entre a presença das pinturas holandesa e francesa quando o Brasil era colônia de Portugal (e especialmente a produção de gobelins no século XVII - que tiveram seus esboços produzidos por artistas holandeses como Albert Eckhout mas foram produzidos por artistas franceses - que “reproduziam” um Brasil fantasioso, habitado por zebras aladas, macacos em formas quase humanas, etc), e a visão ainda embaçada do Outro acerca das representações que o Brasil revela ao estrangeiro. Todas essas condições têm em comum o fato de serem invenções acerca de um lugar. Não necessariamente mentem, mas definitivamente constroem um espaço. Ao escolher a natureza-morta, algo tão comum no Brasil por “enfeitar” as paredes das casas mais populares às mais abastadas, e ao mesmo tempo ser algo que se confunde com a própria história da arte, e com a ideia de moderno, se nos detivermos ao exemplo de Cézanne, Varela chega a esse espaço de invenção de um outro lugar. Na sua obra, o “modelo tradicional” de natureza-morta é substituído por uma vegetação que habita uma zona fronteiriça entre fantasia e realidade. Num primeiro instante, apesar de reconhecermos algumas plantas, seja porque foram detalhes em pinturas históricas ou porque habitam o mundo, em um olhar mais atento começamos a duvidar se elas realmente existem. Varela a passa a incorporar a figura de um viajante no sentido de re(a)presentar o mundo de acordo com uma vontade política ou cultural, assim como aconteceu com os primórdios da história da arte no Brasil quando a paisagem da colônia foi “inventada” pelos artistas estrangeiros. Em recente texto sobre o artista, afirmava que Varela nos apresenta a cartografia de um mundo imaginário, como se em algum momento e de alguma forma aquele lugar pudesse realmente existir ao mesmo tempo em que colocávamos em dúvida o fato dos nossos olhos estarem nos enganando. Essa contradição – da aparição da forma – é explorada pela própria dificuldade histórica em se encontrar o pigmento azul. O mundo tropical de Varela de forma alguma corresponde ao Brasil tropical da Carmen Miranda - fabricado pela indústria cinematográfica americana na primeira metade do século passado e que acabou por dar início ao mito do brasileiro ao mesmo tempo cordial (com o coração bom) e malandro - porque ele é cínico, debochado, possui um humor negro fino e ardiloso. A tropicalidade de Varela não revela um lugar (estariam as naturezas-mortas no fundo do oceano? Um lugar por si mesmo cujas fronteiras se apagam) assim como a partir de uma ideia preconcebida sobre o que se pensa ou imagina do Brasil, o artista ironiza o mito que nos identifica(va) como o país quente e sensual. Isso também fica claro na tonalidade mais fria e impessoal que Varela adota nessas obras. Por fim é nesse lugar dúbio, que traça perversamente uma linha histórica com a pintura de viajantes no Brasil, que o artista questiona uma perpetuação de estereótipos acerca do Brasil e aponta uma nova vertente para a mais nova produção de pintura no Brasil.