

sublinhar que este trabalho tem o indubitável mérito de se debruçar sobre um tema da maior actualidade, de revelar que «não só os homens «falam» das suas experiências de violência [...] como, através das «histórias de vida», as organizam segundo relações (afectivas e familiares) inteligíveis» (p. 404) e ainda o de mostrar como a família se pode constituir simultaneamente em lugar de afectividade e de violência, representando deste modo uma obra de referência para a análise e o estudo aprofundados desta problemática.

CLÁUDIA CASIMIRO

*Roselyne de Villanova, Geneviève Vermès, François Laplantine (prefácio) et al., Le métissage interculturel: créativité dans les relations inégalitaires*, Paris, Editions L'Harmattan, 2005, 245 páginas, com ilustrações.

*Jean Galard, Julian Zugazagoitia et al., L'Oeuvre d'art totale*, Paris, Editions Gallimard, 2003, 207 páginas, com ilustrações.

Qualquer exercício de mestiçagem pressupõe pelo menos a combinação de duas entidades, neste caso de dois livros. *Le métissage intercul-*

*turel — créativité dans les relations inégalitaires e L'Oeuvre d'art totale*, colectâneas a várias vozes, são um bom exemplo desse processo de complementaridade e confronto, nem sempre possível através da *unidade singular*, pois, embora qualquer deles se reporte a processos analíticos e empíricos com uma história sedimentada, o mesmo não se pode dizer da abordagem analítica entre «mestiçagem intercultural» e «obra de arte total». E é neste aspecto específico que a leitura dos dois livros nos parece mais proveitosa.

No prefácio do primeiro livro, François Laplantine, que juntamente com Alexis Nouss se tem dedicado à temática da «mestiçagem cultural», nomeadamente em *Le métissage* ou no dicionário *métissages de Arcimboldo à Zombi*<sup>1</sup>, vai equivaler este conceito a outros como *rizoma* (Deleuze), *branchement* (Amselle), *terceiro-espaco* (Homi Bhabha), *hibridação* (utilizado em particular na América do Norte). Esta equivalência revela-se desde logo uma rectificação à sua própria obra, já que até aqui, pelo menos no que diz respeito ao último conceito, *hibridação*, e conformando-se com a alegada esterilidade que este termo demonstrou na biologia, o mesmo autor o havia considerado num patamar de inferio-

<sup>1</sup> F. Leplantine e A. Nouss, *Le métissage*, Paris, Flammarion, 1997, obra traduzida para português como *A Mestiçagem*, Lisboa, Edições Piaget, 2002, e *Métissages de Arcimboldo à Zombi*, Paris, Pauvert, 2001.

ridade analítica em relação a «mestiçagem»<sup>2</sup>.

Superando esta nota, que se inscreve também numa história longa de controvérsias entre os dois conceitos<sup>3</sup>, Laplantine vai precisar, na sua análise sobre a mestiçagem intercultural, que esta não se efectua na «simultaneidade», mas na «sucessividade». Nas suas palavras: «Se existe uma lógica mestiça, é a de uma multiplicidade em *devir* que não é a de acumulação (de signos ou bens) mas de tensão. Convém portanto abandonar a noção de totalidade (de elementos conjugados) em proveito do que chamarei de tonalidade, de intensidade ou de ritmicidade<sup>4</sup>.» Para demonstrar esse *atributo* da mestiçagem o autor introduz diversos exemplos, entre os quais as «desmultiplicações heteronómicas» de Fernando Pessoa, que fazem com que este não seja «ao mesmo tempo Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, mas sucessivamente cada um deles sem que essa constelação de autores se organize a partir de um centro»<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> Para maior precisão deste conceito, v. os trabalhos de Jan Nederveen Pieterse e Nestor Garcia Canclini, desenvolvidos, respectivamente, na América do Norte e na América Central.

<sup>3</sup> Cláudia Madeira, recensão «Da mestiçagem e do hibridismo — uma categorização crítica», in *Análise Social*, vol. xl, n.º 177, 2005.

<sup>4</sup> P. 9.

<sup>5</sup> P. 11.

Esta análise da mestiçagem como contrária à noção de totalidade pode ser aprofundada à luz das perspectivas introduzidas sobre a «obra de arte total» no livro homónimo.

Este livro apresenta o quadro referencial e contextual deste conceito, no original *Gesamtkunstwerk*, que ficou firmado na história em 1849 pela autoria de Richard Wagner, revelando na sua constituição fontes tão diversas como a poesia de Goethe, a filosofia de Hegel e ainda os escritos de Novalis, dos irmãos Schelegel, de Schelling e, mais tarde, de Schopenhauer ou de Nietzsche (como é referido nos artigos «Nietzsche, Wagner et la nostalgie de l'oeuvre d'art totale», de Glenn W. Most, e «Archeologie d'une notion, persistence d'une passion», de J. Zugazagoitia, neste livro). Mas tem também a importância de mostrar a plasticidade do conceito desde a formulação de Wagner, que contemplou, para além da aspiração a uma colaboração das artes, e ainda que através dela, o restabelecimento de uma unidade perdida, já que para ele «a grande, a verdadeira, a única obra de arte é a obra colectiva de um povo»<sup>6</sup>.

Como verificam Jean Galard e Julian Zugazagoitia, esta empresa de edificação de uma arte nova, que se manifesta nos séculos XIX e XX e que partilha esse princípio de querer constituir uma linguagem comum para um sujeito universal, no entanto, vai sendo transformada: (1) o so-

---

<sup>6</sup> P. 6.

nho da universalidade perde grande parte do seu charme, sendo até em parte uma actividade suspeita; (2) uma incursão fora da cultura que se considerou durante muito tempo tomada por universal mostra que a totalidade, de qualquer tipo, é sempre parcial; (3) «é a ‘síntese de todos os momentos da vida’ que é a obra total».

Um bom exemplo da última acepção está contemplado, por exemplo, na frase de Glenn W. Most, no artigo já citado, incluído nesta obra: «Foi na Discoteca *Dionysus* em Filadélfia que eu fiz, em plena adolescência, o meu primeiro encontro com a obra de arte total. Estávamos em 1968, e a revolução estava no ar [...] Com as centenas de adoradores de *Dionysos*, que me eram todos perfeitamente estranhos, eu pus em causa os limites da minha identidade pessoal ao som do *rock and roll* [...] A sala passava imprevisivelmente da obscuridade total a tonalidades claras, em cores que eu jamais vi à luz do dia. Uma mistura capital de som, de cenários, de música e de cerveja enchia-me as narinas [...] Nós éramos todos, por uma noite, aquele ou aquela que nós teríamos querido ser, alguém bonito, rico, célebre e elegante, mas nunca principalmente nós próprios<sup>7</sup>.»

Esta frase, reveladora ainda da herança revolucionária do século XVIII «segundo a qual cada um é livre de determinar a sua existência»<sup>8</sup>, destaca essa possibilidade de uma to-

talidade entre arte e vida só ser possível na vida. Outro texto que faz referência a esta nova noção de «obra de arte total» é contemplado no artigo de Jean Balard «L’art sans ouvre». Outras apropriações do conceito deram lugar, no entanto, no decurso da história, a visões contrárias, como também analisa Éric Michaud no artigo «Oeuvre d’art totale et totalitarisme».

É, no entanto, o artigo «L’art total, l’art métis et les prémices de la mondialisation», de Serge Gruzinski, onde a «obra de arte total» é tratada como produto da «mestiçagem intercultural», que melhor faz a ponte entre os dois livros e os dois conceitos. Desde logo, porque nos permite extrapolar essa mesma relação entre os conceitos para alguns artigos do primeiro livro, como «La musique baroque et L’Europe, métissage et intra-culturalité» (Gabrille Varro), «Le tango, un laboratoire d’interculturalité» (Remi Hess), «La musique portugaise créole du Sri Lanka» (Shihan de Silva Jayasuriya) ou ainda «La créativité des minorités et l’urbanité, une production métisse?» (Roselyne de Villanova).

Debrucemo-nos então mais aprofundadamente sobre o artigo de Serge Gruzinski. Segundo este autor, o conceito de «obra de arte total» dissimulou mal um eurocentrismo que, após a Renascença, confundiu o ocidental e o universal, não visando a totalidade senão no interior de uma tradição única. Desse modo, este autor questiona a possibilidade de se admitir, ao contrário, que não é pos-

<sup>7</sup> P. 11

<sup>8</sup> P. 20.

sível haver obra de arte total sem o encontro de artes originárias de diversos mundos.

Tomando como ponto de partida para a resposta a esta questão duas pequenas pinturas mestiças de 1570 intituladas *L'Arc-en-ciel* e *La pluie* — e que serviram de ilustração ao capítulo de um manuscrito conservado numa biblioteca italiana, o *Codex de Florença* (1575-1577), que o monge franciscano Bernardino de Sahagún consagrou à *Historia geral dos Índios do México* —, Gruzinski verificou que o registo destas pinturas não era muito diferente do interesse manifestado por Leonardo da Vinci por nuvens ou por água em desenhos como *Ouragan sur les cavaliers et des arbres* (1514) e *Le Déluge* (1515), produzidos meio século antes.

No entanto, a estas pinturas mestiças sedutoras pela sua «originalidade» e «modernidade» anacrónica não foi concedido, como refere o autor, senão um vago estatuto de arte intermediária — «privadas da aura do 'arcaico' assim como dos prestígios da grande tradição europeia, desprovidas de nome de autor e de *pedigree*, essa peças não pertenciam nem ao universo da Renascença ocidental nem ao campo da arte pré-colombiana»<sup>9</sup>.

A sua existência, ainda que nada tenha a ver com nenhuma vanguarda, pois o seu contexto de produção é outro, parece conter em si a pos-

sibilidade de equacionar que a «ideia de totalidade possa aplicar-se a outra coisa para além da soma das artes exclusivamente europeias [...] Por colagem, adição, justaposição, telescopia ou fusão, a arte mestiça totaliza os elementos que recebe nos diferentes universos onde se desenvolve»<sup>10</sup>.

Assim, este autor vai desenvolver uma análise do contexto local e global do século XVI, em que esta criatividade mestiça emerge: «Estas artes mestiças aparecem em toda a parte num espaço colonial singularmente constrangedor, o da dominação ibérica [...] Essas obras constituem, desse ponto de vista, tanto respostas políticas como expressões culturais. Elas reagem ao impacto desestabilizador da conquista europeia sobre a vida social e das formas de expressão dos mundos indígenas. A arte mestiça do México desenvolve-se no meio das dificuldades e incertezas de uma sociedade colonial que, apesar de embrionária, evolui nos ambientes onde todas as formas de comunicação e de transmissão estendem os efeitos da fragmentação e do desenraizamento [...]»<sup>11</sup>.

Quanto ao contexto global em que foram produzidas estas pinturas, ele reenvia para os inícios da mundialização, especificamente para a monarquia católica de Filipe II de Espanha, que, fazendo a fusão dos reinos de Portugal e Espanha, domina, através do Tratado de Tordesilhas, as «qua-

<sup>9</sup> P. 143.

<sup>10</sup> P. 145.

<sup>11</sup> P. 150.

tro partes do mundo». Esta nascente economia-mundo vai ter dimensões artísticas expressivas, nomeadamente através da exportação da arte europeia renascentista, que tornou possível a difusão internacional do maneirismo, mas também da produção de uma arte mestiça produto do emprego de artistas indígenas na fabricação de peças «exóticas» ou na adaptação de peças «exóticas ao gosto europeu» para enviar aos príncipes europeus e, com isso, para manifestar o seu poder sobre os «mares do mundo». O que também a torna uma arte ocidentalizada.

O cânone renascentista cedo se viu ameaçado pela criatividade mestiça *efervescente*, «que não cessa de jogar de maneira autónoma sobre os múltiplos elementos estrangeiros uns dos outros. O que explica que ela não seja mundializada enquanto tal<sup>12</sup>.» O artista português Francisco de Holanda terá sido, segundo este autor, um dos *guardiões* deste *templo da arte europeia*, considerando que «não pode existir no mundo senão uma tradição, uma só fonte»<sup>13</sup>, e assim excluindo qualquer expressão de arte não ocidental ou mestiça. Este processo irá mesmo manifestar-se em proibições, o que indiciava a existência de um perigo. Esse perigo existia, nas palavras do autor, «sem dúvida porque elas se aproximam do passado, das crenças, das tradições, que a dominação ibérica entendeu manter separadas»<sup>14</sup>. Assim, para o

autor, ainda que a arte mestiça não tivesse a pretensão de fundar todas as artes do mundo, «ela jogava continuamente com uma parte de entre duas que não cessava de se renovar. A sua criatividade é sempre aberta a novas formas e a novos arranjos. [...] Quando os artistas europeus da época se dedicam a realizar a integração da pintura, da escultura, da arquitectura, do drama, da música e da dança, tal é empregue no quadro de festas sumptuosas dadas nas capitais dos impérios ibéricos, de Lisboa a Goa, de Sevilha ao México. Cada vez que os elementos de origem local, popular, ameríndia, africana ou asiática arriscam nas montagens, eles estão sistematicamente descontextualizados, asseptizados e exotizados [...] À pesquisa europeia da totalidade e da universalidade, a arte mestiça sobrepõe a presença efectiva, desviante, compósita, caótica, por vezes heterodoxa, da diversidade e da pluralidade. Face à hegemonia fechada dos ideais do Ocidente, a arte mestiça desdobra a sua permeabilidade aos diferentes mundos, estimula todos os tipos de misturas, sem para tanto abdicar da sua condição de arte total, carregada de significações e de reivindicações indígenas<sup>15</sup>.»

Quando isso não acontece, diz ainda o autor, «a arte mestiça torna-se uma criação local, invisível internacionalmente e sem futuro artístico. É assim que as nossas pinturas multicores do *Codex de Florença*, que

---

<sup>12</sup> P. 154.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> P. 156.

---

<sup>15</sup> *Ibid.*

não são expressamente concebidas para o mercado europeu, desapareceram nas profundezas de uma biblioteca florentina sem exercerem a menor influência sobre a evolução da arte do velho mundo. A difusão internacional dessas obras, quando se opera, passa a maior parte do tempo por exotização e comercialização. O exotismo, ou simplesmente a exotização, constitui invariavelmente a resposta europeia às artes nascidas nas outras partes do mundo, sejam elas mestiças ou não<sup>16</sup>.»

A distribuição de papéis foi feita há muito tempo: «Os europeus impuseram as suas artes. As sociedades invadidas reagiram e produziram as artes mestiças. Os europeus, por sua vez, aprenderam a capturar, domesticar, neutralizar e explorar outras estéticas e outros passados<sup>17</sup>.» No entanto, tal como a ideia de totalidade, afinal ainda heurísticamente interessante para analisar a mestiçagem cultural, esses papéis vão-se recompondo em novas formas e desse modo reinventando a criatividade mestiça, já não somente entre artes, mas continuamente entre estas e as culturas, como é bem patente no filme chinês *Happy Together* (Wong Kar-Wai, 1997), escolhido pelo autor como encarnando ainda hoje uma ideia de totalidade.

CLÁUDIA MADEIRA

<sup>16</sup> P. 154.

<sup>17</sup> P. 158.

*Guilherme d'Oliveira Martins, Que Constituição para a União Europeia? Análise do Projecto da Convenção*, Lisboa, Gradiva, 2003, 117 páginas.

A constituição está morta. Viva a constituição. A morte da constituição europeia não invalida que a Europa no futuro, provavelmente, se socorrerá de soluções apontadas neste documento. Por este motivo, o livro de Guilherme d'Oliveira Martins continua a ser relevante.

A primeira questão que este especialista em assuntos europeus aborda é a necessidade de uma constituição europeia. O Conselho Europeu (composto pelos quinze chefes de Estado e primeiros-ministros dos 15 Estados da União Europeia) de Laeken, de Dezembro de 2001, foi claro nos motivos para uma constituição europeia: «A União deve passar a ser mais democrática, mais transparente e mais eficaz. Deve também dar respostas a três desafios fundamentais: como aproximar os cidadãos, e em primeiro lugar os jovens, do projecto europeu e das instituições europeias? Como estruturar a vida política e o espaço político europeu numa União alargada? Como fazer da União um factor de estabilização e uma referência no novo mundo multipolar?» (p. 24).

Com estes objectivos, o Conselho decidiu convocar uma convenção para elaborar o anteprojecto de constituição. A escolha de Valéry Giscard d'Estaing para presidente da conven-