



**"SOBRA O QUE SEMPRE
EXISTIU": ARTE
MODERNA E ECOLOGIA
NO BRASIL**

VERA BEATRIZ SIQUEIRA

**"WHAT REMAINS HAS
ALWAYS EXISTED":
MODERN ART AND
ECOLOGY IN BRAZIL**

**"SOBRA LO QUE
SIEMPRE EXISTIÓ":
ARTE MODERNO Y
ECOLOGIA EN BRASIL**

RESUMO

A partir da reflexão sobre problemas ambientais recentes no Brasil, o artigo investiga a relação entre arte e pensamento ecológico no país nos séculos XIX e XX. A primeira parte do artigo fala da representação da natureza tropical e de como essas imagens, disseminadas globalmente a partir do século XIX, foram responsáveis pela transformação da natureza brasileira em uma paisagem. A segunda lida com a questão da relação entre natureza local e tradições populares ou vernáculas, que funcionariam como fontes para o pensamento ecológico desenvolvido por artistas modernos brasileiros.

PALAVRAS-CHAVE Arte e ecologia no Brasil; Arte moderna brasileira; Artes ambientais

ABSTRACT

Based on a reflection on recent environmental issues in Brazil, this article investigates the nexus between art and ecological thinking in the country in the 19th and 20th centuries. The first part of the article deals with the representation of tropical nature and how these images, disseminated globally since the 19th century, were responsible for the transformation of Brazilian nature into a landscape. The second deals with the question of the relationship between local nature and popular or vernacular traditions, which would function as sources for ecological thinking developed by modern Brazilian artists.

KEYWORDS Art and Ecology in Brazil; Brazilian Modern Art; Environmental Arts

RESUMEN

A partir de la reflexión acerca de problemas ambientales recientes en Brasil, el artículo investiga la relación entre arte y pensamiento ecológico en el país en los siglos XIX y XX. La primera parte del artículo habla de la representación de la naturaleza tropical y de como esas imágenes, diseminadas globalmente desde el siglo XIX, fueron responsables por la transformación de la naturaleza brasileña en un paisaje. La segunda lida con la cuestión de la relación entre naturaleza local y tradiciones populares o vernáculas, las cuales funcionarían como fuentes para el pensamiento ecológico desarrollado por artistas modernos brasileños

PALABRAS CLAVE Arte y ecología en Brasil; Arte moderno brasileño; Artes ambientales

Artigo inédito
Vera Beatriz Siqueira*

<https://orcid.org/0000-0002-7306-4772>

* Universidade do
Estado do Rio de Janeiro
(UERJ), Brasil

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.187541>





Em 25 de janeiro de 2019, o Brasil vivenciou um dos maiores acidentes ecológicos do planeta: o rompimento da barragem da Mina Córrego do Feijão, em Brumadinho, Minas Gerais, administrada pela companhia Vale S/A. O acidente foi o terceiro de uma série de rompimentos de barreiras de mineradoras no estado: em 10 de setembro de 2014 houve o rompimento da barreira da Mina do Retiro do Sapecado, da Herculano Mineração, em Itabirito, que resultou em três mortes; em 5 de novembro de 2015, aconteceu o rompimento da barragem de Fundão, no município de Mariana, controlada pela Samarco Mineradora (uma associação da Vale com a BHP Billiton), com 19 mortes. O acidente de Mariana é considerado o de maior impacto ambiental no mundo, tendo em vista que os 62 milhões de metros cúbicos de lama tóxica deslocaram-se pelo rio Doce, cuja água abastece centenas de cidades nos estados de Minas Gerais e Espírito Santo. Os rejeitos alcançaram o mar no dia 22 de novembro, espalhando-se por 15 quilômetros ao norte e sete quilômetros ao sul da foz do rio Doce (litoral norte do Espírito Santo).

Uma das regiões mais afetadas foi a Reserva Biológica de Comboios, unidade de conservação costeira que cuida da preservação da tartaruga-de-couro. Segundo especialistas, os efeitos nocivos ao ecossistema marinho serão sentidos ainda por cerca de 100 anos.

O acidente de Brumadinho registrou 260 mortes e dez desaparecimentos, razão pela qual se tornou o maior desastre industrial do país. O impacto ambiental foi considerado inferior ao do desastre de Mariana, o que não significa que não tenha sido dramático para o meio-ambiente brasileiro: os 12 milhões de metros cúbicos de rejeitos alcançaram os rios, incluindo o rio São Francisco, poluindo as águas com metais pesados; a fauna foi duramente atingida, resultando em mortes de rebanhos, animais domésticos e silvestres; a região, que pertence ao entorno da unidade de conservação ambiental Parque Estadual da Serra do Rola-Moça, ficou submersa em lama tóxica. Mais ainda, o fato de acontecer após os outros dois acidentes, depois de promessas renovadas de que a situação das barragens de mineradoras seria equacionada, fez com o que luto fosse mais agudo. Em termos simbólicos, era o derretimento do projeto desenvolvimentista e modernizante brasileiro que esteve na base da afirmação da arte e da arquitetura modernas no país.

As críticas contemporâneas ao modernismo não pareciam ter conseguido eliminar sua influência ainda dominante no cenário cultural. Como bem colocou Ronaldo Brito, quando Mário Pedrosa definiu o “pós-moderno” estava tentando dar conta do “tal exercício experimental da liberdade”. Buscava compreender procedimentos inovadores da arte brasileira que trocavam o objeto pelo ato ou gesto ou vida: “O pós-moderno marcava assim, pensando bem, o triunfo das vanguardas – era o ser da arte no mundo, constituindo-o efetivamente, ou então, pelo menos, subvertendo suas certezas” (BRITO, 2005, p. 11). A história da arte brasileira mostra vários exemplos de como a chamada contemporaneidade se desenvolveu de dentro da experiência moderna. Basta lembrar a figura de Hélio Oiticica, hoje talvez o mais celebrado artista contemporâneo brasileiro, que chegou a suas obras chamadas, por ele mesmo, de ambientais a partir de uma rígida formação como artista construtivo. A autobiografia artística de Oiticica revela que ele próprio reconhecia não apenas a precedência, mas também a causalidade de sua atuação como artista neoconcreto na construção dessas obras. Sua trajetória resumiria, a rigor, a processualidade típica da arte construtiva: do plano ao relevo, do relevo ao espaço, do espaço à experiência.

Nesse quadro, em que a modernidade parecia ainda sustentar seu círculo de influência mesmo entre aqueles que a criticavam ou esgarçavam seus valores, o desastre de Brumadinho adquire essa função simbólica: ser a imagem literal do colapso do projeto moderno brasileiro. Pois o desastre parecia trazer a certeza de que não era mais possível para a vanguarda artística conservar sua posição ambígua, que transitava entre a afirmação transgressora da liberdade e o apoio do Estado, das elites e das instituições, especialmente no que se refere à questão ambiental. Hoje, passados dois anos da tragédia, temos que admitir que o luto cedeu lugar à acomodação. Outros e tantos lutos se tornaram mais imperativos. Novos desastres ambientais – como as recentes queimadas na Floresta Amazônica – se sobrepueram àquele, cujos efeitos perversos são agora invisíveis.

De todo modo, motivada por essa força simbólica do acidente de Brumadinho, gostaria de pensar em outra forma de escrever uma história da arte moderna no Brasil, tomando como ponto de partida a sua relação com o meio-ambiente. Para isso, dividi o artigo em duas partes: a primeira fala da representação da natureza tropical e de como essas imagens, disseminadas globalmente a partir do século XIX, foram responsáveis pela transformação

da natureza brasileira em uma paisagem; a segunda lida com a questão da relação entre natureza local e tradições populares ou vernáculas, que funcionariam como fontes para o pensamento ecológico desenvolvido por artistas modernos brasileiros. Por ser um artigo, é evidente que não poderei traçar grandes panoramas, razão pela qual decidi selecionar poucas obras, a partir das quais as questões se desdobram.

FIGURAÇÕES DA FLORESTA TROPICAL

Para começar a falar sobre a representação da natureza tropical, volto minha atenção para uma pintura de Alberto da Veiga Guignard, *Floresta Tropical (Entardecer)*, de 1938 (figura 1). O destino trágico desta obra, queimada no incêndio que destruiu parte da coleção de Geneviève e Jean Boghici em 2012¹, torna-a ainda mais emblemática do problema. Em uma tela de 100 x 150 cm, que ressoa toda a tradição das pinturas de paisagem europeias e seu vínculo com o retângulo áureo clássico, Guignard apresenta a sua visão do entardecer na Mata Atlântica. Na realidade, à primeira vista parece que estamos olhando para a floresta, mas logo depois entendemos que estamos dentro dela, a partir de

FIGURA 1

Alberto da Veiga Guignard,
Floresta Tropical (Entardecer),
1938. Óleo sobre tela. Coleção
Geneviève e Jean Boghici,
Rio de Janeiro.

cuja abertura, cercada por espécies vegetais e alguns pássaros e borboletas, descortinamos uma paisagem formada pela superfície aquosa de mar ou lagoa e a linha de montanhas ao fundo. Esse ponto de vista ambivalente é particularmente interessante. De certo modo, subverte a tradicional mirada sobre a floresta, que exigiria a criação de uma distância para colocá-la em perspectiva, além de deliberadamente exibir o olhar de quem também pertence a esse mundo natural.



Na tela de Guignard, a floresta é sintetizada por poucos elementos, que haviam sido, a partir do século XIX, identificados com a ideia de trópicos. Entre as espécies vegetais destacam-se as orquídeas, objeto de particular adoração de pintores botânicos nos séculos XIX e XX. Aparecem misturadas a folhagens, outras flores, troncos retorcidos e cipós, representando metonimicamente a densidade e a diversidade da flora local. Duas garças, uma arara e duas borboletas sintetizam a fauna nativa. Para dar conta da superfície da água, Guignard vale-se de plantas aquáticas, como a flor-de-lis. A serra na qual a Mata Atlântica se espalha no Sudeste brasileiro é representada pela silhueta dos picos mais elevados que se pronunciam entre as nuvens. O cipó que corta a tela de cima a baixo um pouco à direita do seu centro não deixa o olhar se perder na paisagem e o traz de volta para a orquídea central. A mistura de tons de azul, roxo, cor-de-rosa, amarelo e verde da flora e da fauna no plano mais à frente repete-se de forma mais diluída na paisagem distante. A umidade é quase palpável. A floresta de Guignard é fluida, de uma matéria que se fixa por um breve instante no detalhe de uma flor ou folha, para logo se espriar novamente.

Por suposto, essa imagem atualiza vários dos clichês da Mata Atlântica, construídos especialmente pelas representações

feitas por artistas estrangeiros que aqui chegaram a partir do século XIX. Em 1817, quando chega ao Brasil, o artista recém-formado Johann Moritz Rugendas encanta-se com as florestas tropicais. Quando retorna à Europa em 1825, vai a Paris com a intenção de publicar seu livro de viagem. Lá conhece pessoalmente Alexander von Humboldt, que admira o talento e, especialmente, a fidelidade do jovem pintor à sua concepção de pintura de paisagem, na qual, segundo Claudia Mattos, fundiam-se as tendências de paisagens descritivas e ideais, dando forma a “uma visão ao mesmo tempo total e sintética” (MATTOS, 2004, p. 152). Humboldt, que nunca chegara ao Brasil (sua viagem latino-americana se limitou às antigas colônias hispânicas, do México ao Chile) gosta das gravuras de Rugendas, em especial daquelas que apresentam a floresta brasileira, justamente por conciliarem a detalhada descrição das espécies vegetais e a sensação de que se tratava de uma floresta originária e ideal, como deveria ter sido no início dos tempos.

Em seu livro, *Viagem pitoresca através do Brasil*, Rugendas havia descrito o problema que enfrentou na representação da floresta tropical:

As florestas nativas constituem a parte mais interessante das paisagens do Brasil; mas também a menos suscetível de descrição. Em vão procuraria o

FIGURA 2

Johann Moritz Rugendas, *Paisagem na selva tropical brasileira*, 1830. Óleo sobre tela, 62 x 49,5 cm. Acervo Staatliche Schlösser und Gärten, Potsdam. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2988/paisagem-na-selva-tropical-brasileira>. Acesso em: 6 jun. 2021.



artista um posto de observação nessas florestas em que o olhar não penetra além de poucos passos; as leis de sua arte não lhe permitem exprimir com inteira fidelidade as variedades inumeráveis das formas e das cores da vegetação em que ele se vê envolvido. (RUGENDAS, n.d., p. 14)

O artista de formação neoclássica precisou lidar com a dificuldade de descrever a floresta, tanto no que se refere à fidelidade à realidade inédita e diversa, quanto à sustentação dos modelos representativos europeus. Compensava essa falta, antes de tudo, pela criação de estratégias pictóricas como a escolha de pontos de vista mais elevados, ou a representação de trechos da floresta em que a curva de um rio ou a abertura da mata permitia a organização da natureza em planos sucessivos. Mas também se encarregou de formular uma outra ordem de verossimilhança. Para tal, aproximou-se do ideal pitoresco de uma floresta original ou intocada, em que a luminosidade romântica, por vezes quase barroca, ajustava todos os planos e criava a impressão de elevação espiritual.

Na tela de 1830, *Paisagem na selva tropical brasileira* (figura 2), o artista se dedica a descrever minuciosamente a diversidade natural: as folhas prateadas da embaúba, as palmeiras cuja variedade encantava ao viajante², as figueiras, bromélias e outras plantas epífitas que se enroscavam nos troncos de grandes

árvores, as araras vermelhas que repousavam nos galhos mais altos e mesmo a densidade e o típico desbarrancamento da floresta úmida. Sem deixar, contudo, de formular um cenário ideal para o pequeno grupo de indígenas desnudos, um dos quais atira sua flecha em direção a um pássaro sob o olhar contemplativo dos demais. A presença diminuta desse grupo reforça a grandeza da floresta e simboliza o instante originário de contato entre homem e natureza. A curva de um riacho e o tronco caído permitem criar uma perspectivação, separando o plano à frente, mais escuro, no qual as espécies ombrófilas são representadas, do plano ao fundo, iluminado pela entrada em diagonal da luz solar, que forma uma espécie de parede vegetal, impossível de ser transposta. Nós espectadores permanecemos de fora, olhando para essa paisagem um pouco de longe, como se a nossa presença fosse uma ameaça a seu pitoresco, à sua idealidade.

Segundo a pesquisadora britânica Nancy Stepan (2001), o renovado interesse pelo exótico levou à abertura do olhar europeu para a floresta tropical. O que, por suposto, exigiu a domesticação da sua exuberância e diversidade. Até o início dos oitocentos, a confusa mistura da selva dos trópicos era vista de modo negativo, associando-se ao horror, aos insetos, ao calor, aos animais

peçonhentos, à umidade, aos perigos da travessia. Durante o século XIX, a incrível difusão de gravuras, atlas e livros de viagens fez com que a floresta tropical fosse domesticada na imaginação europeia, passando a ser fonte de interesse científico e apreciação estética. Nesse mesmo processo, foi-se configurando uma forma de transformação do mundo natural em paisagem.

A floresta de Guignard atualiza a de Rugendas por mostrar que essa configuração formal, como todo clichê ou estereótipo, acabou por tomar o lugar da realidade. Tornou-se mais real que o real. Outro artista moderno, Lasar Segall, lituano de origem, com formação artística na Alemanha, também voltou sua atenção para as florestas brasileiras. Desde que chegou ao Brasil, em 1924, interessou-se pela flora local e pelas figuras de negros, que aparecem em suas primeiras obras brasileiras, como *Menino com lagartixa* (1924) ou *Bananal* (1927). Contudo, sua série de pinturas de florestas dos anos 1950 vai na direção contrária dessa vontade de incorporação da peculiar natureza dos trópicos à sua estrutura plástica moderna e expressiva.

Essas telas são, em realidade, os trabalhos mais abstratos de Segall e uma das experiências mais exitosas da pintura brasileira da época. Os títulos da série evocam situações perceptivas,

FIGURA 3

Lasar Segall, Floresta crepuscular, 1956. Óleo sobre tela, 131 cm x 97,50 cm. Acervo Museu Lasar Segall.

Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/floresta-crepuscular-lasar-segall/bgEtsd-DionjNA>. Acesso em: 6. jun. 2021



como *Floresta crepuscular*, *Floresta ensolarada*, *Floresta com reflexos de luz*, ou *Floresta com galhos entrelaçados*. Mostram, assim, que não lhe interessa retratar uma floresta específica, embora as telas tenham sido produzidas a partir do contato do artista com a região de Campos de Jordão, na Serra da Mantiqueira, área de Mata Atlântica com florestas de pinheiros. Tampouco estamos diante do tempo breve do instante perceptivo do artista, como nas séries de Monet, por exemplo, que transformavam a qualidade atmosférica e cromática em assunto da pintura. Na série de Segall, a temporalidade é outra: testemunhamos o fenômeno do aparecimento da floresta como o lugar do absoluto.

Em suas memórias, Segall recorda a destruição dos bosques de sua terra natal, Vilna, durante a ocupação alemã na Primeira Guerra Mundial. Em sua recordação de infância, as árvores foram substituídas por imagens de viúvas, crianças com fome, ruínas. Na série de pinturas de florestas, que ocupou o pintor nos últimos anos de sua vida, Segall coloca a árvore nesse lugar simbólico de encontro entre sujeito e natureza. Os troncos são retratados como formas verticais, frequentemente sem galhos, sem folhagem ou sem raízes. A densidade e o intrincado jogo de luz e sombra das florestas de pinheiros desdobra-se na superfície formada pelos troncos

muito próximos entre si e os espaços que apenas se insinuam entre eles. A parede vegetal, que em Rugendas ocupava o fundo, é trazida para o primeiro plano, transformando-se no assunto central de uma pintura quase abstrata.

Em *Floresta crepuscular*, de 1956 (figura 3), os tons surdos de cinzas e castanhos preenchem a floresta com uma espécie de densidade metafísica. A natureza é capaz de suportar o peso do absoluto que, transposto para o mundo dos homens e das cidades, se converte em terror. Segall recoloca na floresta essa transcendência, ao mesmo tempo que nos mantém fora dela. Cabe a nós, espectadores, ficarmos do lado de cá, lidando com a sua beleza quase sagrada, impenetrável, o oposto simétrico das experiências da morte e da dor.

Gostaria ainda de incluir outras figurações da floresta tropical nessa série, a começar por aquela que serve de cenário para o balé *O homem e seu desejo*, de Paul Claudel³. Escrito entre o Rio de Janeiro e Petrópolis, quando era embaixador da França no Brasil (1917-1918), o balé conta a história de um homem primordial, entregue aos desejos primitivos. A floresta em que tudo isso acontece era um espaço que juntava as pontas dos clichês sobre os trópicos: acolhimento e ameaça, exuberância

e falta. Para figurá-la, Claudel e Audrey Parr (responsável pelos cenários e figurinos) conceberam uma espécie de carpete verde, disposto sobre os quatro níveis do cenário escalonado, com formas geométricas em tons de violeta, vermelho e preto. Segundo Claudel, tal opção servia para reproduzir, de modo não realista, “a inextricável desordem da floresta”.

Em seus passeios pela floresta do Rio de Janeiro e arredores, Claudel admirava essa desordem, a massa vegetal que não se separa, as sombras profundas no interior da mata – experiência que distava muito da vivência nas florestas europeias ou dos chavões sobre os iluminados e coloridos trópicos, mas que serviam à criação de novos estereótipos, associando a floresta ao território simbólico da eclosão de sentidos e desejos primitivos. A configuração da floresta tropical como paisagem corre em paralelo ao novo estatuto que os sentidos corporais adquirem na produção das sensações. Como disse o antropólogo Luiz Fernando Dias Duarte, “[u]ma enorme ênfase na sensorialidade acompanhava [...] a disposição em olhar o mundo à distância: entre a sensibilidade nervosa periférica e a sensibilidade afetiva íntima distendiam-se os novos olhos, ouvidos e línguas da sociabilidade moderna” (DUARTE, 2013, p. 49). Diante da verdade recém-conquistada

para os sentidos, a imagem paisagística da floresta significava, no limite, incorporar de modo cultivado a experiência sensível vital, submetê-la a figuras mais ou menos claras, sujeitas a leituras, interpretações, traduções, comparações.

Pouco antes de Claudel criar o poema-plástico de seu balé, a escritora Virgínia Woolf, em seu primeiro romance, *A viagem* (1915), havia pensado a floresta tropical em clave semelhante. A primeira imagem de floresta aparece, no romance, no desenho da tapeçaria bordada por Mrs. Ambrose no convés do navio que levava o grupo de ingleses para a região da Amazônia. A imagem caricata de “um rio tropical correndo através de uma floresta tropical, onde veados malhados pastavam sobre montes de frutas, bananas, laranjas e romãs gigantes, enquanto uma tropa de nativos nus lançava setas no ar” servia como chave de leitura da realidade do próprio navio, onde “homens em malhas azuis ajoelhavam-se esfregando as tábuas, ou assobiavam debruçados na amurada” (WOOLF, 2008, p. 19).

A promessa do exotismo se confronta com o desconforto das primeiras excursões dos ingleses pelo mundo tropical: o calor, o suor, os insetos, as caminhadas cansativas, os desgastantes passeios no lombo dos burros. Tudo isso, porém, serve apenas

para ampliar o efeito provocado pela vista da floresta do alto de uma montanha:

Um depois do outro, saíram todos para o espaço plano no topo e pararam ali, tomados de admiração. Contemplavam um espaço imenso diante deles – areias cinzentas transformando-se em floresta, floresta fundindo-se em montanhas e montanhas lavadas pelo ar – as infinitas distâncias da América do Sul. Um rio cruzava a campina, plano como a terra e parecendo parado. O efeito de tanto espaço era bastante assustador no começo. (WOOLF, 2008, p. 72)

Depois da vista, à medida que adentraram nas matas, seguindo as curvas do rio sinuoso, eram os sons da floresta amazônica que chegavam. O “riso selvagem” dos pássaros, o barulho divertido dos macacos: “Tudo ecoava como num grande salão. Havia gritos súbitos; depois longos espaços de silêncio, como numa catedral⁴ quando a voz de um menino cessou e o eco ainda parece povoar os lugares mais remotos do teto” (Ibidem, p. 148).

Quando se embrenharam nas trilhas pela mata, espantaram-se com a “atmosfera quente e úmida, densa de odores”, trepadeiras que se enroscavam nos seus corpos, suspiros, estalos, bafos de calor e luz. Toda essa aventura sinestésica antecipa o momento em que Rachel e Terence descobrem o amor na floresta. Como no

balé de Claudel, em que o homem está dormindo e a trama se passa nesse espaço entre o sono e a vigília, cabe a Rachel perguntar: “- Tudo isto é verdade ou é sonho?” (WOOLF, 2008, p. 152).

Os ingleses buscavam referências europeias para dar conta desse dilema. Citavam as explorações germânicas na Etiópia, derrotadas pelo calor dos trópicos. Falavam em povos bárbaros e intrépidos. Lembravam de caçadores e sacerdotes da Grécia antiga. Recordavam-se das próprias florestas inglesas, com seus caminhos bem formados e retos. Mr. Flushing elogiava a ausência de pessoas na floresta, dizendo que “uma aldeiazinha italiana até vulgarizaria a cena toda, tiraria dela essa sensação de vastidão... senso de grandeza elementar” (Ibidem, p. 151). Mrs. Ambrose culpava a floresta pela pouco familiar sensação de inquietude, pela emoção irracional que sentia. Rachel se penitenciava por ter sido forçada pela floresta a revelar seus desejos. Terence sofria com a imagem opressiva da floresta imensa, despovoada e silenciosa, enquanto velava a amante doente.

A floresta desordenada de Claudel ou a floresta desmedida de Woolf estão certamente conectadas com um persistente clichê, enraizado na concepção burguesa de lazer, de que a representação da paisagem expressaria um vínculo especial com a natureza. Se

pensarmos nas culturas não ocidentais cuja arte tradicionalmente não representa a natureza (ou pelo menos não a representa como uma paisagem), entre elas a dos indígenas brasileiros ou dos povos africanos que chegaram ao Brasil escravizados, percebemos que os vínculos com o mundo natural não são menores. É claro que, dentro deste mesmo clichê, esses povos são, em si, parte da natureza, dado que não incorporaram a experiência da interiorização, do investimento civilizatório na vida interior.

Por isso aparecem representados juntos a seus habitats naturais. Os índios, como os da tela de Rugendas, são parte da floresta. Ou, como os da tapeçaria de Mrs. Ambrose, são comparáveis aos animais e aos frutos que animam a cena. As negras e negros escravizados, na arte dos estrangeiros que visitaram o Brasil a partir do século XIX, são frequentemente representados junto às bananeiras, árvores de origem asiática, mas que chegaram aqui após terem sido domesticadas no Oeste da África. As mesmas bananeiras, tratadas de modo radicalmente moderno, ambientam as figuras de negros que Segall produziu ao chegar no país. Como se houvesse uma ligação de origem (e destino) entre esses homens e essa espécie. É bastante conhecida a representação de Debret da *Negra vendedora de cajus*, na qual o fruto tropical parece partilhar

com a lânguida e bela escrava-de-ganho a mesma qualidade sensível, o mesmo erotismo melancólico.

Voltando agora à floresta de Guignard, vemos como aquela pequena inversão de ponto de vista tornou-se significativa. No lugar de olharmos de fora a floresta, descortinamos o mundo a partir dela. A qualidade abertamente decorativa da pintura mostra a outra face desse processo de configuração paisagística do real: a floresta é o lugar em que vemos espelhados os nossos mais íntimos desejos de diversidade e beleza. Tal perspectiva, valendo-me da reflexão do ambientalista mexicano Enrique Leff, define a complexidade do pensamento ecológico na América Latina: “A crise ambiental nos levou a interrogar nosso conhecimento sobre o mundo, questionando o projeto epistemológico que buscava a unidade, a uniformidade e a homogeneidade; em relação a este projeto [...] respondemos com a diferença, a diversidade e a alteridade” (LEFF, 2000, p. 11, tradução minha).

ECOLOGIA DA ALTERIDADE

Walter Burle Marx, irmão mais velho do paisagista Roberto Burle Marx, realiza em outubro de 1940, no MoMA em Nova York, uma série de três concertos de música brasileira, como atividade paralela à exposição de Candido Portinari. Na introdução ao catálogo do evento, Walter dedica-se a explicar a origem da música brasileira, afirmando entusiasticamente a sua conexão com a cultura popular:

Para apreciar a arte musical brasileira de hoje, o exame sobre suas fontes é útil. Elas repousam na música popular e folclórica do país. O presente programa não apresenta música histórica. Os exemplos selecionados são tais que mesmo um leigo pode sentir as conexões entre as fontes folclóricas e a música contemporânea brasileira. (BURLE MARX, 1940, p. 3)

A partir daí, o maestro e compositor forja uma breve história da música nacional. Começa por mencionar as missões jesuíticas, cuja experiência musical combinava canto gregoriano e criações nativas. Elogia o cosmopolitismo da corte de D. Pedro II e sua paixão por Liszt e Wagner. O primeiro músico brasileiro citado é

Carlos Gomes, qualificado como o pioneiro compositor de óperas das Américas com suas peças dedicadas a temas nativos: *Il Guarany* e *Lo Schiavo*. Alberto Nepomuceno ocupa, nessa sua história, o lugar de primeiro a conceber a ideia de uma música que fosse a expressão do Brasil. Cabe a Ernesto Nazareth, por sua vez, o papel de criador do Tango Brasileiro, em contato direto com a cultura do Carnaval, caracterizado por Walter Burle Marx como “toda uma fusão do espírito nacional” (BURLE MARX, 1940, p. 3).

É Villa-Lobos, porém, quem ocupa o lugar de destaque nessa narrativa histórica. Como artista autodidata e criativo, representa a luta contra os limites acadêmicos e a abertura ao futuro da arte musical nacional. A partir dele surgem outros nomes da “escola nacional brasileira de música”, como Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri, cujas obras individuais revelam “as imensas possibilidades de nosso folclore e de nossos ritmos” (Ibidem, p. 4). O programa do Festival inclui composições de todos eles, peças de Heckel Tavares, Humberto Porto, Vadico, Fructuoso Vianna e João Chagas, além de canções folclóricas, padrões rítmicos brasileiros (samba, marcha, embolada) e as chamadas “*voodoo songs*”, cantadas pela soprano Elsie Houston.

Sobre essas últimas canções o programa explica a sua relação com os “primitivos” rituais religiosos de origem africana. As explicações sobre os ritmos brasileiros também evocam, com um misto de complacência e admiração, esse caráter primitivo. O samba-batucada, ou *hot samba*, teria derivado sua força do batuque, “uma dança negra bárbara de origem africana caracterizada por um baixo *ostinato* que chega ao frenesi”. A embolada é mais gentil que o maracatu, entre as danças de Bahia, Pernambuco e Pará. O estilo folclórico nacional vale-se do “caráter imaginativo e divagante das palavras” (BURLE MARX, 1940, p. 14).

Muitas dessas afirmações derivavam das pesquisas de Elsie Houston, a cantora do evento, que havia publicado na França, em 1930, o livro *Chants populaires du Brésil*, no qual destaca a forte influência negra na música nacional, exemplificada por 42 melodias, incluindo emboladas, temas de macumba, lundus, cantigas de desafio, modinhas, canções infantis e cantos indígenas. Elsie era brasileira, filha de pai estadunidense e mãe carioca. Formada na Alemanha e na França, foi casada com o poeta surrealista e militante trotskista Benjamin Péret, que a incentivou a pesquisar o folclore brasileiro nas viagens que fizeram pelo Norte e Nordeste do Brasil no final dos anos 1920. Após sua separação, Elsie

muda-se para Nova York, onde canta em boates renomadas, notabilizando-se pela apresentação das *voodoo songs*. Alcança popularidade e prestígio como divulgadora da música brasileira através do programa de rádio Fiesta Pan-Americana que apresentava semanalmente, entre 1939 e 1940, na NBC. No Brasil, Mário de Andrade havia elegido o jeito de cantar de Elsie como uma espécie de padrão de pronúncia para o canto erudito nacional, por sua aproximação com a fala popular e o respeito à prosódia brasileira (ANDRADE, 1938).

Também o repertório apresentado no Festival guarda muita relação com os concertos apresentados por Elsie Houston no Brasil e no exterior. Um artigo do *Diário Nacional*, de 1930, ao comentar uma apresentação no Hotel Esplanada, em São Paulo, elogia o ecletismo e a qualidade do programa, que combinava Debussy, Satie, Ravel e Stravinsky a cantos populares norte-americanos, peças de Lorenzo Fernandez, Villa-Lobos e Jaime Ovalle, além de cocos do Norte do Brasil. Elsie e Walter dão forma a esse festival que exalta a já celebrada origem popular e negra da música brasileira, para complementar a mostra “Portinari of Brazil” e seu igualmente celebrado realismo social.

FIGURA 4
Fotografia da montagem da mostra
“Portinari of Brazil”, realizada no
Museu de Arte Moderna de Nova
York (MoMA), em 1940.
Fonte: The Museum of Modern
Art Archives, Nova York.
IN108.4B. Disponível em: [https://
www.moma.org/calendar/
exhibitions/2987?installation_image_
index=6](https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2987?installation_image_index=6). Acesso em: 6. jun. 2021.



As fotografias da montagem da mostra, disponíveis no site do MoMA, revelam ter sido uma retrospectiva importante, reunindo gravuras, desenhos e pinturas (figura 4). As obras apresentam tipos populares, cenas de festas e divertimentos comuns. Curiosamente, nas salas de exposição são distribuídos vasos com plantas tropicais e subtropicais muito utilizadas em decoração de interiores nos Estados Unidos, como dracena, *yucca*,

palmeira, fícus, filodendro. As plantas acrescentam a natureza quase ausente nas obras de Portinari, que preferia mostrar ambientes mais áridos, chãos de terra batida, poucas e pequenas árvores, dando forma aos cenários da vida dura das crianças, lavadeiras, retirantes e trabalhadores. Junto com o qualificativo “of Brazil” do título, as plantas contextualizam a recepção americana ao trabalho do pintor brasileiro.

No catálogo da mostra, Florence Horn faz questão de anotar a relação de Portinari com a terra roxa do interior de São Paulo. Como se esta mesma terra tivesse gerado, entre seus frutos, o pintor. No segundo texto do catálogo, Robert Smith lembra a centralidade das figuras do negro e do mulato na arte de Portinari, ligando-o à longa tradição de pintores que se deixaram fascinar pelos homens negros escravizados e sua cultura, da qual seriam exemplos Albert Eckhout e Frans Post. Para o crítico, Portinari seria o “principal intérprete dessa grande força, cada vez mais articulada: o negro das Américas”. Afirmção logo seguida pela ressalva de que, diferentemente do interesse pelos indígenas dos muralistas mexicanos, apresenta uma obra “intocada pela propaganda”, que apenas fala dos negros com “simpatia e dignidade” (SMITH, 1940, p. 12, tradução minha).



FIGURA 5

Fotografia da montagem da mostra “Portinari of Brazil”, realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), em 1940. À direita, vemos a tela *Morro*, 1933, que pertence ao acervo do MoMA. Fonte: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2987?installation_image_index=12.

Acesso em: 6 jun. 2021.

A pintura que acabou por entrar no acervo do MoMA⁵, intitulada *Morro*, de 1933 (figura 5), reúne um pouco de todos esses elementos admirados no artista: apresenta uma favela carioca, com seu chão de terra vermelha batida, casas simples, roupas

estendidas em varais, mulheres com latas na cabeça e crianças. A cidade do Rio é sintetizada pela paisagem que reúne montanhas, mar, edifícios altos, um barco, um avião. Poucas e discretas espécies vegetais descrevem a flora nativa. Do lado esquerdo, o homem negro e musculoso de chapéu coco, camiseta listrada e tamancos volta seu olhar para as mulheres à sua frente; no canto inferior direito, uma mulher negra na janela, de braços cruzados e rosto fechado, encara o espectador com alguma dureza e desconfiança; ao centro, a cumeeira de um telhado de zinco inverte a pirâmide perspectiva e nos mantém afastados. Esses três elementos criam uma espécie de anteparo, formulando a distância necessária para que esse mundo fosse observado com piedade (que mantém o sofrimento apartado), mas também com uma espécie de simpatia etnográfica pela imagem de uma pobreza despojada e alegre.

Esse mesmo estereótipo serviu a Florence Horn na descrição do próprio Portinari. Para ela, a infância simples no interior de São Paulo e a vida miserável no Rio de Janeiro no início da carreira do pintor não abalaram a sua ironia para com a própria vida, além de o qualificar como um genuíno intérprete do universo popular brasileiro:

Ele fez uso das inúmeras coisas que fazem parte da vida dos brasileiros: a garrafa d'água de barro vermelho; a caixa de topo redondo, alegremente decorada, que contém tudo o que o pobre brasileiro considera precioso, o rosário, a certidão de casamento, talvez algumas joias e papéis legais; a pequena bandeira rígida no mastro fora da igreja da aldeia; a jangada, uma embarcação de pesca primitiva com vela e uma pedra como âncora; a inevitável lata de querosene que, quando vazia, as mulheres usam para carregar água em suas cabeças. (HORN, 1940, p. 6, tradução minha)

Não é gratuito que a crítica americana delineie com tanto interesse esse conjunto de objetos. Tanto quanto a natureza nativa, eles formam o que o Luiz Fernando Dias Duarte qualificou como “mundo ambiente”. Ainda segundo Duarte, na configuração desse mundo, contribuem de modo destacado as “artes ambientais”, profundamente vinculadas à dimensão prática e vivencial, incluindo artes decorativas, paisagismo, arquitetura, design, moda etc. Os objetos por elas produzidos, frequentemente marcados com o valor de uso, formam uma sorte de ecossistema cultural que contribui para a estetização da vida e para a conversão do mundo em paisagem.

Muitos artistas modernos brasileiros participam dessa nova moldura pública que a cultura popular passou a adquirir. Um que certamente precisa ser mencionado é Alfredo Volpi, cuja

obra poderia ser entendida como a pintura moderna brasileira mais popular, tanto no sentido de conciliar modernidade pictórica e tradições vernáculas quanto no sentido de estar mais perto do que qualquer outra de ingressar no imaginário público brasileiro. Na reportagem-enquete “Alfredo Volpi na berlinda”, feita por Teresa Trota e publicada no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* em junho de 1957, Myra Giorgi (esposa do escultor Bruno Giorgi) falou à jornalista que, diante da tela que possuía de Volpi, sua empregada doméstica teria dito não ser mais necessário ter arranjos de flores na sala. O consenso que parecia se erguer em torno da figura de Volpi como “o mestre brasileiro de sua época”⁶ repousava nessa sua abertura para o universo e o gosto popular. Suas bandeirinhas, seus mastros, suas figuras de santos, suas portas e janelas eram, a um só tempo, a memória lírica do encontro do artista com o universo cultural nativo e a entrada da arte moderna brasileira no raciocínio geométrico autônomo.

O artista Ivan Serpa, quando viaja para a Espanha, em 1958, entusiasma-se ao ver, em Las Palmas, um grupo de “casinhas lindas” e exclama: “Olha o Volpi, é o próprio!” (HOMENAGEM a Volpi, 1959) – conta a um jornalista carioca. Encontrar “o próprio” Volpi na Espanha revela, por um lado, a universalidade da linguagem

abstrata moderna de Volpi. Por outro, indica o vínculo a um certo contexto cultural – as tais “casinhas lindas” – que oferece o ambiente no qual essas formas se enraízam. Em manuscrito autobiográfico, o colecionador Theon Spanudis narra o contato com esse ambiente natural e cultural que cercava o artista, experimentado em suas costumeiras visitas ao ateliê de Volpi:

Foi uma fase idílica quando visitava Volpi, todos os sábados de manhã, e Eleonore Koch estudava com ele. Ambos comprávamos brinquedos para os filhos adotivos de Volpi e Judite, e colecionávamos brinquedos populares. Neles Volpi se inspirou na série dos brinquedos populares, um total de sete trabalhos, as obras talvez mais sensíveis do mestre, que nós doamos ao MAC. O último, desenho de carvão sobre tela, foi inspirado nos blocos de madeira para construir casinhas e igrejas que Eleonore trouxe da Alemanha e deu de presente às crianças de Volpi. [...] Naquele tempo, tinha um casazinho de crianças belíssimas o Nenê (mulatinho inquieto) de dons acrobáticos e a Sueli (uma belíssima pequena índia); gatos e cachorros no quintal, pombos fazendo barulho. Um papagaio que caçoava de todos. Imitava os cachorros, os gatos e a gente. Uma romã florida. Foi um tempo idílico. (Acervo Theon Spanudis, caderno nº 151, p. 33 *apud* BRASIL JR, 2019, pp. 26-27)

O idílio de Spanudis junta natureza e brinquedos populares para delinear os contornos da quase unânime caracterização

do artista como ingênuo. Esse mundo suburbano, de casa simples com jardim, árvores floridas, bichos e crianças, brincadeiras; esse elogio da simplicidade e da humildade é uma forma alternativa de se pensar o recolhimento bucólico e o refinamento estético. O que, no caso da obra de Volpi é especialmente significativo, revelando o quanto a sua modernidade pictórica advém do agenciamento desse universo cultural com a abstração e a forma moderna. Volpi resolve essa equação ao pintar por metonímia. Não é barco, e sim mastro. Não é fachada, é porta, janela, arco, telhado. Não é a paisagem marinha, e sim o azul do mar ou a faixa acinzentada da areia. Não é a festa popular, e sim o seu mais frequente elemento decorativo: a bandeirinha. Cada um desses elementos é uma forma cindida: é e não é a coisa a que se refere; é e não é forma geométrica.

A narrativa lírica advém do rigor formal da obra; ao mesmo tempo que a dimensão lúdica e encantatória desarticula o quadro como construção. E nesse vai e vem entre lirismo e racionalidade moderna, entre modernidade e arcaísmo (aí incluída a própria técnica da têmpera), entre a atualidade da tela e a temporalidade da memória, somos capazes de experimentar um Brasil moderno que parece fazer sentido, que nos enche de uma beleza tão próxima dos nossos desejos que chega a ocupar o lugar dos arranjos de

flor na decoração da casa. Em registro totalmente diverso de Portinari, em Volpi, os objetos da cultura popular são despidos de descrição etnográfica, de qualquer relação literária extrínseca.

Também não é gratuito que, na configuração do universo idílico de Volpi, Spanudis tenha descrito os filhos adotivos do artista como um “mulatinho inquieto” de dons acrobáticos e “uma belíssima pequena índia”. Evoca a mestiçagem que havia se tornado um valor positivo na modernidade, especialmente a partir de reflexões de cientistas sociais como Gilberto Freyre. Evoca igualmente as culturas indígena e afro-brasileira como fontes para o processo de constituição de uma paisagem local ou nacional. O pé de romã florido (a mesma fruta que aparecia gigante e exótica na tapeçaria do romance de Virgínia Woolf) é central para a figuração desse mundo ambiente. Trata-se de uma espécie mediterrânica, originária da Grécia, Síria e Chipre. Aparece citada na Bíblia e seria uma das plantas presentes nos jardins do Rei Salomão. Foi introduzida no Brasil pelos colonizadores portugueses no século XVI. Aqui, encontrou condições ambientais favoráveis para seu desenvolvimento e foi incorporada pela cultura popular, passando a ser usada como medicamento para um sem-número de doenças (de inflamações na garganta a câncer) ou em simpatias para atrair

sorte, dinheiro ou amor. Nas religiões afro-brasileiras, a romã é associada aos orixás Xangô e Iansã, sendo usada em banhos e defumações para limpeza e reequilíbrio da energia.

Em 1891, o pintor Estevão Silva (1844-1891), conhecido como o primeiro artista negro a se formar pela Academia Imperial de Belas Artes, havia dedicado uma de suas elogiadas naturezas-mortas à representação de romãs (figura 6). Nesta tela, o arranjo dos frutos e de um galho da romãzeira ressoa a tradição da pintura botânica: os frutos são apresentados em diferentes posições para revelar sua forma completa; um deles é retratado aberto, mostrando a carne granulosa e as sementes; o pequeno galho exhibe raízes frágeis numa ponta e mostra as folhas também em posições diversas para melhor compreensão de seu formato e textura. À frente das romãs, quatro jabuticabas completam a composição, acrescentando cor local à cena, já que jabuticabas são frutas nativas do Brasil. O artista havia se dedicado a ampliar o vocabulário das naturezas-mortas pela incorporação das frutas locais, como a banana, a manga, a melancia, a fruta-do-conde, o caju, o abacaxi, entre outras. Junto a elas, cestas de palha, pratos de vidro ou mesas rústicas de madeira ajudam a dar forma a um ambiente singelo e rude.

FIGURA 6
Estevão Silva, *Romãs*, 1891.
Óleo sobre tela, 29 x 44,50 cm.
Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra65201/romas>.
Acesso em: 13 jun. 2021. Fotografia:
Romulo Fialdini.



A romã aparece também na *Natureza morta com mamão e moringa*, pintada por Roberto Burle Marx em 1934, em conexão com outros frutos e legumes comuns e os objetos característicos da cultura popular (figura 7). A moringa de cerâmica, descrita por Florence Horn como a ubíqua garrafa d'água de barro vermelho, participa desse arranjo despretensioso de objetos sobre dois caixotes de madeira, um deles forrado com papel pardo. Uma toalha branca conecta os elementos nos dois níveis da composição. No caixote superior, as duas frutas identificadas como romãs aparecem ladeadas da moringa e do prato em cerâmica e do ramo de

FIGURA 7

Roberto Burle Marx, *Natureza morta com mamão e moringa*, 1934. Óleo sobre tela, 70,3 x 49,3 cm. Fotografia: Rafael Adorjan. Acervo do Sítio Roberto Burle Marx/ Iphan.



alho-poró. Abaixo, o mamão repete os tons terrosos, enquanto os dois chuchus e o pimentão são rimas coloridas para o alho-poró. O tom geral da pintura revela o cultivado afeto por esses objetos característicos da cozinha popular brasileira, partes de um vocabulário comum, vernáculo.

Na obra de Burle Marx, esse olhar afetuoso associa-se à sua estima pela flora nativa, valorizada em seus jardins e em sua coleção botânica. Seu pensamento ecológico, manifesto especialmente em suas palestras, entrevistas e depoimentos como membro do Conselho Federal de Cultura, apresenta uma diferença essencial em relação ao discurso liberal preservacionista, justamente por possuir uma relação profunda com essa ecologia simultaneamente natural e cultural. Como adverte Jorge Marccone em seu ensaio *Jungle Fever: the ecology of disillusion in Spanish American Literature*, o ambientalismo na América Latina está intimamente conectado com a defesa de tópicos importantes para a história do continente, tais como a preservação de formas tradicionais de vida (ameaçadas desde a colonização) ou o destaque a valores e crenças reprimidos pela modernização.

Para Marccone, a fim de reconhecer perspectivas ambientais na literatura latino-americana que tenham ressonância

contemporânea, devemos lê-la com o auxílio da noção de “ecologia política”, tal como definida por Michael J. Watts (2000): “as relações complexas entre natureza e sociedade através de uma análise cuidadosa do que se pode chamar de formas de acesso e controle sobre os recursos e suas implicações para a saúde ambiental e meios de vida sustentáveis” (MARCONE, 2007, p. 5, tradução minha). Essa perspectiva ecológica depende do que Marcone chama de “consciência ambiental”, a recusa de um conhecimento pré-concebido que não dialoga com o mundo em sua diversidade e alteridade.

O discurso ambientalista de Burle Marx se forja no contato com essa diversidade e alteridade, dialogando tanto com a selva, que se torna motor de seus projetos paisagísticos, quanto com as fontes populares de compreensão da relação entre homem e natureza. Seu pensamento ecológico ganha sentido especialmente relevante a partir de sua atuação como membro do Conselho Federal de Cultura do Brasil, para o qual foi nomeado em 1967. Ser convidado para fazer parte desse Conselho durante os primeiros anos da ditadura militar brasileira poderia facilmente ser interpretado como uma prova de sua inclinação política conservadora. Mas, como observou Catherine Seavitt Nordenson, “[e]mbora sua associação com o regime militar seja eticamente questionável,

seus depoimentos costumavam ser bastante críticos dos valores do regime, particularmente seus interesses desenvolvimentistas na expansão da construção de estradas, desmatamento e extração de recursos” (SEAVITT NORDENSON, 2018, p. 274, tradução minha). Burle Marx teve uma função particularmente importante neste Conselho, como única voz lutando para conectar o patrimônio natural e cultural, e tentando formular políticas conservacionistas para as cidades e paisagens no Brasil.

Em um desses depoimentos, em 27 de junho de 1969, comentou as sugestões de emenda à Constituição de 1967, propostas por seus colegas quando ele estava fora do país. Aplaudiu a inclusão na emenda da possibilidade de os governadores dos estados nomearem prefeitos para os municípios e conjuntos urbanos com destacado patrimônio artístico e histórico, que seriam submetidos ao mesmo nível de proteção das áreas de “segurança nacional”. Burle Marx sugeriu a inclusão neste grupo das cidades com paisagens naturais notáveis. Citando um relatório das Nações Unidas, falou sobre os riscos à vida humana causados pela poluição em áreas urbanas e rurais, rios, lagos e florestas, e concluiu dizendo:

Desejo agora afirmar a minha posição em defesa da vida humana e, por extensão, da segurança coletiva das comunidades, proporcionada pela

proteção dos recursos naturais e pelo bom planejamento do desenvolvimento urbano e das áreas industriais. [...] Gostaria de esclarecer o meu entendimento de paisagens naturais notáveis como aquelas que se distinguem pela riqueza das suas espécies ou pela sua configuração topográfica, mas também aquelas que proporcionam as condições ecológicas para proteger os grupos comunitários vizinhos [...]. (Ibidem, p. 141)

A perspectiva ecológica de Burle Marx está enraizada na ideia da natureza como produto de uma relação de longo prazo entre o meio ambiente e as comunidades humanas, na qual natureza e cultura estão completamente sobrepostas. Para ele, a missão social do paisagista é lutar contra o que ele chama de “déficit de cultura” que levou à degradação e desinteresse da atitude coletiva do público em relação à conservação da natureza e ao respeito às árvores e aos jardins. A flora nativa e as tradições culturais não eram partes de um todo, mas manifestações da totalidade.



Para concluir minhas reflexões, nada mais apropriado que falar sobre o trabalho de Cildo Meireles, *Cruzeiro do Sul* (1969-70): um pequeno cubo de madeira, medindo 9 x 9 x 9 mm, formado por uma seção de pinho e outra de carvalho, a ser exposto sozinho em salas com área mínima de 200 metros quadrados (figura 8). Segundo o próprio artista, essa obra quer chamar a atenção, com sua escala diminuta, para um problema histórico, filosófico e cultural de grandes proporções: a ultra simplificação da cosmogonia indígena (e particularmente Tupi) pelas missões jesuítas.

FIGURA 8

Cildo Meireles, *Cruzeiro do Sul*, 1969-1970. Cubo de madeira, 9 x 9 x 9 mm. Fonte: https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/cildo-meireles/cildo/?content_link=13. Acesso em: 6 jun. 2021. Fotografia: Pat Kilgore.

No catálogo da mostra “Information”, realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York em abril de 1970, Cildo Meireles escreve sobre sua intenção com esta obra. Ressalta que se refere a uma região que não consta nos mapas, de onde o artista fala “com a cabeça sob a linha do Equador, quente e enterrada na terra”. O artista se pronuncia a partir do “lado selvagem”, das gentes que têm a selva na cabeça, cujos raciocínios e habilidades desafiam e ameaçam a arte e a cultura do mundo moderno: “a selva se alastrará e crescerá até cobrir suas praias esterilizadas, suas terras desinfetadas, seus sexos ociosos, suas estradas, seus *Earth-works*, *think-works*, *nihil-works*, *water-works*, *conceptual-works and so on* [...]” (MEIRELES, 1970, p. 85).

A fúria selvagem celebrada no texto do artista é contraposta ao objeto minúsculo de madeira, que se torna monumental por atrair todo o vazio e o silêncio que o cerca, além de desafiar os clichês sobre a floresta tropical. *Cruzeiro do Sul* fala da sua persistente destruição física e simbólica, mas também da sua força violenta de resiliência, mesmo em seu menor fragmento. O pequeno objeto, segundo o próprio artista, pertence ao “humiliminimalismo barroco” (CILDO Meireles, 2009, p. 58), situado na margem oposta do minimalismo norte-americano

por fundir a simplicidade do objeto com a humildade e a intencionalidade simbólica.

Diante dele, talvez possamos entender que o projeto moderno brasileiro, afinal, já nasceu contaminado pela lama tóxica. Que a lama de Mariana e Brumadinho é uma ameaça à selva apenas aparente, pois faz fenecer aquela parte leste do Cruzeiro do Sul, conhecida por cartões postais e livros. Que a floresta traz em seu ventre “o acanhado fim da metáfora” e, em sua expansão sobre os “omissos”, levará ao fim de “todos que esqueceram e desaprenderam como respirar oxigênio”. Talvez nesse retorno da floresta à sua qualidade selvagem haja algum futuro para essa gente “cuja história são lendas e fábulas”. E assim: “Sobra o que sempre existiu. Sobra a dança que pode ser feita para pedir a chuva” (MEIRELES, 1970, p. 85).

NOTAS

- 1.** Em 13 de agosto de 2012, o edifício em Copacabana, Rio de Janeiro, em que o colecionador, *marchand* e galerista Jean Boghici (1928-2015) possuía, uma cobertura, foi atingido por um incêndio que devastou parte considerável de sua coleção. Romeno radicado no Brasil, Boghici formou uma coleção importante de artistas brasileiros modernos.
- 2.** “As inúmeras variedades de palmeiras são inteiramente inéditas para o europeu, bem como as árvores da espécie dos fetos, produtos de um mundo desconhecido. Em vão tentaríamos exprimir por palavras a graça e a beleza desses seres que os poetas, à míngua de expressões capazes de pintá-los, nos apresentam como a própria perfeição.” (RUGENDAS, n.d., p. 15).
- 3.** Sobre isso ver artigo que publiquei: SIQUEIRA (2017).
- 4.** A associação poética entre floresta primitiva e catedral gótica é um tema que se desenvolveu desde o século XVIII, especialmente a partir das obras de Goethe e Herder. Complementarmente ao movimento pelo qual a catedral gótica passa a ser comparada a uma floresta primitiva, sendo suas esguias colunas análogas a árvores, a floresta converte-se em templo erguido pelas mãos divinas, no qual o homem é capaz de se conectar com a grandiosa criação de Deus.
- 5.** Outras 11 obras expostas, entre desenhos e gravuras, foram doadas pelo artista e hoje pertencem ao acervo do MoMA.
- 6.** Em 2 de junho de 1957, Mário Pedrosa publica no *Jornal do Brasil* o artigo “Introdução a Volpi”, que é reproduzido no catálogo da mostra do artista no MAM do Rio, no qual qualifica Volpi como “o mestre de sua época (PEDROSA, 1957). No dia 16 de julho, Antonio Bento assina a crítica à retrospectiva, publicada no Diário Carioca, intitulada “Volpi: mestre da pintura popular” (BENTO, 1957). No mesmo dia, Ferreira Gullar publica no *Jornal do Brasil* o texto “Volpi: mestre brasileiro” (GULLAR, 1957).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário. Aspectos da Música Brasileira. In **Anais do I Congresso da Língua Nacional Cantada**. São Paulo: Departamento de Cultura do Município de São Paulo, 1938.

BENTO, Antonio. A retrospectiva Volpi: mestre da pintura popular. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 16 jun. 1957, p. 6.

BRASIL JR, Antônio. “Alfredo Volpi na Berlinda”: crítica de arte e projetos estéticos concorrentes. Teoria e Cultura. **Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - UFJF** v. 14 n. 1, jun. 2019, pp. 14-30.

BRITO, Ronaldo. Pós, pré, quase ou anti? In BRITO, Ronaldo. **Experiência crítica**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CILDO Meireles. **Catálogo de exposição**. Barcelona: MACBA, 2009.

GULLAR, Ferreira. Volpi. Mestre brasileiro. **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 16 jun. 1957, p. 9.

HOMENAGEM a Volpi. **O Jornal**. Rio de Janeiro, abril de 1959.

MARCONE, Jorge. *Jungle Fever: the Ecology of Disillusion in Spanish American Literature*. **Series Encuentros**. Washington (DC): IDB Cultural Center, 2007.

MATTOS, Claudia. A pintura de paisagem entre arte e ciência: Goethe, Hackert e Humboldt. **Revista Terceira Margem**, ano VIII, n.10, 2004, pp. 152-169.

MEIRELES, Cildo. *Cruzeiro do Sul*. **Information**. Catálogo de exposição. Nova York: MoMA, 1970.

PEDROSA, Mario. Introdução a Volpi. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 2 jun. 1957, p. 9.

PORTINARI of Brazil. **Catálogo da exposição**. Nova York: MoMA, 1940

SEAVITT NORDENSON, Catherine. **Depositions: Roberto Burle Marx and Public Landscapes under Dictatorship**. Austin: University of Texas Press, 2018.

STEPAN, Nancy Leys. **Picturing Tropical Nature**. Londres: Reaktion Books, 2001.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. A floresta geométrica de Paul Claudel: fronteira entre dois mundos. **ARS** (São Paulo), 2017, vol. 15, n. 31, pp. 55-84.

WOOLF, Virginia. **A viagem**. São Paulo: Novo Século, 2008.

SOBRE A AUTORA

Vera Beatriz Siqueira é Professora associada do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro; pesquisadora do CNPq; coordenadora da área de Artes na Capes (2018-2022).

Artigo recebido em
13 de junho de 2021 e
aceito em
22 de junho de 2021.

"Sobra o que sempre existiu": arte moderna e ecologia no Brasil
Vera Beatriz Siqueira

ARS - N 42 - ANO 19
ESPECIAL: Histórias da Arte sem lugar