

Sobre o colecionismo privado na América Latina: apontamentos sobre a coleção Cisneros e sobre o Brasil, visto de fora para dentro

On private collecting in Latin America: Notes on the Cisneros Collection and on Brazil, seen from the outside in

Horácio Costa¹ 

Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil
horaciocosta23@hotmail.com

Recibido: 27/6/2023

Aceptado: 7/8/2023

RESUMO

Este ensaio apresenta uma exploração meditativa sobre o colecionismo privado na América Latina, com especial atenção à Coleção Cisneros e à visão externa sobre o Brasil. Imagens evocativas e referências se entrelaçam, revelando as tensões históricas e políticas que marcaram a configuração cultural regional. A análise constrói um diálogo entre a história, a memória e os espaços institucionais de arte, e propõe repensar sua materialidade e as políticas culturais nesse contexto. Longe de ser uma crônica descritiva, o texto contempla as complexidades do colecionismo e sua função na construção simbólica latino-americana, bem como as singularidades brasileiras vistas “de fora para dentro”.

Palavras-chave: colecionismo privado, América Latina, Coleção Cisneros, memória histórica, políticas culturais

ABSTRACT

This essay presents a meditative exploration of private collecting in Latin America, with special attention to the Cisneros Collection and the external perception of Brazil. Evocative images and references intertwine, revealing the historical and political tensions that have marked the region's cultural configuration. The analysis builds a dialogue between history, memory, and institutional art spaces, and proposes a rethinking of their materiality and cultural policies in this context. Far from being a descriptive chronicle, the text contemplates the complexities of collecting and its function in Latin American symbolic construction, as well as Brazilian singularities seen “from the outside in”.

Keywords: private collecting, Latin America, Cisneros Collection, historical memory, cultural policies

¹ Poeta, ensayista y profesor titular de la Universidad de São Paulo. Doctor y magíster en Filosofía (Universidad de Yale), con formación en Arquitectura y Urbanismo (USP) y Maestría en Artes (Universidad de Nueva York). Entre sus múltiples distinciones destacan el Jabuti y el APCA. Su labor de traducción ha revelado los ecos poéticos de figuras centrales de la literatura hispanoamericana como Octavio Paz, César Vallejo y José Gorostiza, mientras que su propia obra ha sido traducida a más de diez idiomas. Fue presidente de la Asociación Brasileña de Estudios de Homocultura.

Para Aracy Amaral

Se a França tem a forma de um hexágono, o Canadá a de um gigantesco croissant, se a Ibéria tem, segundo Estrabão, a forma de uma pele de boi e, segundo José Saramago em *A Jangada de Pedra*, a de uma jangada, e o sul da América do Sul, a de um cone disposto entre dois oceanos, a Venezuela, ao menos para mim, é um triângulo que canta.

A Venezuela é um triângulo que canta: este é um verso que imaginei há dois anos, quando visitei o país, numa passagem rápida e para participar do júri do prêmio bi-anual de literatura da Fundação Ramos Sucre, de Cumaná, uma cidade caribenha. Valha mencionar que, como acontece muitas vezes, esse verso não coagulou, por assim dizer, em poema; como acontece muitas vezes, esperou pacientemente até agora, quando passo a desenvolver estes apontamentos que sobre o colecionismo privado na América Latina e, particularmente, sobre a Coleção Cisneros, para dar-lhes a imagem inicial ou, digamos, o cabeçalho.

Sem a preocupação de classificá-la, esta imagem, creio, pode muito bem funcionar como um motto para os meus comentários sobre a exposição que está aqui ao lado, e o que a reflexão sobre ela suscitou em mim. Antes de mais nada, creio ser imperativo começar por comentar a situação do colecionismo privado na Venezuela contemporânea, ao que parece-me ser fundamental agregar alguns dados sobre a cultura venezuelana no contexto latino-americano. Sem minorar o interesse intrínseco desses tópicos, minha finalidade é a de chegar, por este caminho, a tecer algumas considerações sobre a cultura brasileira, e sobre nossa política cultural, de fora para dentro, por assim dizer. Para tanto, procederei em forma de enumeração de itens nos quais procurarei aliar o caráter de reportagem ao de crítica. Mãos à obra.

1. Caracas abrigou algumas notáveis instituições de arte. Mencione-se em primeiro lugar o MACSI (Museu de Arte Contemporânea Sofia Imbert), que recebeu o nome de sua fundadora e principal animadora, foi renomeado Museu de Arte Contemporânea de Caracas durante a funesta administração do aparato cultural venezuelano pelo presidente Chávez, com suas constantes reorganizações de cargos-chave e a subsequente renomeação de instituições. Formado durante os anos do auge petrolero, as décadas de '50 e '60, este acervo público inaugurado em 1973 conta com um número expressivo de obras, entre as quais uns excelentes exemplares da arte moderna, como certos Picassos e Man Rays de referência internacional. Vale dizer que naquela época foram comissionadas pelo governo venezuelano obras de artistas estrangeiros então no auge de sua carreira, como Alexander Calder, que realizou esculturas monumentais que se encontram no campus da Universidade Central da Venezuela. Outra instituição que deve ser ressaltada é o "Ateneo de Caracas", que se criou em 1932 e cujo desenvolvimento esteve principalmente ao casal Miguel Otero Silva e Maria Teresa Castillo, opositores eméritos às ditaduras venezuelanos, como a de Juan Vicente Gómez, quem governou a Venezuela no primeiro terço do século XX, ou a de Marcos Pérez Jiménez, quem governou o país durante o auge petrolero. Justamente, a segunda coleção que quero mencionar é a de Maria Teresa Castillo, originada à época de seu casamento com o escritor Miguel Otero, mas completada por ela. Em sua casa, batizada Macondo em homenagem a Gabriel García Márquez, Pablo Neruda escreveu parte de suas memórias, *Confesso que vivi*; o manuscrito deste livro foi preparado para publicação, depois da morte do poeta chileno, pelo casal Otero Silva-Castillo, que seguiu as suas instruções. Na Macondo de Maria Teresa Castillo há um grande acervo de obras venezuelanas e latino-americanas, principalmente, que provavelmente se juntará ao do Ateneo de Caracas. Acresça-se a esta a mais recente fundação caraquenha, a de Anala e Armando Planchart, que legou a sua casa projetada nos anos 50's pelo arquiteto italiano Gio Ponti, o autor da Torre Pirelli de Milão e fundador da revista de arquitetura *Domus*, quem ademais projetou todo o interior

da residência, do mobiliário passando pelo serviço de mesa até os talheres, e que constitui um precioso exemplo de uma obra de arquitetura, digamos, total. Enumero rapidamente essas instituições venezuelanas para frisar que a Coleção Cisneros está respaldada, no tecido cultural da Venezuela, por um número expressivo de antecessoras.

2. Observo duas grandes diferenças entre a Coleção Cisneros e as mencionadas. Em primeiro lugar, ela não poderia com propriedade ser comparada à do MACSI, uma vez que esta, como mencionei, é pública; antes, seria com a coleção Otero Silva-Castillo com a qual poder-se-ia traçar um paralelo. O sentido de ambas coleções é diverso, a de Otero Silva-Castillo aproximando-se mais à Coleção Nemirovsky, exposta há muitos anos, uma vez que ambas se centralizaram já seja no período de implantação do Modernismo na América Latina ou das artes plásticas anteriores ou contemporâneas ao da vigência do movimento concreto e do projeto construtivo do anos 50 e 60; por sua vez, este é, por assim dizer, o período de eleição da Coleção Cisneros, aquele que lhe empresta o seu núcleo-duro de obras.

Em segundo lugar, e de modo especial, vale mencionar que a Coleção Cisneros difere de outras hispano-americanas pelo lugar que nela ocupa a arte brasileira. Este fator por si exige um item à parte nesses meus apontamentos.

3. Impõe-se à consideração o fato de que a Coleção Cisneros vem de um horizonte específico, isto é, constrói-se ao redor de um olhar especializado, ou pelo menos, e deixando esta palavra um tanto carregada de conotações duvidosas, especial. O fato de que a tarefa de colecionar parte de uma aliança entre a atividade curatorial e a dos colecionistas, responde por essa diferença. Sinal dos tempos por si mais "especializados" que se vive internacionalmente, mas também de uma escolha pessoal dos colecionadores, que apenas tangencialmente, segundo penso, estará condicionada pela mecânica, ou pelo fenômeno se se quiser, daquilo que sói ser encapsulado pela expressão "gosto". Sem excluir uma proclividade pessoal por parte dos colecionadores, creio que a configuração da coleção deve também a um horizonte tão mais abrangente quanto mais complexo, para o que quero chamar atenção em relação ao que desenvolverei a seguir, e que creio tratar-se da confluência, na atividade colecionista, de um horizonte político, ou pelo menos ideologicamente orientado.

Esta minha hipótese vincula-se sobremodo ao privilégio que é dado, na Coleção Cisneros, à arte brasileira contemporânea. Conforme vejo, trata-se simplesmente de, através da absorção dos sentidos privilegiados pela arte brasileira a partir dos anos 50, não apenas colecionar, mas demarcar um território de desenvolvimento para a arte latino-americana, a partir de uma sinalização básica fornecida pelas derivas da arte brasileira atual. Tal situação não é, note-se, o que singulariza a Coleção Cisneros no contexto da atividade de colecionismo hispano-americano. Mencione-se, por exemplo, o acervo formado para o Museu de Arte Contemporâneo de Monterrey, México, chamado, muito afortunadamente, MARCO.

Algumas famílias de colecionadores do norte do México, e notavelmente a senhora Yolanda Garza Lagüera, dedicaram-se a colecionar arte brasileira atual, e no museu de Monterrey, inaugurado em 1991, coexistem obras de Daniel Senise, Jorge Guinle e Leda Catunda com as da mesma geração de artistas norte e sul-americanos, como o haitiano-norte-americano Jean Michel Basquiat, o argentino Guillermo Kuitca e o americano Keith Haring, isso para não falar de vários importantes artistas mexicanos contemporâneos, como Nahum B. Zenil e Ray Smith, meus prediletos. Terra de fronteira entre a América Latina e o Norte predominante anglo-saxônico, em Monterrey o olhar abrange, de maneira muito natural, as três Américas; talvez seja este imperativo humano e geográfico que dá a forma ao MARCO, um aspecto a considerar em se tratando da Coleção Cisneros. Este ponto merece um espraio.

4. Na verdade, a cultura venezuelana, desde suas origens, está marcada pelo fato de localizar-se no ponto mais ao norte da América do Sul e de ser Caracas, com o seu porto La Guaira localizado a uns poucos quilômetros, uma cidade ao mesmo tempo de interior e de mar, como São Paulo. Quiçá não por acaso, foi em Caracas que nasceu e cresceu, perfeitamente bem assessorado pelo melhor da cultura iluminista hispano-americana, Simón Bolívar, o Libertador traído pela história e pela animosidade de seus pares. De fato, nunca é demais recordar aos brasileiros que a Hispano-América conheceu uma gesta libertadora de grande voo, que há mais de duzentos anos decolou e começou um canto libertário cujos ecos se escutam até hoje, mesmo sob a forma abastardada da mutação do próprio nome da República da Venezuela como República Bolivariana da Venezuela, sob o desígnio de seu egrégio re-nomeador, o então presidente Chávez.

Em resumo, a idéia da América como tal -que, por exemplo, tantos e tão bons frutos propiciou à produção intelectual do México revolucionário-, é hoje, como foi desde os tempos de Bolívar, um horizonte nunca avesso às intervenções da cultura, pelo menos da alta cultura venezuelana. O ideal bolivariano -agora sim tomando adjetivo sem a conotação populista-, de construção de uma cultura latino-americana aberta aos ventos internacionais porém ancorada numa produção local não servil a eles, parece-me desenhar-se já seja na eleição por parte dos colecionadores em questão, ou ainda de parte dos curadores de sua coleção, como um gesto voluntário. Em poucas palavras, a focalização da arte brasileira como um estruturador de uma importante coleção venezuelana não me parece em si ser um gesto despido de intenções, um gesto inocente, ancorado apenas na certeza, sem dúvida respaldada pela qualidade das obras elas-mesmas, das excelências da arte brasileira contemporânea. Quem coleciona, hoje, coleciona algo para alguém por alguma razão e desde algum lugar. Afinal de contas, no histórico da crítica de arte latino-americana contamos com o ensaio *Mirar en Caracas* (incluído no livro *Mirar de frente*, 1974) de Marta Traba, que colocou tais questões há alguns anos.

A Venezuela é um triângulo que canta, um país marcado pela sombra desse heroísmo fundacional; uma terra na qual a sombra dos heróis se prolonga como a da uma escultura de Giacometti no chão de um museu, até a hora presente. Talvez valesse a pena indagar-nos sobre o quociente de heroicidade cultural que subjaz à escolha da linguagem que privilegia a Coleção Cisneros, e nesse âmbito, qual a parte relativa ao Brasil que nele se percebe. Aqui temos matéria para um novo item.

5. Quem fala desse espectro de intervenção cultural fala de pessoas, de agentes, e fala também, e principalmente, de mentalidades. Com relação às primeiras, já apontei alguns nomes anteriormente, inclusive os dos colecionadores em questão; com relação às segundas, vale a pena digressar um instante. Talvez o choque não pudesse ser maior, entre a mentalidade orientada pela idéia da heroicidade, da excepcionalidade, que predomina em boa parte da Hispano-América, e quiçá de forma substancial, tanto na Venezuela como no México, e a nossa, praticamente despida dela. Contra a miríade de próceres revolucionários hispano-americanos -aliás, essa palavra, "prócer", segue em voga na sociedade venezuelana até hoje-, contamos apenas com o Tiradentes, cuja existência mesma é debatida por historiógrafos da Inconfidência Mineira, e uns tantos nomes mais, mas nenhum de igual projeção nacional.

A monarquia bragantina substituiu, e ensombrou, a idéia mesma de heroicidade pela da continuidade dinástica; o Patriarca da nossa independência nada pode, em termos de representar um mitema, frente ao brilho da Coroa. Por sua vez, o fidalgo-mór da cultura brasileira, o sem caráter Macunaíma, apresenta justamente esta inovação retórica que o singulariza frente à ausência de heroicidade nacional: ao assumir esse vazio como signo de identidade,

modernissimamente Macunaíma tanto supre, para o nosso gasto interno, essa mesma ausência, como pode, para uso externo, e.g. no que diz respeito aos nossos vizinhos, quiçá sofredores da sensação de esmagamento pelo discurso histórico oficial, construído sob o peso e com a visada a tanta heroicidade, também representar uma instância libertadora, um verdadeiro antídoto. Ainda sob este ponto, convém não nos esquecermos que o Macunaíma sai duas vezes do território nacional, em sua busca da Muiraquitã sagrada: uma, para o sul, para o território do chaco boliviano, que é também paraguaio e argentino; outra, para o norte, para cruzar o planalto das Guianas e adentrar, justamente, em território venezuelano.

De resto, convém ainda lembrarmos-nos que o próprio mito do Macunaíma tem origem nessa brumosa região, que hoje conhecemos como região ianomâmi, onde as fronteiras do Brasil e da Venezuela se perdem: o estudo de Koch-Grünberg que inspirou a Mário de Andrade a escritura de sua genial rapsódia e a concepção mesma de seu anti-herói, chama-se Von Roroima zum Orinoko; segundo o próprio Mário de Andrade, cabia-lhe perfeitamente bem à concepção da obra o fato de não ser o seu personagem principal um comprovado brasileiro, e sim provavelmente um estrangeiro ou, como se diz hoje em dia, um amazônida. Mas voltemos ao nosso tópico.

A não-heroicidade brasileira pode ser tomada como um antídoto, como acabei de esboçar com relação ao valor simbólico do Macunaíma interpretado, significado para lá de nossas fronteiras, é certo; porém, por outro lado, dado ao agudo de sua oposição, pode também servir, assim como o *phármakon* de Platão interpretado por Derrida em *La farmacia de Platón* (1975), como sinal ou veneno, ou ainda, esperança de uma outra heroicidade, para o desempenho que, de fora para dentro, se espera de nossa cultura no universo hispano-americano. Aqui, o busílis do gesto da Coleção Cisneros, seu, digamos assim, momento original. Neste sentido, a linguagem privilegiada pela coleção, concreta/construtivista, e deste núcleo duro dos anos 50 e 60 para a atualidade, marcada por um princípio de não-escolha de sinais explícitos, contextuais, de nacionalidade, e que se erige como cosmopolita *ab ovo*, impõe-nos de novo uma maior reflexão. Isto já é tema de um outro item.

6. Somos, numa palavra, terra de exercício imaginário de modernização e cosmopolitismo dentro do crisol latino-americano. Aqui o nosso atrativo, e a Coleção Cisneros como que estende confiança em nosso possível horizonte histórico-cultural, considerado desde as marcas que tais. Vale dizer que ela inclui obras relativas ao Brasil de outras épocas estéticas e históricas; por exemplo, em Nova Iorque surpreendi-me ao deparar-me com uma paisagem de Frans Post, evidentemente localizada na Olinda holandesa, de propriedade dos Cisneros, que nem mais nem menos abre, e com qual carga simbólica, a quiçá demasiado, excessivamente suntuosa retrospectiva de arte brasileira no Guggenheim.

De fato, poucas são as paisagens americanas seiscentistas, e na nossa formação histórica contamos com o privilégio de termos tido o olhar do flamengo para colaborar na construção atual de nosso passado como país. Somemos a isso, que pode afirmar o aspecto de colecionismo como exercício de uma visão ideológica –porque é até certo ponto duvidoso que se compre um Post apenas pelo seu valor de mercado, provavelmente menor que muitos dos mestres flamengos seus contemporâneos, mas não é duvidoso que se o adquira pelo seu valor simbólico-. Somemos a isso, dizia, o fato de que a nossa arqui-imagem modernista, “O Abapuru”, more em Buenos Aires, na Coleção Constantini, em um museu dedicado exclusivamente à arte latino-americana, e teremos uma nova medida da nossa imagem ideal, do lado de fora de nossas fronteiras.

Mas, como responder a esta idealidade, a esta projeção? Será o nosso projeto o mesmo, ainda que setorial, parcialmente, que o divisado para lá de nossas fronteiras, em nossas fronteiras

mesmas? Como se pode avaliar o “mirar desde San Pablo” desde o “mirar en Caracas” ou em Buenos Aires?

Independentemente das respostas que se possam dar a essas perguntas, a questão que permanece depois delas, e quais forem elas, é simples, e passa pela consideração do que ficou como imprint do isolacionismo bragantino que cobriu os três séculos coloniais e ainda serviu de molde para o pensamento político no século dezenove. Lembremo-nos, a esse propósito, de que José de Alencar, o fundador da nossa literatura moderna, instava em seus discursos parlamentares a D. Pedro II o “dever” de intervir no Rio da Prata, argumentando que a Dinastia de Bragança tinha como missão o “civilizar” aquelas terras de caudilhos, que –cito de memória– “nasciam da rabadilha um do outro” (2009). A este ponto, lembro-me, por outro lado, de que em *Yo, El Supremo* (1974), obra-prima do paraguaio Augusto Roa-Bastos, o Brasil de princípios do século XIX é referido pelo ditador Francia, que narra o relato em primeira pessoa, não como o Império do Brasil, mas como o “princípio” do Brasil, em evidente jogo fônico-semântico algo derrisório para com a monarquia que então se afirmava, liderada por um príncipe de sangue.

Em poucas palavras, esse passado nos dispõe a uma esquiva de nosso possível papel histórico na América Latina ou, pelo menos, da América do Sul, de liderar ou, para evitar esta palavra de cunho ostensivo, ao menos, de oferecer um modelo de atitude cultural para os nossos vizinhos.

O Brasil conta com a simpatia atual da maioria dos povos hispano-americanos; depois de ter vivido na América Hispânica por quase duas décadas, sinto-me avalizado pela minha própria experiência para dizer que temos aí um enorme capital até hoje insuficientemente explorado. Em todos os estratos sociais, o modo de ser, a cultura de massas e a alta cultura brasileira são vistos e tidos com grande simpatia e respeito na América Hispânica hoje. Tenho em mente, enquanto escrevo, as imagens da recepção de Juscelino Kubitschek na Bolívia, à época da construção de Brasília. Mas tenho igualmente presente a Coleção Cisneros, que confere com esse paradigma traçado anteriormente, relativo à intensidade, ou mesmo facilidade de recepção da cultura brasileira para lá de nossas fronteiras, em nossas fronteiras. Tenho em mente também o fato de que, exceto os nomes mais canônicos, a literatura brasileira joga um papel muito mais importante na América Hispânica que vice-versa, apesar da cantilena isolacionista, que considera que a única recepção da cultura brasileira a considerar-se é aquela que se dá somente em inglês e nos Estados Unidos.

Hoje em em dia, não há praticamente nenhum poeta hispano-americano que não conheça Drummond ou Bandeira ou Jorge de Lima ou Haroldo de Campos; inclusive, a penetração da poesia brasileira na Hispano-América chegou a tais níveis que quiçá, no momento que vivemos, ela já possa ser considerada canônica, nos vários cenários hispano-americanos, sendo, parece-me, mesmo mais influente, digamos, que a de várias das poesias européias modernas. Em termos tanto quantitativos como qualitativos, não é o que sucede com a poesia escrita em espanhol no Brasil, tirados de cena contados nomes, Borges, Paz, Neruda, basicamente mais presentes nas leituras dos brasileiros há 40 ou 50 anos do que hoje. Mas não quero estender-me pelos vieses da representatividade da poesia, e da recepção e da leitura. Interessa-me, agora, frisar o que quase todos os que nos dedicamos à cultura sabemos: esta virada, esta valorização da arte e da cultura brasileira se deu quase sem a presença das instituições governamentais, e muitas vezes, à sua revelia. Passo a outro item.

7. A extensão da cultura brasileira –se se pode chamar assim esse processo de recepção de nossa arte e nossa cultura e de concomitante aposta nelas, para lá de nossas fronteiras– se

dá até hoje a partir de um corpo a corpo entre produtores de linguagem domésticos e seus equivalentes estrangeiros, e em função da disponibilidade pessoal dos que a produzem, e de poucos, pouquíssimos agentes para a sua veiculação. Seria próprio do Ministério de Relações Exteriores o fazê-lo; infelizmente, na pauta de nossas exportações não constam os bens culturais, muitas vezes imateriais, tais como a poesia.

A nossa “poesia de exportação”, preconizada por Oswald de Andrade já no Manifesto Pau-Brasil, teve que exportar-se por si só, vazar-se pelas malhas do oficialato, muitas vezes em oposição a ele, a expensas da vontade e dos bolsos dos poetas. Argumentar-se-á que na contemporaneidade internacional as instituições – e os discursos oficiais são, em todos os quadrantes, demarcados pela inteligência econômica, e que não se prevê aquela atitude mesmo nos países ditos centrais. Errado: o privilégio do discurso centrado da economia como linguagem de intercâmbio internacional é um luxo ao que se podem dar apenas os países que justamente o produzem sem esforço, para seu consumo próprio e, diga-se de passagem, no mais das vezes como uma espécie de biombo para desviar a atenção dos mais ingênuos sobre os problemas que os acossam, a nível doméstico. Não há nenhuma política exterior inteligente que possa deixar de lado a defesa e a ilustração da própria cultura, defesa e ilustração que passam pela de sua língua e de suas manifestações artísticas. Esta verdade me parece auto-evidente e não passível de discussão; ainda assim, temos que o Itamaraty, que devia tomar tal princípio como norma, repetidamente se esquiva a cumpri-lo, e quando o faz, fá-lo tangencial e como que descomprometidamente.

Falha de quem? Por certo, da diplomacia brasileira mesma, presa nas malhas de seus rituais, mas antes dela, falha da concepção do poder em voga no país, apesar das mudanças de gestão ocorridas anteriormente no âmbito dos partidos políticos, e falha não menor da própria intelectualidade nacional, que afinal de contas não sabe pressioná-lo para que de uma vez cumpra com o seu dever para com a cultura. Não apenas os exportadores de calçados e de suco de laranja pagam impostos; nós também o fazemos: a cultura brasileira, as suas manifestações sociais inserem-se no continuum da vida econômica das comunidades que as produzem, gerando impostos e empregos, além de opiniões e, se me permitem, sonhos.

A situação de não-representatividade da diplomacia brasileira perante a cultura nacional parece-me de tal modo escandalosa, que encontro apenas duas explicações para ela, a saber: a primeira, porque reflete da maneira a mais a-crítica a situação das várias instâncias da governança, do nível municipal ao federal. Um país sem prêmios e sem bolsas públicas para os criadores há muitas décadas, o estado brasileiro tem encontrado formas para delegar para o setor privado as políticas de incentivo cultural, o que sem dúvida é bem-vindo para preencher esse nicho faltante. Até aqui tudo em ordem porque, entre outros aspectos, a ausência de uma política oficial de incentivo à cultura pode, por isso mesmo, evitar que atrocidades possam vir a ser cometidas em seu nome.

Mas, ao contrário do que se argumentará –mormente, que essa ausência espelha a penúria do estado- é apenas uma meia-verdade, já que o mesmo estado penurioso desenvolve, e muitas vezes com insuspeitado êxito, políticas de fomento a muitos aspectos da vida nacional. Sob o meu ponto de vista, reflete, de modo especial, o lugar simbólico das artes na concepção de estado daqueles que governam o país. Aqui passamos à segunda explicação da escandalosa omissão do Itamaraty no que diz respeito à política cultural brasileira para o exterior, e particularmente para os países com os quais compartilhamos fronteiras territoriais, origem e valores civilizacionais. Como me parece mais importante do que a primeira, que é do conhecimento geral diga-se de passagem, abro-lhe um item especial.

8. Talvez tudo se deva ao fato de que o Itamaraty, pelo menos no que tange à cultura, adaptou-se a representar menos a nação cultural total que a cultura da nossa capital federal, a dita entre aspas “cultura” que parasita à sombra da podre flor da arquitetura brasileira, a majestosa Brasília. Num texto escrito há dois anos e publicado na Espanha, defini Brasília como “uma cidade sem museus, e com políticos”; aproveito o andar desses apontamentos para recuperá-lo. Não é apenas fel de contribuinte frustrado o que destila essa fórmula: antes de mais nada, digo em minha própria defesa, é zelo de intelectual que estudou arquitetura e urbanismo e que buscou ingentemente, pelos espaços brasilienses, as marcas da memória e da aventura sensória e sensível de um povo, que eles dizem representar, e que encontram, no vocabulário do Ocidente, o seu lugar mais apropriado nas galerias dos museus. Aonde, um museu de arte brasileira, para não dizer de um museu de arte tout-court? Aonde, um museu do povo brasileiro? Na Esplanada e seus arredores, há o acanhado acervo do Banco Central e a coleção do próprio Itamaraty; isto é coleções dispostas em lugares impróprios para caracterizarem o, ou os, museus que fazem muita falta em Brasília, tanto objetiva como simbolicamente.

Ao contrário do Mall de Washington, uma cidade também planejada para ser o centro de uma nação plural, que tem em sua concepção a mesma origem européia e clássica que obviamente iluminou o plano de Brasília, a Esplanada não está circundada pelo aparato cultural, mas sim pelo burocrático-mandarinesco e religioso; em vez da Galeria Nacional, da coleção Hirshhorn e do instituição Smithsonian, entre outras, que fazem contraponto ao Congresso e à Casa Branca, situados nas duas extremidades do Mall, temos em Brasília a repetição dos vários ministérios e os palácios do Supremo e do Itamaraty e as torres do Congresso e a elegantíssima Catedral e o zigurat do Teatro Nacional, tudo culminando, numa elevação, na torre da televisão.

Como esforços de preservação da memória, Brasília oferece a sua própria, narcisicamente: debaixo da Praça dos Três Poderes, a sua maquete; atrás da torre da televisão, o Memorial de Kubitschek. O espaço monumental é por assim dizer amarrado pela sua própria origem: nasce de si próprio, além do que o seu constante refletir-se sobre si mesmo, o seu alardear-se monumento, não tem memória, vem de um tempo suspenso, fechado sobre si mesmo, ergo dispensa museus.

Preso nesta mecânica narcisista tão bem sinalizada no espaço, seria demais pedir à política cultural made in Brasília que pudesse pensar para além de nossas fronteiras: devido àquela, esta não consegue mentar sequer uma política cultural para uso doméstico.

Mas algo deve ser feito, e quero crer que seja função de intelectuais e artistas pressionar, como tais e mas também como cidadãos contribuintes, para a reversão deste quadro, isto é, para a quebra deste espelhamento viciado e -uma vez que dispõe dos artifícios da retórica do poder a seu lado- não menos enganador. Deixo para mais adiante discutir o que acabo de dizer, que algo tem que ser feito para alterar esse quadro, e que este é um tema que exige a intervenção dos intelectuais. E passamos a um outro item.

9. Suponhamos que não seja mesmo próprio pedir ao Ministério de Relações Exteriores que leve a cabo uma política cultural para além-fronteiras. Suponhamos que o horizonte de crescente especialização que vivemos e que se impõe sobre os mecanismos da governança, por sua vez impõe agentes específicos para, como disse acima, a defesa e a ilustração da cultura, da língua, das artes. Então, que seja criado um organismo público, que possa colaborar com instituições privadas se for o caso, que se encarregue desse aspecto de nosso estar no mundo. Por si só, o fato de que as comunidades brasileiras no exterior, que não existiam à época da constituição do Itamaraty ou da construção de Brasília mas que hoje se multiplicam em vários países, não recebam atenção nenhuma de nosso estado nacional, que não lhes reclama sua pertença a

um totum, a um espírito nacional-brasileiro internacionalizado e que não se confunde com a delimitação geográfica do país, por si só, digo, tal fato avalizaria esta demanda.

Mas, voltemos ao nosso ponto fundamental. Vim levado por um aspecto específico que me despertou a existência de uma importante coleção de obras de artistas contemporâneos brasileiros em Caracas, até este ponto, em que de cheio percebo-me falando sobre as políticas de extensão da cultura brasileira, já a nível institucional. Não quero deixar de terminar o meu raciocínio. Continuo.

Não deixa de parecer sintomático que o Reino Unido não se tenha desfeito dos Conselhos Britânicos espalhados por vários países além daqueles participantes na Comunidade Britânica, que a Itália perpetue as suas Casas de Dante pelo mundo e especialmente nos lugares nos quais houve imigração de sua gente, que a Alemanha, a França e o Japão disponham de organismos semelhantes; não deixa de ser sobremodo revelador, para o que referirei a seguir, que os países ibéricos tenham instituições moldadas por essas, postas a funcionar depois da abertura democrática que viveram nos anos 80, o Instituto Camões e o de Cooperação Iberoamericana, o ICI.

Pensem numa bacia cultural ibérica na qual o Brasil e o México são os participantes mais numerosos e de maior crescimento em termos relativos, de visibilidade internacional. O México, em função de suas comunidades vivendo ao norte do Rio Grande, há algum tempo desenvolveu mecanismos de promoção cultural para o exterior, herdados das políticas culturais que datam da época dos muralistas; nós ainda engatinhamos no processo. A questão de extensão das manifestações artísticas e culturais brasileiras para fora de nossas fronteiras, em nossas fronteiras, é um aspecto de política cultural que interessa a todos e que somente pode ser capitaneado pelo estado, ainda que em colaboração com instituições privadas, justamente porque é ele quem em princípio tem como uma de suas funções a de preservar a identidade cultural profunda do país, de estimular e dar cabida ao esforço que cada um de nós fazemos individualmente, ou em pequenos grupos de cidadãos usuários e simultaneamente produtores de cultura. A bacia cultural ibérica existe, apesar de que certos discursos de modernização, em nome de um ideário de eficiência gerencial tomado como uma panacéia salvacionista, se não redentorista, uma e outra vez tratem de solapá-la.

A Coleção Cisneros pode muito bem funcionar tanto como um recordatório tanto da confirmação desta mesma bacia cultural, mas também como um reminder do que há por fazer, daqui para a frente, em nossa casa, uma vez que nos consideremos não a partir de nosso perfil virtual, de eficientes globalizados to-be, mas de reais ibéricos, com um grande potencial de estender-nos, porque somos bem vindos e fazemos falta, dentro dessa região ou bacia cultural, e porque esse é um capital real, e não virtual, com o que já contamos, e que pode ser canalizado devidamente, idealmente, e sem muito esforço. O estado tem que estar à altura do que já representamos; sem fanfarra, sem retórica e –se me permitem a expressão chula-, sem frescuras. Isto é, aí sim, com eficiência, porque há muito o que levar, o que apresentar, o que representar.

Se é necessário argumentar alguma coisa mais, quero recordar, antes de dar por terminados estes apontamentos, que foi em Caracas, em Monterrey e em Buenos Aires que se formaram coleções que tiveram as suas visadas atraídas pela arte brasileira contemporânea, que não em Houston, na magnífica Coleção Menil, ou em Los Angeles, na mais magnífica ainda Coleção Getty, apenas para mencionar duas importantes coleções cujos núcleos-duros foram formados do meio para o fim do século XX.

10. Como disse antes, visitei a Venezuela a convite da Fundação Ramos Sucre, quando descobri que o país era um triângulo que cantava. Essa fundação privada preserva a memória do poeta José Antonio Ramos Sucre, nascido em 1890 e que cometeu suicídio em Genebra aos 40 anos, em 1930. Era descendente de um “prócer”, daquele Marechal Sucre que ganhou a batalha de Ayacucho, libertando do império espanhol boa parte dos países andinos. Considerado um “raro” no contexto da poesia hispano-americana, Ramos Sucre escreveu pequenas prosas poéticas de estilística impecável e grande beleza estética, comparáveis, em sua economia concisa e original, a alguns dos textos borgianos. Por anos, a crítica afirmou o seu “exotismo”, a sua “evasão”; foi acusado de intelectualismo e, à altura da pregação de Ortega y Gasset, como um exemplo da “desumanização” da arte moderna. Como diz o poeta venezuelano Guillermo Sucre no prólogo à edição de sua obra completa (*Obra poética*, 1999), tais categorizações “servem mais para qualificar aos que as empregam” que ao objeto da tentativa de sua desqualificação propriamente dito. Como acontece frequentemente, José Antonio Ramos Sucre, um exilado tanto político como existencial, um mestre da linguagem que nunca permitiu a inserção em seus textos de um pronome relativo sequer, conta cada vez com um número maior de leitores, fascinados com o minuciosíssimo funcionamento de sua pena e de seu imaginário, com a quantidade de sentidos alegóricos que seus textos incitam durante a leitura, em seu processo antes de “signar” que de “designar”, como aponta o mesmo Guillermo Sucre, e também, provavelmente, com o fato de que seus poemas, compostos em dura e preciosa prosa, chegam a construir um mundo em si, certificado de boa literatura, de literatura de autor em resumo.

Não termino estes apontamentos sem arriscar uma tradução de um poema de José Antônio Ramos Sucre, “El superviviente” (“O sobrevivente”), que faz parte de seu último livro, *El cielo de esmalte* (*O céu de esmalte*), de 1930:

O sobrevivente

O rio funeral principia num lodaçal do inferno, onde gemem as sombras erradias. Descreve círculos lânguidos antes de sair à face da terra. Sua linfa discorre por uma via de salgueiros tênues e os inunda. Ovídio não transita, durante o seu confinamento, por uma ribeira mais infeliz.

Eu vinha seguindo os passos da sibila de castidade incólume. Escondia o seu rosto no véu mágico onde Prosérpina desenha, séculos antes, as formas dos seres. Eu levava na destra uma flor mitológica e a oferecia em segredo ao signo presente no zodíaco.

A sibila perdeu-se na gruta do rio, subindo o curso lóbrego. Furtava-se à vista da humanidade nova, subtraída, mil anos, ao ditame do Olimpo resplandecente.

A fuga da sibila inspirou-me o acerto de percorrer a obra de Virgílio para conciliar seus presságios voláteis e entendê-los em completude. Eu vislumbro o semblante do vate romano no pórtico do mundo caliginoso.

O assalto de uma raça boreal anuncia o milênio do eclipse. Eu me insinuo na multidão dos vencedores e repreendo o desmando e a jovialidade incivil. Minha intrepidez no umbral da morte e a assistência de Virgílio conferem-me o privilégio de uma vida imune. (p. 342)

Não tenho conhecimento de nenhuma tradução de José Antônio Ramos Sucre ao português, e me dá verdadeiro prazer inserir a minha primeira nestes apontamentos. Por que escolhi este texto em vez de outros, digamos, ainda mais próximos ao conteúdo do que escrevi acima, como o que o segue em *El cielo de esmalte*, chamado “El derrotero de Camoens” (“O sendeiro de Camões”)? Nem toda poesia pode manter um tom alto, mesmo que seja apenas em cinco breves parágrafos, nem toda palavra poética se confunde com essa linfa que ele

descreve e da qual parece beber, nem todo poeta permite-se desnudar-se em primeira pessoa como um herói cultural, um mantenedor de tradições, um recordatório de temas, como Ramos Sucre, quem precipuamente se revela ao leitor como "sobrevivente". Não importa aqui saber se este "eu" do poema é mascarado ou veraz, sequioso de simpatia ou exemplar de orgulho de sua própria excepcionalidade. Para lá do comentário, mantém-se a imagem irredutível: aquele que escreve o poema defende a memória, para todos os efeitos tomada como uma manifestação vital, no umbral da morte; é esta "flor mitológica", dada ao signo do zodíaco ou da história se se quiser, o que o qualifica, somada à efígie e ao texto de Virgílio, para intrometer-se nos assuntos do presente. Linguagem super-alegórica, diamantina, e sem alardeá-lo; linguagem sibilante, companheira de viagem para o futuro.

Com Ramos Sucre encerro estes meus apontamentos sobre o colecionismo de arte na América Hispânica, e o que em função dele pude eu vislumbrar, de fora para dentro, sobre a nossa cultura e os nossos impasses contemporâneos.

Referencias

- Alencar, José de. (2009). *Cartas de Erasmo* (J. M. de Carvalho, Ed.). Academia Brasileira de Letras.
- Derrida, Jacques. (1975). *La farmacia de Platón* (J. Arancibia, Trad.). Fundamentos.
- Ramos Sucre, José Antonio. (1999). *Obra poética*. Fondo de Cultura Económica.
- Roa-Bastos, Augusto. (1974). *Yo, El Supremo*. Siglo XXI.
- Sucre, Guillermo. (1999). Ramos Sucre: la pasión por los orígenes. En J. A. Ramos Sucre, *Obra poética* (pp. 9-38). Fondo de Cultura Económica.
- Traba, Marta. (1974). *Mirar de frente*. Monte Ávila.