

VERTENTES PRIMITIVISTAS E A METÁFORA DA DEGLUTIÇÃO

PRIMITIVE SOURCES AND THE METAPHOR OF DEGLUTITION (Des aspects Primitivistes et la Métaphore de la déglutition)

Carolina Dittrich¹

Resumo: A partir das questões que permeiam a metáfora da deglutição, este estudo pretende discutir o lugar da perspectiva antropofágica como arte moderna no momento de uma valorização do primitivismo emergente nas vanguardas européias do século XX. Em contrapartida à insatisfação com a simples reprodução dos objetos, foi proposto por Carl Einstein que o valor da imagem seria deferido através da reprodução criativa e não da arte somente como representação. Contrária às vozes institucionalizadas, sem clichês, as atenções voltaram-se à arte negra, e o tridimensionalismo das telas cubistas não seriam possíveis sem a plasticidade da escultura primitiva.

Palavras-chave: Primitivismo; Vanguarda; Modernismo.

Résumé: À partir de questions qui imprègnent la métaphore de la déglutition, cet étude veut discuter la place de la perspective anthropophage que l'art moderne au moment d'une appréciation émergents du primitivisme en avant-gardes européennes du XXe siècle. Avec le sentiment d'insatisfaction à l'égard de la reproduction simple d'objets, a été proposée par Carl Einstein que la valeur de l'image serait accordée par le jeu créatif et non seulement d'art comme représentation. Contrairement à la voix institutionnalisée, sans clichés, l'attention s'est tourné vers l'art noir, et les peintures en trois dimensions cubistes ne seraient pas possibles sans la plasticité de la sculpture primitive.

Mots-clés: Primitivisme; Avant-garde; Modernisme.

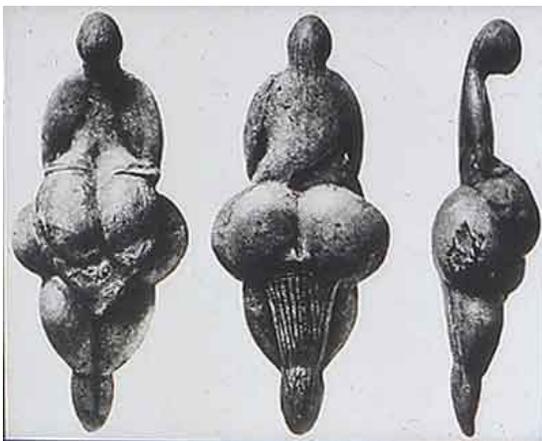


Figura 1 - Vênus de Lespurgue (35.000-30.000 a. C.)

*“Há uma cronologia das idéias que se
sobrepõe à cronologia das datas”
Oswald de Andrade*

*“Para comer meus próprios semelhantes
Eis-me sentado à mesa.”
Augusto dos Anjos, 1912*

¹ Mestre em Teoria Literária pela UFSC, atualmente leciona língua francesa na mesma instituição.
caroldittrich@yahoo.com.br.

Em seus escritos, o pensador e crítico de arte alemão Carl Einstein (2002) defendia que o valor da imagem seria aquele do qual poderíamos despende dela própria, indicando uma distinção entre a reprodução criativa e a simples repetição. Ele incitou uma ruptura com a hierarquia mimética ao propor que a arte não deveria ser representação. Sendo assim, segundo seus estudos, o objeto passaria então a se manifestar como ressonância da experiência. Esta consciência sobre o valor da imagem, mesmo que não diretamente, permeava o espírito de grande parte dos artistas de vanguarda dos primeiros anos do século XX.

Era uma época em que no continente europeu surgiam vozes contrárias às institucionalizadas, as margens de tradições contaminadas (MICHELI, 2008) em busca de uma pureza; uma língua virgem; a contra-cultura contraria os cânones e convencionalismos vigentes. Não foi à toa que a *arte negra* - como eram chamados os afrescos provenientes da África e Oceania – fora propícia para a projeção de seus próprios problemas, como escreve Mario de Micheli. Nas suas palavras:

Parecía como si los artistas negros hubieran conseguido hacer aflorar en sus obras aquel sentimiento trágico de la existencia que ellos también querían expresar. (Idem, p. 64)²

O exotismo, o negrismo e os *ismos* ligados às vertentes primitivistas estão nas obras de artistas de toda a Europa, dentre os quais vale citar nomes como Klee, Léger, Lipchitz, Marcel Janco, Miró, Modigliani, Picasso, Gauguin, Derain, Brancusi, Matisse, entre muitos outros que, deste modo, negaram paradigmas tradicionais do formato do corpo e da centralidade da musculatura. Era, de fato, imprescindível que seguissem por este caminho.

Com efeito, a ruptura proposta pela geração dos modernistas veio através de uma certa valorização do primitivo, da reinvenção dos mecanismos de criação e pensamento.

² Nesta passagem, Micheli se refere aos artistas da época, especialmente os expressionistas, que buscavam na *arte negra* um significado mais profundo como a primitiva tristeza da morte e os terrores da natureza.

Passou-se então a produzir o objeto a partir de um anacronismo de imagens, e privilegiando o esvaziamento de seu sentido e a sua autonomia. Oswald de Andrade dizia que o primitivismo fora o único “achado” de 22, o que, para Benedito Nunes (2001), seria sua linha de coerência intelectual.



Figura 2 - Máscaras de Marcel Janco. À esquerda Masque, à direita Portrait de Tzara, ambas de 1919.

De acordo com Georges Didi Huberman, no texto intitulado “L’Empreinte” (1997)³, a apreciação sobre um objeto traz duas perspectivas: a primeira, a de um olhar antigo, antropológico, quando nos vem à memória o olhar que deforma o objeto; a segunda remete à eliminação dos clichês e à abertura de um novo olhar. Era para esta segunda perspectiva que os olhares se abriam no início do século XX. Já o gesto técnico na criação de um objeto, para Huberman, seria uma estrutura do tempo, da memória e não somente do progresso. A condição temporal da obra de arte moderna, assim como a proposta antropofágica, usaria o modelo do decalque como forma de um esvaziamento.

Carl Einstein (1915) inicia seu notável ensaio sobre a arte negra, *Negerplastik*, primeira análise formal e estrita sobre arte africana, com a afirmação de que esta era a

³ Neste texto, que faz parte do catálogo da exposição “L’empreinte”, comenta as formas de impressão e sua dimensão mortificante (morte do sujeito e morte do estilo) através das obras de Carl Einstein, Walter Benjamin, Charles Baudelaire, Rodin e outros.

arte de que o europeu mais desconfiava, chegando ao ponto de negar que os “*pueblos procedentes del fondo de las edades*” seriam capazes deste ofício. E continua:

El europeo reivindica para sí una condición previa, es decir, una absoluta, incluso fantástica, superioridad sobre los negros. De hecho, nuestra falta de consideración para con el negro responde, simplemente, a un desconocimiento sobre él [...] (Idem, p. 29-30)⁴

Esta desconfiança se mostra também na distinção terminológica usada até então entre *arte* (ocidental) e *escultura negra*.

A convicção de que a sociedade europeia era superior a qualquer outro sistema de sociedades, foi substituindo-se aos poucos por um relativo reconhecimento, onde, de acordo com Pierre Clastres (1976), em meados do século XX projetava-se um olhar já não tão somente curioso. As questões primeiras, segundo o antropólogo e etnógrafo, seriam delimitar o que faz uma sociedade ser primitiva, bem como definir o seu lugar. Colocados os problemas, tentarei refletir sobre a atenção Dada em relação ao primitivismo nas correntes de vanguarda e se isso influenciou o surgimento de um ideal antropofágico.

Primeiramente, é necessária certa familiaridade com uma obra de arte para que seu valor estético seja questionado. Pois bem, não era por acaso que a “trupe” dos modernistas ainda seguia as correntes artísticas que se arrastavam pela Europa. Todavia, como já foi dito anteriormente, encontraram em sua própria história o modelo primitivista: a metáfora carnívora da apropriação. O arquétipo do canibal indígena, seria então revestido de uma nova interpretação, afinal, como disse Carl Einstein (2002, p. 31), as coisas passam a adquirir importância histórica em função das necessidades do presente imediato. Ainda de acordo com seus escritos, não seria possível compreender uma cultura somente através de estudos etnológicos. Ou seja, os objetos usados socialmente e que

4 “O europeu reivindica para si uma condição prévia, quer dizer, uma absoluta, mesmo fantástica, superioridade sobre os negros. De fato, nossa falta de consideração para com o negro responde, simplesmente, a um desconhecimento sobre ele (...)”. (Tradução minha)

tenham apenas associação com o entorno não nos dizem tanto quanto as análises das figuras que representam divindades. Isto se deve ao fato de as formas destes objetos singulares expressarem tanto os modos de ver como as leis da visão. Por dispersar o suporte, a escultura negra monumentaliza a figura (totem), agregando valor justamente por ser inumana e impessoal.

Até os anos 20, na cultura ocidental “la obra tendía cada vez más a ser un mero conductor de emociones psicológicas”⁵ (Ibid., p. 36). As esculturas eram ainda de maior valia quando a dramaturgia e as confissões se sobrepunham sobre as obras de arte, mais do que elas próprias. A arte européia, comumente, estava submetida às interpretações formais através dos sentimentos. O espectador deveria exercer uma função óptica ativa, enquanto que a arte negra não pretende algo, não significa, não simboliza, é somente seu próprio deus quem guarda a realidade mítica fechada, o que não exclui o adorador, que também faz parte desta mitologia. Na arte negra, a obra não se mescla com o devir humano. A transcendência da obra está condicionada pela crença. É adorada e temida. Ainda sim, o efeito não reside na obra de arte, posto que o artista não pretendia medir-se com deus na aspiração de produzir um efeito, mas sim produzir uma sensação imediata. A arte negra absorve o tempo e integra em sua própria forma o que nós vivemos como movimento. O divino determina a obra, e a figuração de “deus” é sempre como a de um ser autônomo. Por exemplo, as máscaras promovem metamorfoses que instauram o equilíbrio da adoração com a ameaça constante de ser aniquilado; o mesmo deus que dança em êxtase é aquele que, graças à máscara, transforma-se também na própria tribo e em seu deus. Para que isto ocorra, é imprescindível que a máscara enquanto objeto seja livre de toda experiência do indivíduo.

Voltando às representações artísticas, tanto européias quanto tupiniquins, o espectador, até então, permanecia do lado de fora das obras, que eram fixas e estáveis, criadas por uma espécie de “deus”, o que, desde Nietzsche já não fazia mais sentido. Era preciso, assim, encontrar a “plasticidade” que a escultura negra havia cultivado em suas

⁵ “as obras tendiam a ser somente condutoras de emoções psicológicas”. (Tradução minha)

formas plásticas puras. O escultor tornar-se-ia espectador e este era quem verdadeiramente deveria criar as formas ao reler os elementos da visão com seu próprio subjetivismo.

El carácter metafísico de los artistas contemporáneos sigue revelando la crítica precedente de lo pictórico y se incluye en la representación en tanto que esencia concreta y formal, con lo cual el carácter absoluto de religión y arte, su correlatividad rigurosamente circunscrita, se borran en una confusión destructiva. (EINSTEIN, 2002, p. 42)⁶

Em 1920, Francis Picabia criou a revista de cunho dadaísta *Cannibale*, que não teria mais que dois volumes, um em 25 de abril e outro em 25 de maio do mesmo ano. Escritos de Louis Aragon, André Breton, Jean Cocteau, Paul Eluard, do romeno Tristan Tzara, e outros, culminaram nos preceitos do movimento Dada que rematavam a revista. Dada, que, segundo Carpeaux (1968), foi o *centro histórico da evolução literária entre 1910 e 1924*, além de unificar grupos modernistas separados por línguas e guerra, também decompôs a sintaxe e as próprias palavras para “sugerir o horror indizível da época em que carnaval e réquiem eram celebrados ao mesmo tempo” (CARPEAUX, 1968, p. 182). “*Nous préparons le grand spectacle du désastre, l’incendie, la decomposition*”⁷ – exclamava Tzara (Manifesto DADA, 1918) como um autêntico canibal. Oswald, porém, evidencia elementos que distinguem-no do dadaísmo francês:

Os dadaístas querem [...] permanecer na treva gagá em que se refugiaram ou daí tatear para um compartimento puramente freudiano. Eu proponho a linha nacionalista [...]. (1990, p. 32)

⁶ “O caráter metafísico dos artistas contemporâneos segue revelando a crítica procedente do pictórico e se inclui na representação enquanto que essência concreta e formal, com o qual o caráter absoluto de religião e arte, sua correlatividade rigorosamente circunscrita, se misturam em uma confusão destrutiva.” (Tradução minha)

⁷ “Nós preparamos o grande espetáculo do desastre, o incêndio, a decomposição.” (Tradução minha)

Tornar-se um antropófago era colocar-se em oposição à elite européia. Era também criticar o desenvolvimento das civilizações industrializadas, muitas vezes presentes no emprego das colagens e paródias, processos criativos, que poderíamos chamar, de certa forma, de canibalismo cultural. Não foi um movimento constituído apenas como negação nostálgica de épocas passadas, muito menos, como um apoio a situação vigente. Era muito mais uma *repulsão ativa* de artistas individuais. Rimbaud talvez tenha sido um dos primeiros a formular uma poética marcada pelo êxito de artistas *naïf* no poema *Alchimie du verbe*:

À moi. L'histoire d'une de mes folies. Depuis longtemps je me vantais de posséder tous les paysages possibles, et trouvais dérisoires les célébrités de la peinture et de la poésie moderne.

J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains naïfs, rythmes naïfs.

Je rêvais croisades, voyages de découvertes dont on n'a pas de relations, républiques sans histoires, guerres de religion étouffées, révolutions de mœurs, déplacements de races et de continents: je croyais à tous les enchantements.

J'inventai la couleur des voyelles! - A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. - Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. [...] (RIMBAUD, 1998, p. 161).⁸

⁸ “A mim. A história de mais uma das minhas loucuras. De há muito que me gabo de possuir todas as paisagens possíveis e que acho ridículas as celebridades da pintura e da poesia moderna.

Amei pinturas idiotas, vãos de portas, bugigangas, panos de saltimbancos, estandartes, estampas baratas, literatura fora de moda, latim eclesiástico, livros eróticos sem caligrafia, romances antigos, contos de fadas, contos para crianças, velhas óperas, refrões ingênuos, ritmos simplicísimos.

Sonhei com cruzadas, com viagens de descobrimento das quais não existiam relatos, repúblicas sem histórias, guerras de religião sufocadas, revoluções de costumes, movimentos de raças e de continentes: acreditei pois em todas as magias. Inventei a cor das vogais! - A negro, E branco, I vermelho, O azul, U verde - Determinei a forma e o

Como consequência, chegou-se até a valorização de uma atividade gráfica dos *alienados* como a resultante extrema de uma poética de evasão. Que fossem desenhos infantis, rabiscos de loucos e principalmente a escultura negra, importava neste momento enunciar as emoções sem dispersá-las em emoções menores. *No había en ellos ninguna perífrasis ni ningún sofisma figurativo* (MICHELI, 2008, p. 63); naquelas imagens havia a firmeza celebrada em uma forma absoluta.

A figura abaixo, publicada no primeiro volume da revista *Cannibale*, chamada *Tableau Dada* de Picabia, corresponde aos preceitos dessa nova estética. Sobre ela, em leves pinceladas, podemos dizer que se trata de uma natureza morta em que a reversibilidade do objeto sobre a tela é total, ousando quebrar a barreira que separa o sagrado do profano. Quase um fetiche, quebra os hábitos e as relações com o objeto *arte*, e faz guardar em si o elemento invariável: a ideia.



Figura 3 - *Tableau Dada*, Francis Picabia, *Cannibale* (25 de abril de 1920)

movimento de cada consoante, e, com ritmos instintivos, procurei inventar um verbo poético acessível, custe o que custar, a todos os sentidos. (...)”. Tradução de Ivo Barroso.

Como dadaísta, Einstein entendia como arte revolucionária aquela que buscava a destruição do objeto que fosse mero sinônimo de tradição, mito, memória e propriedade. A revolução, a seu ver, pressupunha a instauração de uma ditadura do homem contra o objeto que é mero sinônimo dos mitos, memórias, propriedades e tradições, e busca o subjetivismo que faz o eu desaparecer na ação.

Seria pontual um questionamento neste decorrer das ideias: qual o lugar dessa nova perspectiva de antropofagia como movimento artístico e literário durante os *ismos* modernos? Recorro então mais uma vez à Carl Einstein (2002), que defende que o modernismo não atuaria somente sobre uma forma pura, mas ele a sentiria como oposição à sua história anterior. Ao agir sobre seu tempo, as obras de arte moderna, são marcadas pelo caráter analítico e pela violência, mas é por sua rapidez que se revela a incapacidade de produzir resultados. Era necessário ir além do objeto e dar-lhe uma espécie de ‘sobrevida’ ao devorá-lo.

O olhar sob a estética do objeto, tratado por Oswald no *Manifesto Pau-Brasil* (1924), traça pinceladas das características a que recorre a geração modernista, uma visão acerca da obra de arte, sem “arcaísmos” e sem “erudição”, como vemos a seguir:

Uma nova perspectiva
[...] Uma nova escala.
[...] A escultura eloquente, um pavor sem sentido.
Nossa época anuncia a volta ao sentido puro.
Um quadro são linhas e cores. A estatuária são volumes sob a luz.
[...] Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres. (ANDRADE, 2001, p. 43-4)

Podemos ver como na dita “nova perspectiva” a questão da “volta ao sentido puro” fervia, assim como o cauímos noutros tempos. Da mesma forma que na *Poesia Pau-Brasil*, grupos como os da *Anta* surgiam e atuavam na “reelaboração do valor oposto em valor favorável” (HELENA, 1996, p. 60). Foi quando, em 1928, poder-se-ia ter ouvido Oswald gritar, assim como os Tupinambás de outrora: *Lá vem nossa comida pulando!*, no momento em que viu o Abaporu. Ao redescobrir junto de Raul Bopp o legado da

devoração crítica, elaborada contrariamente àquela imagem idealizada do “bom selvagem”, ambos estavam alimentando o canibal. Mas não devemos deixar de lembrar que Mário foi o grande responsável pela sublimação do caráter nacional ao criar seu anti-herói Macunaíma, que, no trecho abaixo, desdenha do velho mundo:

Paciência, manos! Não! Não vou na Europa não. Sou americano e meu lugar é na América. A civilização européia de-certo esculhamba a inteireza do nosso caráter. (ANDRADE, 1989, p. 145)

O intermédio das artes plásticas entre a vanguarda modernista no Brasil e o reconhecimento da arte primitiva produziu uma noção menos abstrata e puramente verbal dos problemas estéticos. Direcionou para um campo mais direto onde a marca nacionalista transparece e revela um movimento internacionalmente modernista. Direciono aqui meu foco à Tarsila do Amaral, para não falar em Anita Malfatti ou mesmo no grande leque de artistas da época que faziam parte deste contexto estético. Tarsila restaurou a iconografia dita *naïf* do interior rural em suas telas. Ao abolir os processos e truques da pintura tradicional, traçou os contornos de suas figuras com linhas claras e límpidas, em um grafismo simples que procura seguir o arabesco das ilustrações populares. O fundo da tela é dividido em zonas de cores chapadas em que um azul bucólico encontra um rosa e um verde denso de bananeira, em contraste com a pele negra. Sobre suas pinturas, o crítico de arte Paulo Herkenhoff comenta:

A cor na obra de Tarsila será depois telúrica. A natureza – água, vegetação, seres, noite – tem força cósmica. *Abaporu* (1926) é o divisor de águas da modernidade no Brasil. Antecede o “Manifesto antropófago” de Oswald de Andrade, que criou o título da pintura composto por vocábulos guaranis: *aba* (homem) e *poru* (que come). A forma fálica de *Abaporu* remete à *Princess X*, de Brancusi, com sua matriz na arte Papua da Nova Guiné, e ao tratamento similar de um seio e mão. Muitas figuras e volumes na obra de Tarsila têm precedente na escultura de Brancusi. A beijola de *A negra* e o casal de *Antropofagia*

estão sintetizados em *Adão e Eva* (1916-1921), de Brancusi. (1998, p. 106)



Figura 4 - *Princess X*, Constantin Brancusi (1919)

Nas telas de Tarsila, pode-se perceber uma síntese de elementos antropomórficos e de formas dúbias, que se acomodam entre o artificial e o natural. As suas representações pictóricas quebram a imagem do nacional, simbolizado através de uma iconografia histórica e paisagística, e incorporam uma linguagem que ultrapassa as referências do naturalismo e realismo, e se apropria da tridimensionalidade e de elementos outros do primitivismo.

Para concluir, resta dizer que, em especial, esta “descoberta” da escultura africana suscitou entre os artistas alguns problemas estéticos e técnicos como, por exemplo, quais desses aspectos poderiam ser traduzidos na dimensão bidimensional da pintura? A arte apresentava nessa época um tipo de interesse que se expressava na ênfase do modelado: sugestão de efeitos esculturais por meio de planos facetados. Ao mesmo tempo, as formas estilizadas distorcidas da arte africana sugeriam outras possibilidades estéticas, como o desenho superficial através de uma gama de tipos formais muito variados.

O interesse pelas proporções e dimensões das obras, bem como pelo movimento e tempo, estavam presentes nas discussões por definir a modernidade cultural de um país que não dispunha de uma tradição consolidada. Seria necessária uma especial atenção aos diálogos entre as idéias modernas e as questões de sua continuidade, problemática ou não. Imagens e idéias outras foram ingeridas ao longo desse processo de modernização artística brasileira, assunto esse que fica por aqui como registro para um desenvolvimento teórico futuro.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**. São Paulo: Ed. Ática, 2 ed. 1989.

ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofágica**. 3ªed. São Paulo: Globo, 2001.

_____. **Os dentes do dragão**. (Entrevistas). 2a. ed. Ed. Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

CARPEAUX, Otto Maria. **As revoltas modernistas na literatura**. Rio de Janeiro: Edições de ouro, 1968.

CLASTRES, Pierre. **La question du pouvoir dans les sociétés primitives**. Interrogations, Março de 1976.

EINSTEIN, Carl. **La escultura negra y otros escritos**. (Negerplastik) Tradução Liliane Meffre. Barcelona: Gil y gaya, 2002.

HELENA, Lucia. **Queremos a Revolução Caraíba: Identidade Cultural e Construção Discursiva**. In: Gragoatá, nº 1, 2.sem. Niterói: EDUFF, 1996.

HERKENHOFF, Paulo. Travessia – Revista de literatura: **Canibalismo e diferença**. Editora da UFSC, n. 37, jul.-dez. 1998.

HUBERMAN, Georges Didi. **L’empreinte**. Catálogo de Exposição – Centre Georges Pompidou: Paris, 1997.

MICHELI, Mario de. **Las vanguardias artísticas del siglo XX**. Madri: Alianza Forma, 2008.

NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofágica**. 3ªed. São Paulo: Globo, 2001.

PICABIA, Francis. **Cannibale**. No. 1 abril, e No.2 maio. Paris: Au Sans Pareil, 1920.

RIMBAUD, Arthur. Alchimie du verbe. In: **Poética Completa**. Organização e tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Editora Topbooks, 1998.

[Recebido: 28.nov.11 - Aceito: 08.dez.11]