

Códice Boaçava¹

LEON KOSSOVITCH – *Universidade de São Paulo*

Boaçava, emboaçaba: o vau do antigo Jurubatuba transporta gravuras da margem esquerda à direita daquele tempo e, interceptando-as por textos vindos da outra riba, é junção dos dois. Defendendo tais idas e voltas, a tranqueira então erguida junto ao rio guarda, códice, o que, transversalmente, embaralha as duas dimensões, enquanto as lança, longitudinalmente, adiante.

A sequência retrança, rio deveras misto, outra antiguidade, que se mira em outros cursos, desviantes dos vertedouros romântico-positivistas da atual Academia, o bruto da navegação repovoadora dos confins matogrossenses de Teotônio José Juzarte na bacia do Paraná, o diligente da estudiosa na do Amazonas, quase sua contemporânea, de Alexandre Rodrigues Ferreira.

Texto 1

O *Diário de navegação* de Juzarte narra os acontecimentos, prevalecendo os funestos, que se sucedem entre a partida das em-

¹Texto que compõe o Códice Boaçava, composto no ano de 2015, que ganhou uma edição artística e artesanal limitada a poucos exemplares contendo o texto de Leon Kossovitch e as linoleogravuras de Sérgio de Moraes aqui reproduzidas.



barcações de Porto Feliz e a retomada aos espanhóis da hoje fronteira Iguatemi. Perdida embora a maior parte dos textos e figuras da *Viagem filosófica* de Rodrigues Ferreira, o material supérstite explicita a ordenação, em seu discurso, de seres e lugares, que os desenhos de Joaquim José Codina e José Joaquim Freire tiram aos exemplos. Por distintos que sejam os itinerários e os intentos, os percursos fluviais de ambos se projetam sobre o Mato Grosso, tendo por centro projetivo o olho pombalino posto

na dominação extensiva das terras, à diferença dos precedentes empenhos lusos, que, penetrantes, vigiam pontos e linhas, as minas e as estradas, em sua ligação, reprimidos os desvios das guardamorias, com a borda litorânea. A esses movimentos, cuja latitude se estende de Roraima ao Prata, crescem-se as incursões, já menos atraídas pelo ouro e o diamante, no oeste, em que se transmuta o garimpeiro destruidor de matas e solos em criador e roceiro; a metamorfose mineira implica a ruína da barreira dos quilombos irterpostos e, adiante, a extinção dos mãos-de-fogo, caiapó, que separam os geralistas de Goiás e, além, do mesmo Mato Grosso. Menos neste deslocamento por terra, mas sempre ela, a morte, a da fome, da doença, inficionada opressão, a retirar colonos combatentes de Juzarte e o jardineiro e um dos dois riscadores de Ferreira: morte, já no nome nada fortuito “ocidente”, o mesmo Ferreira sofre a sua de regresso a Lisboa ao ver dissipadas as metódicas remessas de ciência por mais de um decênio efetuadas, melancolia que o arranca dos homens apesar das honrarias que recebe.

O índio nem sempre ágrafo e o africano raramente arabizado não emolduram o retrato de um discurso vencedor europeu, pois a estreiteza da oposição de vencedor a vencido elide, com as letras da dominação, o heteróclito no qual encaixam os discursos romântico-positivistas; tal disjunção estranha a permutação das duas posições, como a do devorador e do devorado dos primórdios brasílicos, em que este vence aquele por o alterar e o fortalecer na incorporação. Também a língua e alguns usos dissolvem o contraste, como na prevalência do tupi sobre o português na fala de Piratininga ou no estilo de combate dos nativos desta povoação contra suas presas ou, ainda, em outra direção, na do padre Antonio Vieira levado perante a Inquisição, cuja in-

certeza quanto a traço em sua ascendência, se negro, se índio, adotada a tópica “nação”, soma-se à suspeição de antecedentes judaicos, tópica religiosa, na ocorrência, mortal. Ainda, considerados os tempos, embora difícil de evitar, o anacronismo pode ser enfrentado, pois os discursos não se instrumentalizam como positivities reduzidas à informação, uma vez que os gêneros, até o século XIX correntes, abrem-nos em leques de decoros diferenciais: como os Arcades seus contemporâneos, Ferreira e Juzarte seguem decoros em seus discursos, não podendo, por isso, antecipar o romantismo ou o positivismo, este muita vez equivocadamente aproximado das Luzes.

Não se extinguem os gêneros no século XVIII, quando o currículo de Coimbra sofre alteração por injunção de Pombal, vencendo as luzes da filosofia da natureza a luminescência da teologia, triunfo que pode ser personificado, considerada a distância dos séculos, por Verney sobre Fonseca. O novíssimo estudo classifica, não só animais, plantas e minerais, como também nações indígenas, suas armas, utensílios, ornamentos, seus ritos e cerimônias, como escreve o aluno de Coimbra, Rodrigues Ferreira. Essa abrangência dos estudos não é alheia à Antiguidade, Heródoto, Ctésias, como também a esta não é estranha a indistinção entre o que, desde o século XIX vem diferenciado, a ciência pura e a aplicada. As nações indígenas se classificam e se localizam, como as plantações do rio Negro, anil, café, cacau, algodão, não se esquecendo a galinha-d’angola desenhada pelo riscador e tão africana como o café. Plínio, o Velho trata da natureza sem distinguir o puro do aplicado pois considera a utilidade dos seus reinos, o que os associa às artes da pintura, da escultura e da arquitetura: constitui-se sua *História Natural* como a referência principal das artes da Antiguidade desde o início de sua difusão.



Subgênero da instrução, a relação compreende o registro de viagem e a ordenação dos seres, a que os desenhos dos riscadores acrescentam representações tiradas ao vivente. Do ensino, os discursos de Juzarte e Ferreira distinguem-se dos do gênero demonstrativo que maravilha já na *Carta de Caminha*, paraíso sobre o qual ambos lançam a sombra do luto e, sucessiva e descontinuadamente, antes da virada para o século XVII, na brásica *Prosopopeia* de Bento Teixeira, epopeia recém-estudada por Adma Muhana, pesquisadora da obra de Vieira, cuja pare-

nética é interpretada por João Hansen, que, assim no Seiscentos, analisa a poesia de Gregório de Matos, campo das letras que cultivam Alcir Pécora e Marcello Moreira, bem como mais professores frios para com o anacronismo. Na relação seiscentista, Vieira ainda se distingue por sua caminhada, nutrida de raízes, ervas, animaizinhos, ao Ibiapaba para restabelecer as conversões e assegurar a fé, sobrevivida a morte, por flecha indígena, de padre no altar da missa, cena cuja comoção não arrepia o subgênero instrutivo das duas viagens setecentistas referidas. 1639 é a data de Pedro Teixeira, marco da localização no Amazonas superior da nação cambeba, sobre a qual escreve Bernardo Pereira de Berredo nos *Anais Históricos do Maranhão*, homenageado por Rodrigues Ferreira ao transcrever trechos seus em *Memória sobre os gentios cambebas* de 1791 e trazer desenho de Freire, que representa em 1787 um destes índios, evidenciando o artifício que lhe deforma a cabeça, embora já em desuso nestes anos: a muito temida “cabeça chata” dos cambebas é produzida por tabuinhas apertadas na cabeça do recém-nascido e depois mantidas, bem como por pressões das mãos insistentemente aplicadas contra ela. Com a abertura dos portos, a terra torna-se território, e são outros os viajantes, dominando os propósitos naturalistas, Saint-Hilaire, Langsdorff, outros também os desenhistas, Debret, Rugendas, todos eles estrangeiros. As viagens são por terra em diversas direções, abrangendo as notícias e as representações o sertão e a cidade, descrevendo nos dois registros uma diversidade de cenas saturadas de ações. Com a corte no Rio de Janeiro, surge em 1808 uma capital americana, africana, asiática e europeia que logo se contrai, presa a um único continente.



Texto 2

A junção setecentista do estado do Maranhão e Grão Pará com o do Brasil é a de partes coloniais homogêneas: não se diferenciando uma da outra senão pelo quantitativo do contínuo, a territorialidade estabelecida de ambas não é modificada, nem suprimida, na conjunção. Propondo-se, entretanto, a unidade conceito e desprezando-se, por indiscerníveis, acidentais diferenças estabelecidas entre territórios, é a descontinuidade que, no

efetuar um interior e um exterior, lhes ressalta a heterogeneidade. Por isso, unitários, os territórios implicam o fechamento de cada qual sobre si mesmo, embora, por vivo que seja tal estabelecimento, só sua abertura para fora o torna concebível. Tal exterioridade se faz assinalar por afetos, ódio, cobiça, inveja, angústia, pendentos todos eles da descontinuidade que diversamente os avança. Significado embora por esses afetos, o exterior é uma declaração que, destrutiva, barra conceito de território que repouse no afirmativo dos anelos de autonomia ou anseios de paz: mortificante, o poder da fantasia monta o território em que uma ocasional especularização o hipertrofia como unidade trancada de afetos, na qual, suspensa, a exterioridade ou rebri-lha como simpatia ou bruxuleia como nostalgia.

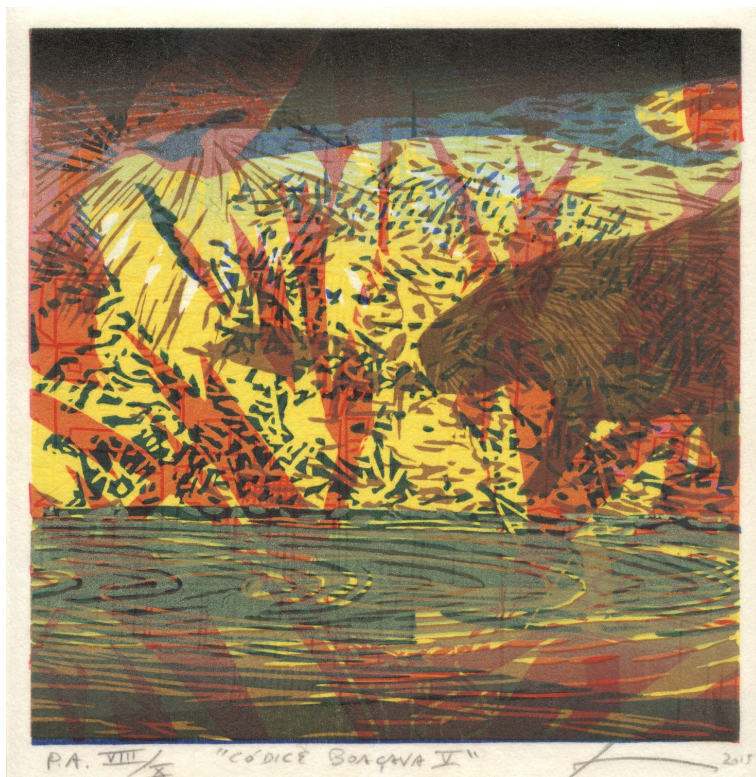
Com a chegada dos artistas franceses à intercontinental corte joanina, não se restringe ao Brasil a mudança por eles introduzida. Forçada a corte a regressar a Lisboa e declarada a independência de Portugal de um estado não mais colonial, este se estabelece não só como uma territorialidade política pois adversária da lusa, mas também como outras, desta inderiváveis, porquanto em relação ideológica com a Europa em geral, onde se territorializam ficções ocidentalistas, nacionalistas, regionalistas, folclóricas, em que populações inteiras são capturadas por ideologias raciais, religiosas, leigas, cientificistas, de muitos modos combinadas contra o estabelecimento político-elesiástico. O estilo, a que logo mais se chamará “neoclássico” em um Grand-jean de Montigny ou um Mestre Valentim, dominante há muito na Europa e suas extensões sem este nome em tela, é uma territorialização que suprime os antes correntes sob a designação também oitocentista de “barroco” e “rococó”. Embora sejam aduzíveis edificações “neoclássicas” em pleno setecentos na Be-



lém de Landi ou em outras ocorrências contemporâneas, não são elas suficientes para comprometer a territorialidade setecentista, unitária o bastante para ser eliminada pela oitocentista, que, dominante como neoclássica no Brasil, pode, flexível, suportar, não mais estilística, mas matricialmente, ulterior gama de outros neos, com o neogótico, o neorromânico, o (neo) mourisco e mais revivalismos, insistentes no começo do século XX. A contemporaneidade estilística pressupõe uma disciplina nova, também ela surgida no século XIX, a estética, antes impensá-

vel no campo das artes, cuja vertente eclética passa a amontoar ornamentos sobre uma base neoclássica e surda a seu fundador, Victor Cousin, defensor da eleição, em uma multiplicidade, do melhor, ecoando as doutrinas da Antiguidade grega.

Não é, decerto, a coexistência de estilos historicamente dispersos na arquitetura e na pintura em que a introdução do realismo e do simbolismo não suprime a matriz neoclássica que faz surgir um território, não se constituindo as inovações como exterioridade, mas como ampliações assimiladas pelo academismo brasileiro. Como o território só se concebe com o exterior, essas duas direções pictóricas na França e no Brasil se distinguem entre si: Almeida Júnior é realista na representação de personagens nada heroicas, como na intimista pintura de leitura de carta ou no ateliê com pintor e modelo, mas, principalmente, como no caipira que, protagonista, multiplica-se, sempre o mesmo, em ações e atitudes analisadas com cordata minudência valorizadora da similitude desidealizante, e surpreendido por Gilda de Mello e Souza em sua ginga característica. Já seu predecessor Gustave Courbet, além de exato na semelhança, rebela-se na significação, subvertendo no enterro enobrecido de um camponês de Ornans a hierarquia social, revolução que a política imita ao conduzi-lo ao ministério da cultura durante a Comuna de Paris, posição a ser contrastada com a do estipendiado pessoal de D. Pedro II, que apoia os estudos do brasileiro na França. Fazendo-se remontar o realismo a Géricault, o pintor da “Jangada”, dos loucos, dos cavalos não despreza, como tampouco Stendhal no romance, o material tirado às notícias diversas dos jornais. Analogamente, Belmiro de Almeida e Eliseu Visconti contribuem como simbolistas para a instituição, estendendo-a, à diferença de Gustave Moreau e Odilon Redon, cuja pintura desmonta a matriz estabe-



lecida com a exterioridade de um fantástico solvente do realismo e da idealização dominante. Atingida no oitocentos por sucessivos abalos nos quais se substitui um território fechado por outro, ainda aberto pois em vias de constituição, a pintura demonstra, como as mais artes, que nem sempre basta o estilo para a explicitação do processo: o exterior transcende o estilisticamente novo, pois, este, como acrescentamento, pode não ameaçar o estabelecido, integrando-se na matriz como uma variação a mais, sem a ela se opor como ataque e ruptura.

No território aberto para um exterior significado por afetos de destrutividade, distinguem-se os efeitos da arte e da política, cuja conjugação suprime o instituído. Para a arquitetura oitocentista, o gótico celebra, não o arquiteto enfeitador, mas o engenheiro calculador; não se o confunde, portanto, com o neogótico envolvido também no Brasil com outros neos na ornamentação de um suporte neoclássico, em contraste com sua forma nascente no século XII, mitificada na Europa, que a eleva, para lá do deleite, a razão, assim, a estrutura, ficção que desmorona com suas ogivas e cruzamentos de ogivas no século XX, o qual retém, contudo, o precedente empenho na matematização para os estudos dos materiais, aço, concreto. Física aplicada, essa formulação enseja a eclosão no começo do novecentos da arquitetura cujas edificações tendem a tornar-se ornamentos em si mesmos nas formas feitas de aço e, principalmente, de concreto armado que, não raro, exibem-se como esculturas modernistas. Tendo por limitante e aliada a teoria da resistência dos materiais, a forma coincide com a função: livre dos modelos precedentes, a matéria descerra contra estes uma territorialidade que vai da Europa ao Brasil, onde a técnica, também ela despreendida dos simbolismos estabelecidos, não pode ser detida: a autoportante casca se desprende da tríade coluna-viga-abóbada já atacada por Nervi, de modo que nem os assinalados Brunelleschi ou Boullée podem, construtiva ou imaginativamente, ser, em idealização retrospectiva, vislumbrados como antecipadores da arquitetura do século XX.

Texto 3

Os participantes da Semana de Arte Moderna de 1922 empenham-se na mudança da situação artística do Brasil, na suposição

de que a modernidade nunca chega, apesar da oscilação das posições em torno do realismo e do simbolismo, irredutíveis às idealizações acadêmicas. Pois, Di Cavalcanti e os irmãos Rego Monteiro provêm do simbolismo, dirigindo-se Vicente para o cubismo; Anita Malfatti traz do estrangeiro um realismo carregado, a ponto de não poucos nela virem uma expressionista; pouco depois, Tarsila do Amaral apresenta um cubismo compositor de cores populares em formas primitivas; Ismael Nery, por sua vez, cruza o cubismo e o surrealismo no curto voo da vida. Diferentemente da arquitetura, a pintura, mas também a escultura, Victor Brecheret, são aplicações decorativas da moderna arte europeia, também ela nesses anos vinte e trinta operando um deleite acomodador, inassimilável a uma exterioridade ameaçadora. Assim, em Mario de Andrade, a adoção da arte moderna é exigência de atualização, não de ruptura, da consciência brasileira, embora o emparelhamento com a Europa não configure subserviência, mas passagem à arte nacional, cuja história, já promovida pelo Instituto Histórico e Geográfico apoiado em D. Pedro II, modela seus vultos, como o Aleijadinho heroicizado por Bretas. Já no nacionalismo ulterior de Mario de Andrade, o estabelecimento do tipo anunciador da brasilidade, a ser posto em paralelo com seus contemporâneos arcades, não menos profetas da nacionalidade para muitos críticos literários, é autor de uma escultura feita pela deformação calcada no expressionismo alemão e sua subjetividade dramática, que se projetam, anacrônicos, no século XVIII; a pegada histórica de Mario de Andrade ainda percute no estudo do padre Jesuíno do Monte Carmelo, pintor biografado em Itu, ou da capela, a este anterior, de Santo Antônio, em São Roque, que exemplificam os limites da arte paulista. Entretanto, a história e a atualização

não se separam temporalmente, pois são com igual força projetadas a partir de um presente comum. Embora a antropofagia de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral faça da apropriação princípio, sendo o europeu o incorporado bispo Sardinha, sorte de piau de abaporu, o nacional é o segundo na devoração, ainda que se possa expor a simultaneidade lógica dos termos, como pensa Celso Favaretto em seu estudo sobre a Tropicália. Apesar de os dois Andrades serem igualmente combativos, a Semana, desconhecida da maior parte dos artistas a ela sequentes, foi amplificada pela universidade e pelo comércio de arte dos anos 1960. Não assinalando uma exterioridade destrutiva que constitua um território, a Semana é assimiladora e historiadora, modernizando-se com o que, na Europa, é o moderno acadêmico.

Isoladas ou agrupadas, as ações artísticas sequentes aos atos dos movimentos modernos europeus não avançam, como estes, com nomes conotadores de exterioridades destrutivas, pois revolvem, por vezes com pesquisa cerebrina, o território deixado por grandes devastações, francesa, alemã, russa, italiana. Intelectualizadas, predominantemente decorativas, essas extensões, colorismo à moda de Albers, concretismo, versões locais de cubo-expressionismo, de tardio macchiaiolismo, de escolar pós-impressionismo espalhavam-se no Brasil depois da Segunda Guerra Mundial. Contando com a simpatia de países como a França cujo patrimônio artístico ajudou a proteger dos nazistas, fundando museus como o MASP, instituindo exposições internacionais como a *Bienal de São Paulo*, o Brasil se integra no circuito sem ter participado nos atos estéticos que, tanto sucessiva quanto simultaneamente, territorializaram e destruíram de modo célere a arte europeia nos vinte e cinco anos que antecedem e sucedem 1900. Embora Brasília escancare a imagina-



ção em seu projeto urbanístico e arquitetônico e, não menos a grandeza, desconhecida dos dirigentes brasileiros, da invenção de Juscelino, é ato circunscrito no tempo, impedido de desencadear uma territorialização abrangente. Decorrendo o impedimento do grosso da burguesia local aliado às chefias militares, não menos mercenária dos Estados Unidos da América, país imortalizado pelo linguajar do então editorialista do *Estadão* com o seu “grande irmão do Norte”, celebre-se também a atua-

ção violenta do dono da *Folha*, que eliminam tudo quanto lhes resiste. A Bienal de 1969, entretanto, boicota essa ditadura múltipla pela ausência denunciadora de muitos artistas brasileiros e estrangeiros.