

Viso - Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 23, jul-dez/2018

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

A temporalidade heterogênea da Modernidade

Rosa Gabriella

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Salvador, Brasil

RESUMO

A temporalidade heterogênea da Modernidade

Esse artigo é uma réplica ao texto de Pedro Duarte intitulado “A alegoria tropicalista do absurdo”.

Palavras-chave: tropicalismo – absurdo – alegoria – Brasil – Roberto Schwarz

ABSTRACT

Modernity's Heterogenous Temporality

This paper is a critical response to Pedro Duarte's “The Tropicalist Allegory of Absurd”.

Keywords: tropicalism – absurd – allegory – Brazil – Roberto Schwarz

GABRIELLA, R. “A temporalidade heterogênea da Modernidade”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. XII, n. 23 (jul-dez/2018), pp. 29-37.

DOI: 10.22409/1981-4062/v23i/249

Aprovado: 30.09.2018. Publicado: 27.12.2018.

© 2018 Rosa Gabriella. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 30.09.2018. Published: 27.12.2018.

© 2018 Rosa Gabriella. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Nos últimos vinte anos concepções de primitivo, antropofágico, mestiço, dentre outros ligados ao desejo de discutir a identidade nacional vêm sendo utilizados em grandes mostras como a XXIV Bienal de São Paulo, também conhecida como “Bienal da Antropofagia”, “Brasil + 500- Mostra do Redescobrimento e Histórias Mestiças”, para citar algumas. A problematização dessa origem cultural e o interesse pelo primitivo na identidade nacional não são absolutamente novidades, antes disso, foram centrais para a construção do nosso modernismo, evocados por Oswald de Andrade no *Manifesto antropofágico* e elaborados plasticamente por diversos representantes da primeira geração modernista, associada à Semana de Arte Moderna de 1922.

Os projetos curatoriais das mostras em questão reforçam a necessidade de se construir a origem de uma identidade nacional primitiva. Como grandes montagens, almejam produzir um saber histórico análogo àquele buscado por Walter Benjamin em suas *Passagens*, ou por Aby Warburg no *Atlas Mnemosyne*. Um tipo de saber histórico *après-coup*, como diria Didi-Huberman, fundado no anacronismo e na sobreposição de sintomas, sobrevivências de vestígios e de rastros materiais. Esse tipo de montagem das imagens encerra um paradoxo, na medida em que correndo constantemente o risco de recair no pseudomorfismo pode, também, revelar dimensões culturais e temporais inusitadas. Hoje, a discussão acerca do potencial crítico de tais mostras está em aberto, visto que elas tanto são capazes de revelar relações e percepções frutíferas sobre a formação da nossa cultura, como gerar a impressão de que reiteram um discurso já estabelecido sobre ela ou, ainda, fetichizar ou estetizar aquilo que consideramos primitivo.

Já estamos acostumados com metáforas digestivas para a formação da cultura brasileira e com o fascínio que as imagens de canibalismo são capazes de exercer: canibalismo, antropofagia, deglutição... e assim voltamos inevitavelmente a Oswald de Andrade descobrindo e redescobrimo o Brasil “com formas inéditas, de procedência estrangeira, futurismo, cubismo, dadaísmo: por que não?”.¹ A própria pintura *Abaporu*, ofertada por Tarsila a Oswald de Andrade teria ganho sua denominação quando este, surpreso, buscou em um dicionário tupi-guarani, auxiliado por seu amigo Raul Bopp, um título a altura daquela instigante obra, tendo assim chegado a *Abaporu* – pessoa que come – e alçado o *Abaporu* à condição de emblema do modernismo.

O primitivismo, ou inspiração em artefatos considerados primitivos, surgiu na Europa no século XVIII, contemporaneamente ao Colonialismo, que é o fundamento das teorias acerca do primitivismo, por ter fornecido uma grande quantidade de exemplos e referências de culturas passíveis de serem consideradas primitivas pelos europeus. Geograficamente, as crenças europeias situaram o primitivo e por vezes o “selvagem” na África Central, nas Américas e na Oceania, podendo também considerar primitivos as crianças, os camponeses e os doentes mentais, mesmo quando europeus. Evidentemente, quando artistas se voltam para um artefato que consideram primitivo como uma possível inspiração, o fazem com uma ideia pré-concebida de cultura

primitiva. O primitivo pode ser usado para se referir a algo mais instintivo, menos atrelado a convenções acadêmicas ou à história da arte, mais ligado a aspectos existenciais profundos e, nesse sentido, muitos modernistas procuraram captar essa liberdade e adotá-la em seus métodos. Do ponto de vista formal, objetos arcaicos ou primitivos podem estar ligados ao desejo de se atingir algo atemporal e universal.

Antes do primitivismo modernista, o fascínio pelo Oriente e pelo norte da África já havia se manifestado na Europa no século XVIII, com a *chinoiserie*, e no XIX, com o orientalismo e o japonismo. Os impressionistas admiravam as gravuras japonesas, Picasso e Matisse se voltaram para a arte africana e também para o orientalismo, enquanto os surrealistas foram atraídos pelo México e pela Oceania. Essa busca por originalidade, autenticidade ou pureza em culturas não europeias pode se voltar tanto para o primitivo, como para o artesanal, para a arte popular, ou para o folclore. Os ideais modernistas no início do século XX foram moldados por princípios de simplificação, redução à essência e à organicidade, bem como pela atração ao extravagante. Assim, seus padrões muitas vezes foram encontrados em objetos artísticos considerados primitivos. De um modo geral, esta era uma influência difundida entre toda a vanguarda, excetuando os futuristas.

O desenvolvimento das teorias artísticas modernas no final do XIX e início do XX coincidiu com um rápido crescimento e desenvolvimento dos estudos antropológicos de coleções a elas relacionadas. Para aqueles que já estavam engajados com a arte moderna, a associação entre expressividade formal, e a autenticidade, esse processo levou a uma reavaliação substancial das imagens e artefatos produzidos por sociedades tribais. O reconhecimento da inventividade e da originalidade de tais imagens levou a uma reconsideração de seu suposto primitivismo, ainda que tenham persistido generalizações e dificuldades para contextualizar essas produções e, por vezes, até em discernir entre arcaico e tribal.

Se o fascínio pelo primitivo levou os modernistas na Europa a buscar referências em objetos e artefatos originários de culturas não europeias, sobretudo africanos ou da Oceania, encontrados principalmente em museus etnográficos, os modernistas brasileiros se voltaram para suas próprias origens. Segundo Mario Pedrosa, foi assim que Mário de Andrade “teve a noção de um Brasil caboclo, diferente do da capital, primário e irredutível na sua realidade física, capaz de lhe dar motivo para conjugar o cultural e o instintivo”.² Essa “fusão paradoxal de elementos contraditórios” marcou também a obra e ação de Oswald de Andrade, como por exemplo em sua apresentação acerca do que seria a Poesia Pau-Brasil:

O correspondente do milagre físico em arte. E a sábia preguiça solar. A reza. A energia silenciosa. A hospitalidade. Bárbaros, pitorescos e crédulos. Pau-Brasil a floresta e a escola. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil.³

Segundo Augusto de Campos, essa mesma espécie de fusão também estaria presente na canção tropicalista. Em *Alegria, alegria* e em *Tropicália*

há uma presentificação da realidade brasileira - não a sua cópia - através da colagem criativa de eventos, citações, rótulos e insígnias do contexto. É uma operação típica daquilo que Lévi-Strauss denomina de bricolage intelectual: a construção de um conjunto estrutural não com uma técnica estereotipada, mas com uma técnica empírica, sobre um inventário de resíduos e fragmentos de acontecimentos.⁴

Domingo no parque, por sua vez, seria

uma verdadeira *assemblage* de fragmentos documentais, instrumentos de fragmentos documentais (ruídos do parque), instrumentos “clássicos”, ritmo marcadamente regional (capoeira), com o berimbau se associando à maravilha aos instrumentos elétricos e a vocalização típica de Gil contrapontando com o acompanhamento coral da “música jovem” — montagem de ruídos, palavras, sons e gritos.⁵

Colagem, montagem, *assemblage*, *bricolage*: todas essas ações que remetem às vanguardas históricas podem vir à nossa mente quando pensamos na produção tropicalista. Mas também pode-se pensar, como propôs Pedro Duarte em “A alegoria tropicalista do absurdo”, a partir da recepção do tropicalismo por Roberto Schwarz, nas criações tropicalistas como alegorias:

É justamente no esforço de encontrar matéria sugestiva e datada - com a qual alegorizam a ideia intemporal de Brasil - que os tropicalistas têm o seu melhor resultado. Daí o caráter de inventário que têm filmes, peças e canções tropicalistas, que apresentam quanta matéria possam, para que esta subsidie o processo de ativação alegórica.⁶

Porém, como adverte Duarte, a crítica sociológica é limitada e peca pelo didatismo. O tropicalismo, por sua vez, desafia os códigos, choca, e opta por deixar a história em aberto, sem tomar para si a responsabilidade de fazer uma síntese que dê conta de resolver as contradições. A crítica de Schwarz ao tropicalismo se aplica também à antropofagia. Em seu *Manifesto da poesia pau-brasil* (ilustrado por Tarsila), Oswald de Andrade já fazia a justaposição de elementos próprios ao Brasil colônia e ao Brasil burguês e elevava esse produto desconjuntado à categoria de alegoria do país.

Como Duarte aponta, Schwarz alude à noção de alegoria de Benjamin, mas esta é inventiva, não apenas ilustrativa ou representativa, e Schwarz não teria se dado conta de que a noção de uma alegoria inventiva seria uma chave interessante para se refletir acerca da alegoria tropicalista. O tropicalismo introduziria em sua imagem de Brasil um sentido alegórico: uma montagem de estilhaços ou fragmentos sem síntese. E a falta de síntese que caracteriza a alegoria seria justamente o ponto criticado por Schwarz seja no modernismo, seja no tropicalismo. Nessa medida, segundo Duarte, seu esquema se aproxima mais do de Lukács que daquele de Benjamin, quando aquele ataca a alegoria por seu “conformismo”.

Teríamos assim um embate entre duas concepções de dialética: a de Benjamin, heterodoxa e interessada na tensão entre as diferenças, é alegórica; a de Lukács, ortodoxa e interessada na superação das oposições, é simbólica. No Brasil, a canção tropicalista enquanto alegoria poderia ser pensada de acordo com o primeiro, enquanto que a alegoria, tal como pensada por Schwarz estaria mais alinhada com o segundo.

Minha proposta seria então a de deslocar esse pensamento para as artes visuais. Podemos dizer que foi por volta de 1967 que a geração tropicalista descobriu, por assim dizer, a antropofagia. Oiticica criou o *Penetrável Tropicália* e no mesmo ano foi encenada *O rei da vela*. Pouco depois, em 1972, o psicanalista Pierre Fédida publicou o artigo “Le cannibale mélancolique”, expondo a tese segundo a qual a antropofagia manifesta o desejo de devorar um objeto com o qual nos identificamos e cuja perda tememos. Lygia Clark, que foi paciente de Fédida nesse período, desenvolveu então os trabalhos *Baba antropofágica* e *Canibalismo*. Aliás, tanto Tarsila quanto Lygia foram alunas de Léger.

Uma vez que Tarsila do Amaral provavelmente realizou algumas das pinturas mais emblemáticas da Antropofagia, como *A negra*, *Antropofagia* e *Abaporu*, expostas no início de 2018 na primeira retrospectiva dedicada a sua obra no MoMA – *Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil*, pode ser interessante nos voltarmos para a recepção de sua obra hoje.

A negra (1923), retratada como uma mulher com um grande seio sobreposto ao seu braço e lábios carnudos, sobre um fundo geométrico, cortado por uma folha de bananeira, seria uma escrava, ou ex-escrava de uma das muitas fazendas de café do pai de Tarsila. Essa pintura, na qual encontramos elementos tão diversos como um referencial das artes decorativas com as quais Tarsila conviveu em Paris – onde a pintura foi realizada – e mesmo em São Paulo, a estilização da figura humana, no caso feminina, que bem pode nos remeter a uma conhecida escultura de Brancusi mas que também nos remete à escrava ou ex-escrava ama-de-leite, possivelmente lembrada por Tarsila graças a uma fotografia. Seria essa pintura uma alegoria? Seria denúncia? Seria crítica social? Seria alienada? Certamente também não é uma síntese ou uma solução, nem tampouco é apaziguadora, e tem provocado bastante polêmica.

Tarsila nunca foi cubista, sua pintura não tem a ver com a revolução do espaço pictórico operada pelo cubismo. Pode-se dizer, sim, que as vanguardas europeias e seu interesse pelo primitivismo influenciaram Oswald de Andrade e que esse interesse se manifestou no teor do *Manifesto pau-brasil*. A poética de Tarsila, aos olhos de Paulo Herkenhoff, foi construída em torno de um repertório bem delimitado de elementos iconográficos que se repetem e são permutados: palmeiras, folhagens, formas esféricas ou elípticas, faixas diagonais e horizontais, uma geometria ornamental, em suma.⁷ Esse aspecto estrutural também foi percebido por Haroldo de Campos, que chamou a atenção para o fato de as pinturas de Tarsila serem construídas a partir de um repertório limitado de elementos iconográficos que se repetem e se permutam: as palmeiras, folhagens estilizadas,

colinas semiesféricas, florestas de cones, formas ovóides e linhas diagonais, numa espécie de geometria ornamental.⁸

Como primeira transcrição Pau-Brasil para a pintura, Tarsila “restaurou a iconografia ingênua do interior caipira e a transplantou para a tela” e “pela primeira vez o modernismo encontra no Brasil a correspondência entre as novas técnicas aprendidas e os motivos inspiradores da artista”, como “os santos e estrelas de oratórios caseiros, o roxo dos manacás, o branco dos jasmims, o encarnado dos vestidos roceiros, os baús de flandres com suas decorações risonhas, o recorte das folhas de bananeira, as linhas cruzadas das bandeirinhas de papel de seda sob o teto carinhoso das telhas vãs”.⁹ Mas o lirismo da fase Pau-Brasil deu lugar ao radicalismo antropofágico. A operação antropofágica se propõe a devorar os emblemas, culturais e míticos: a deglutição cultural. Na pintura de Tarsila, as figuras cresceram dentro da tela, se expandiram, se distorceram e se deformaram.

Se quisermos estabelecer uma conexão mais direta entre a obra de Tarsila e as vanguardas europeias, iríamos encontrá-la, evidentemente, em soluções utilizadas por Léger, seu mestre em Paris, mas, sobretudo, numa atmosfera surrealista adaptada a um gosto *art déco* que se manifestava não apenas no interior das pinturas, mas no cuidado dedicado a suas sofisticadas e extravagantes molduras, executadas pelo designer *art déco* Pierre Legrain, que poderiam incorporar materiais tão diversos quanto couro de lagarto, espelhos, cristais, dentre outros, o que chegou a fazer com que seus quadros fossem recebidos, pela crítica francesa, como *tableaux-objets*.

Em um artigo amplamente compartilhado nas redes sociais e publicado no canal *Artnet*, a jornalista Sara Roffino comenta que, apesar de ter conseguido realizar o feito excepcional de reunir, dentre inúmeras obras, as três principais obras de Tarsila, a saber, *A negra*, *Abaporu* e *Antropofagia*, o curador Luis Pérez Oramas teria perdido a oportunidade de discutir verdadeiramente toda a complexidade social e histórica na qual o modernismo brasileiro estaria embebido. Do ponto de vista da jornalista, Oramas teria deixado de discutir questões de raça, classe, gênero, colonialismo e decolonialismo para privilegiar aspectos formais da produção de Tarsila.¹⁰ No texto que acompanha a visita guiada à exposição, Oramas chega realmente a comentar que o fundo da pintura, no qual Tarsila traduz as cores do horizonte em faixas de cor seria uma antecipação do concretismo.

Porém, no ensaio “Tarsila, canibal melancólico”¹¹ o mesmo Oramas pretende justamente fazer uma leitura alegórica do *Abaporu* (1928). Segundo Oramas, a postura daquela perturbadora e estranha personagem monumental, com suas extremidades distorcidas, apoiando o queixo sobre a mão, seria uma reiteração da canônica alegoria da melancolia eternizada por Dürer em 1514.

Metáfora, diagnóstico e terapêutica do trauma cultural imposto pelo colonialismo, a utopia de superação proposta pela antropofagia talvez tenha sido assimilada apenas ao final dos anos de 1960, com a Tropicália. De acordo com Benedito Nunes:

Nesse combate sob forma de ataque verbal, pela sátira e pela crítica, a terapêutica empregaria o mesmo instinto antropofágico outrora recalcado, então liberado numa catarse imaginária do espírito nacional.¹²

A ideia de canibalismo cultural se encaixa perfeitamente com criações tropicalistas, pensemos em algo como “Cardinales bonitas, bomba e Brigitte Bardot”. Ainda segundo Oramas, foram os olhares retrospectivos da Tropicália, do Neoconcretismo e da poesia concreta que trouxeram à tona significados reprimidos que aguardavam por uma interpretação desde que Tarsila pintara seu canibal melancólico.

* Rosa Gabriella é professora do Departamento de História da Arte e Pintura da UFBA.

¹ CAMPOS, A. “Viva a Bahia-ia-ia”. In: *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974, pp. 159-178, aqui p. 161.

² PEDROSA, M. “Semana de Arte Moderna”. In: *Acadêmicos e modernos*. São Paulo: Edusp, 1998, pp. 135-152, aqui p. 144.

³ ANDRADE, O. “Manifesto Pau-Brasil”. In: PEDROSA, M. “Semana de Arte Moderna”. Op. cit., p. 145.

⁴ Ibidem, p. 163.

⁵ CAMPOS, A. “A explosão de Alegria Alegria”. In: *Balanço da Bossa e outras bossas*. Op. cit., p. 153.

⁶ SCHWARZ, R. “Cultura e política, 1964-1969”. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 1992, pp. 61-92, aqui p. 78.

⁷ HERKENHOFF, P. “Color in Brazilian Modernism – Navigating with Many Compasses”. In: HERKENHOFF, P.; PEDROSA, M. *XXIV Bienal de São Paulo*, p. 350

⁸ CAMPOS, H. De. “Tarsila: uma pintura estrutural”. In: *Tarsila: 50 anos de pintura (catálogo)*. Rio de Janeiro: MAM RJ, 1969, pp. 35-37.

⁹ PEDROSA, M. “Semana de Arte Moderna”. Op. cit., p. 149.

¹⁰ ROFFINO, S. “Why MoMA’s Exhibition of Towering Brazilian Modernist Tarsila do Amaral Misses the Mark”. In: <news.artnet.com>. Acesso em: 20/05/2018

¹¹ ORAMAS, L. P. “Tarsila: Melancholic Cannibal”. In: <post.at.moma.org>. Acesso: 20/05/2018.

¹² NUNES, B. *A utopia antropofágica - a antropofagia ao alcance de todos*. São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura de São Paulo, 1990, p. 16.