

O VETOR DO CURIÓ: RETRATISMO E CONGENIALIDADE EM *A BOBA*, DE ANITA MALFATTI

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i32p122-133>

Rafael Vogt Maia Rosa

RESUMO

O artigo é um relato sobre visita à tela *A Boba* (1917), de Anita Malfatti. O teor natural da cor amarela e da voz como limiares entre natureza e cultura são tomados como elementos de convergência entre a poética da artista paulista e outras contemporâneas como as de Joseph Beuys e Tunga, procurando também refletir sobre a hipótese de Giorgio Agamben, em seu primeiro livro de ensaios, sobre o surgimento de uma teatralidade em torno da arte contemporânea que tende a um insidioso “restauro da beleza natural”.

PALAVRAS-CHAVE:

Congenialidade;
retratismo;
cor;
teatralidade.

ABSTRACT

*The article is an account of a visit to the canvas *A Boba* (1917) by Anita Malfatti. The natural content of the yellow color and the voice as thresholds between nature and culture are taken as elements of convergence between the poetics of this artist from São Paulo and other contemporaries poetics such as those of Joseph Beuys and Tunga, also trying to reflect on the hypothesis of Giorgio Agamben, in his first book of essays, about the emergence of a theatricality around contemporary art that tends to an insidious “restoration of natural beauty”.*

KEYWORDS

*Congeniality;
portraiture;
color;
theatricality.*

para Sérgio Armando Maida

é possível o mistério na ponta de uma ilha?

T.

Voltava do Rio depois de experimentar, com melodias e cantos previamente gravados e montados em uma playlist, uma das últimas instaurações do artista pernambucano Tunga, *Delivered in Voices* (2015). Tratava-se de uma obra aberta à participação, com três microfones pendendo de uma cabaça central de terracota sustentada por um tripé de metal, por sua vez conectada a outros dispositivos que seriam instaurados pelos participantes. O artista sempre foi muito cioso, em depoimentos e entrevistas, dessa nomenclatura que implicava uma diferença tanto com a vocação competitiva da “performance” quanto com certa fixidez das instalações. De todo modo, a ficha técnica, elenca alguns componentes naturais como “espada de São Jorge”, um meteorito, cristais de quartzo, lentes, ferro, autofalantes, barro, e, como quase sempre, imãs, dentro dos alto-falantes, um CD contendo “vozes ocultas”.

Fora um sábado marcado pelo pôr do sol épico no Laboratório ao pé da Gávea, na Estrada da Barra, a efeméride dos cem anos do nascimento de Frank Sinatra, e a ausência de Tunga, que estava em tratamento de saúde, em outra cidade. Em algum momento, ouvimos todos o creme de “a voz” cantando *Night and Day*, em sua segunda versão, de 1962, mais lenta e

melancólica, inscrevendo-nos juntos no mesmo segmento curvo de um túnel que atravessa o morro dos Dois Irmãos, num looping infinito.

O voo do aeroporto Santos Dummont para Cumbica era feito num Embraer. Estava com o caderno de notas aberto, sobre o primeiro livro de Giorgio Agamben. Lia e relia suas premonições apocalípticas para arte contemporânea:

Se, por um lado, de fato, não somos mais capazes de julgar esteticamente a obra de arte, por outro, a nossa inteligência da natureza se ofuscou de tal modo e, além disso, a presença nela do elemento humano se potencializou de tal modo que, diante de uma paisagem, nos ocorre espontaneamente compará-la à sua à sua sombra, perguntando-nos se ela é esteticamente bela ou feia, e conseguimos cada vez com maior dificuldade distinguir de uma obra de arte um precipitado mineral ou um pedaço de lenha corroído e deformado pela ação química do tempo.

Assim, nos parece natural falar hoje de uma *conservação da paisagem* como se fala de uma conservação da obra de arte, mas ambas as ideias teriam em outras épocas parecido inconcebíveis; e é provável que, como existem institutos para o restauro de obras de arte, chegaremos em breve a criar institutos para o restauro do belo natural.¹

Depois de quase cinquenta minutos, a descida para Guarulhos que já deveria ter começado convertera-se na percepção clara de que estávamos voando em círculo há pelo menos dez, já que, junto ao mau tempo que se anunciava pelas nuvens cada vez mais escuras no horizonte, podiam-se ver pela janela, em meio aos campos verdes cultivados, enormes tanques circulares de combustível ao redor dos quais a aeronave fazia já sua terceira grande volta. Finalmente, o piloto anuncia um pouso não programado em

¹ Giorgio Agamben, *O Homem sem conteúdo*, trad. Cláudio Oliveira, Belo Horizonte, Autêntica, 2012, pp 89-90.

São José dos Campos, devido ao mau tempo e intensificação do tráfego na chegada a São Paulo.

Notando meu evidente nervosismo, aparentando não estar nenhum pouco abalada com o anúncio do piloto, a pessoa sentada ao meu lado puxa conversa me perguntando o que estou lendo, ao que mostro a capa do livro e improviso uma explicação críptica sobre o conteúdo dos ensaios de Agamben. Emendo aflito com uma pergunta sobre o motivo de sua viagem ao Rio, algo que envolvia, pelo álcool comemorativo circulando no ar da cabine e a animação do grupo que integrava, algum tipo de celebração. De fato, ele me conta que havia vendido um curió em um torneio por valor maior do que o de um caro popular zero quilômetros e que eu podia ficar tranquilo porque que a aeronave, como um pássaro, estava voltando para seu ninho, o lugar onde foi fabricada.

Em terra, enquanto reabasteciam e esperavam aliviar a fila em Cumbica, Rogerio Thank continua e me explica todo o processo envolvido em sua escola e viveiro no Oeste Catarinense, Criadouro Santa Barbara. Os curiós machos têm seu canto “vetorizado”, no que ele chamou de um “aprimoramento genético” feito através da reprodução ininterrupta da gravação de uma sequência perfeita de um canto campeão. Quanto mais o pássaro consegue então sustentar a própria repetição da sequência daquele canto, criando um processo de reconhecimento e consistência pela quantidade de tempo, mais alto seu valor financeiro.

Em seguida, me mostrou no celular uma imagem de uma ave, fragilíssima e sem penas, me segredando que era cria do campeão vendido no torneio no Rio, e que quase tinha morrido em julho daquele ano por uma pane no aquecimento do viveiro, contando que o inverno atualmente na região já equivale ao Europeu.

Confesso que só parei para olhar para Anita Malfatti com mais atenção quando, em meio às comemorações do centenário da Semana de Arte Moderna, a pedido de minha filha de seis anos, tirei uma foto dela junto ao rosto ampliado em preto e branco da artista, impresso em um banner gigantesco, no Shopping Morumbi, na capital paulista. Dali a um mês, ao gravar um curso online de história da arte, estava tomando notas diante da tela *A Boba* (1917), tentando recuperar um pouco daquela expressão desencantada e ao mesmo tempo resoluta que o retrato da artista tinha me deixado, algo no olhar de lado para o público, uma indiferença ou mesmo desconfiança em relação à pose, dentro e fora do mundo da arte. Na ordem do dia de nossa primeira locação externa, o MAC USP, estava também a possível filmagem, para inserção posterior, de uma série de desenhos da década de 1970 e 80, do artista alemão Joseph Beuys, tema de um módulo do curso dedicado a biografias extraordinárias, cujas poéticas e configurações extrínsecas das obras extrapolavam a autonomia do “alto modernismo”. Conhecia a série, parte da poética pioneira na atuação pedagógica e pensamento sobre ecologia do artista, assim como em sua instalação *Clareza sobre Veado* (1958-1985), que apresentou pendendo no pavilhão da Bienal, um dos mais influentes conjuntos da tridimensionalidade universal. Ainda assim, por conta da leitura do texto de Agamben, e o absurdo “restauro do belo natural”, que se confirmava perfeitamente pelo processo de vetorização de aves canoras como o curió, pensava com insistência em sua *Bateria de Capri* (1985), um *ready made* “combinado”, no qual Beuys pluga um limão siciliano a uma lâmpada do mesmo tamanho e cor amarela, como se o tom cítrico, algo sutil e refrescante, iridescente, representasse diante do espectador, a conformação do teor último de uma obra no limiar entre natureza e a cultura.

Diante, agora, da tela original de Malfatti, tudo parece uma estratégia de contenção da fruição desimpedida do cromatismo, algo que atravessa todas as possibilidades reais de cognição da mesma, o contato, afinal, com um sentido inédito, original, em meio a uma estrutura diagonal que não era exatamente revolucionária em relação aos ismos nascentes ou receitas de como o pintor deveria “domar a natureza”. Também os vínculos mais óbvios com o expressionismo alemão, invariavelmente citado como a fonte plausível para os aspectos formais estranhos no local em que são exibidos, mas especialmente pelo fato de trazer para o gênero do retrato, arcaísmos vigentes no Brasil, uma espontaneidade que questionava frontalmente a sintagmática e os silogismos de uma cultura baseada na “cópia”, uma hipercorreção imposta pela adoção do modelo de maior prestígio estrangeiro.

Desse mesmo ângulo, o título da obra me parece seu componente discursivamente mais importante. A ideia de se retratar a “boba”, envolvia uma aposta no retratismo um tipo de reciprocidade que a sociabilidade europeia não engendraria nesse gênero, algo capaz de trazer para o campo da pintura uma teatralidade complexa e contigua a elementos ditos congeniais das vanguardas, no Brasil. Por exemplo, os olhos, a boca e o nariz estão mais próximos aos altos contrastes da xilogravura, sem nuances do claro-escuro do óleo.

Preparando ainda a aula para a gravação, leio um verbete de Walter Zanini dedicado à artista, em sua Enciclopédia Geral de Arte Brasileira, referindo-se a passagens da produção de Malfatti como conjuntos com “temário reduzido no seu expressionismo – quase sempre figuras de retratados de feições vagas e abstratizadas e vistas paisagísticas” (p. 514). É compreensível: reproduzida no livro ao lado de uma paisagem francamente debitaria de Van Gogh, inclusive pelas pinceladas mais carregadas como as

usadas para pintar o céu anuviado, uma paisagem nórdica como *O Farol* (1915), com a perda da aura autêntica de *A Boba*, o seu surgimento sem qualquer rebaixamento por reprodução fotográfica – o que hoje, na tela do computador, acaba por abstrair, em variações arbitrárias inclusive das cores –, afirmava o contrário: o gênero do retrato como dispositivo de potências inconclusivas, ainda não classificadas e com alguma essência predominantemente inestética, que teria mais a ver com o contato da artista com a cultura popular e o folclore brasileiro, do que com Nolde, Gauguin, Soutine ou mesmo Van Gogh, com os com os expressionistas alemães, ou com todo pintor europeu não animista buscando uma saída plástica para o desconcerto ou espanto diante do natural, no início do século passado. Teríamos aqui a assunção precoce de um dado cultural em que o arcaísmo é algo vivo e positivo, trazido à pintura não como uma antítese, mas por sua plena aceitação como valor cultural.

O plano de Anita Malfatti em *A Boba* trai toda a opacidade. A transparência no agenciamento das cores primárias e um emolduramento interno, metalinguístico, verde, que recorta o céu azul como a destacar uma abstração informal, mas complexa, sem medo das consequências da ambiguidade no plano bidimensional. Já a detecção de uma estrutura com tendência cubista, futurista, suprematista pode também ser questionada pela dinâmica fragmentária e certo inacabamento de quase de todas as linhas negras do quadro e bem como a adoção de preenchimentos com transparências diversas por pinceladas multidirecionais, nuances através das quais se recusa discreta e intransigentemente à neutralidade programática.

É curioso também que, no museu, *A Boba* se encontre praticamente ao lado de *O Enigma de um Dia* (1914), de Giorgio de Chirico, quadro formalmente regressivo para uma estética que mede o sucesso ou fracasso

de uma pintura com base em sua capacidade de autocrítica e depuração. Um caminho para a abstração, iniciado em 1907, com *Les Femmes d'Alger*, de Pablo Picasso, em que, como se sabe bem, a arte dita “primitiva” teria sido incorporada à tradição como algo exógeno. No *Enigma* de Chirico, Jean Cocteau observa que em muitas obras do pintor metafísico, precursor do surrealismo, enquanto bandeiras tremulam ao vento, edifícios clássicos são perspectivados em longas diagonais, sombras parecem se alongar diante do espectador, enquanto os bronzes pesados lhes dão às costas, ao fundo do quadro, na linha do horizonte, pode-se observar uma pequena locomotiva. Sob sua chaminé, está uma fumaça suspensa e imutável.

Disso, acredita-se ainda que *A Boba* nos traz uma dissincronia entre desenho e cor, reelaborando uma suposta contradição entre forma e substância, de uma maneira que uma constatação peremptória ou racional não seria capaz de compreender. Essa disjunção não parece mecânica como a falta de registro nos estêncis dos retratos de Andy Warhol, um “defeito” com finalidade crítica que realiza a síntese tão esperada entre alta e baixa cultura. No retrato de Anita, quase tudo se precipita em uma insinuação estranha e inconclusiva, sem dualidades ou antagonismos convencionais. Talvez um pouco como no filme de Glauber Rocha, *Câncer* (1972), filmado em uma época e montado em outra, uma obra que fala sobre a falência da sociedade brasileira e que para ser composta demandou que se forçasse a sincronia entre som e imagem, de modo que as falas racistas se tornam lodosas e sufocantes, encarnando o câncer social apontado pelo título, enquanto vemos o Hélio Oiticica dançando irresponsavelmente com uma arma na mão. O teor evanescente e de estrutura “aberta” de *A Boba* flerta, assim, mesmo que de modo completamente não intencional, com as virtudes da indecibilidade na arte, capaz mesmo de se contrapor ao virtuosismo e a plasticidade inquestionável com uma indiferença sutil,

antevista nos EUA, que, como se percebe, Anita Malfatti não tentou apagar após o contato com Marcel Duchamp. Pelo contrário, assume-se o falimentar de modo praticamente inédito até hoje na arte brasileira.

E assim, finalmente, antes que precisasse lembrar de Paranoia ou Mistificação, o veredito de Monteiro Lobato à mostra de Malfatti, em São Paulo, entre dezembro de 1917 e janeiro de 1918, assim intitulado pelo próprio autor quando republicado em antologia pessoal, ao ser confrontado pela primeira vez com o uso pragmático das cores feito pela artista em seu incrível retrato, tive uma inédita sensação de pertencimento e profunda empatia e uma revolta contra a mediação e diagnóstico precoce, das influências marcantes à eventual personalidade mais frágil, todas as sumarizações, paralelos ou comparações com outros artistas, como Tarsila do Amaral, por exemplo, com a paleta sobrenatural de Matisse. Consequência provável do fato de que, diante da subjetividade trazida pela cor, qualquer raciocínio, de Lobato ou não, denota flagrante precipitação, quase como a necessidade de se tampar um frasco de perfume para que dele não saia algo que desmintira uma atmosfera sóbria reinante por séculos. No caso, toda uma sintagmática importada a duras penas, pesados e anacrônicos silogismos, a partir dos quais, toda espontaneidade será sempre vista como patológica.

Em artigo de 2000 sobre a figuração de Alberto da Veiga Guignard, arrisquei dizer que o artista, conhecido como nosso maior paisagista moderno, sustentaria a figuração “como nas obras de compositores da geração nacionalista, em que o elemento inovador prescinde do abandono do sistema tonal – a base da música no Ocidente.² Dez anos mais tarde, K. David Jackson, tradutor para o inglês de *Serafim Ponte Grande* (1933), de Oswald de Andrade, deu-me a entender, que Villa-Lobos teria se utilizado

² ROSA, Rafael Vogt Maia, *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo 2000. Pg. 180

da técnica da apropriação para compor sua *NY Skyline Melody* (1939), ao anotar a partitura a partir da silhueta da Ilha de Manhattan, vista por quem vem do Sul, passando por Ellis Island. Minha teoria precipitada sobre a paridade da figuração em Guignard e aspectos das composições de Villalobos ou Camargo Guarnieri, começava a se desmanchar. E, em 2014, ao entrevistar Tunga, em Nova York, aparecem as pistas que me faltavam para essa errata. Comentando o contexto anedótico em que Guignard pintou seu mais celebre retrato, *Lea e Maura* (c.1940), lembra:

Infelizmente não convivi com essa pintura. Mas o Guignard morou na casa do meu avô, Antonio de Barros Carvalho, por uns três, quatro anos, e pintava tudo, pintava, pintava a mesa, pintava o teto, pintava. Conta a lenda familiar que ele também gostava de beber e meu avô tinha uma adega, enfim, aquela coisa surreal: a adega diminuindo à medida que as pinturas aumentavam. (risos) Meu avô era senador da República e, lá pelas tantas, surgiu com a ideia de criar um salão independente, porque só existia um salão de arte, que era um salão de arte acadêmica. Ele fez o projeto de lei do Salão de Arte Moderna, que foi aprovado, o prêmio era uma viagem de um ano em Paris. Bom, aí ele disse: “Guignard, você tem que mandar lá pro Salão um negócio desses.” (risos) O Guignard que não era nada bobo e fez o retrato das filhas, minha tia e minha mãe. E foi muito curioso porque o meu avô, pernambucano, teria dito: “Mas eu quero o retrato delas não com esse negócio de Minas, não, quero com Olinda atrás!” E o Guignard: “Mas, Barros, não conheço Olinda!” “Não, mas te digo exatamente como é que é!” (risos) E ele foi pintando os casarios de Olinda que é o fundo da pintura e foi indo, “não, ali tem o casario azul, ali tem uma fachada de não-sei-quê.” E esse quadro foi pro Salão, ganhou o prêmio de viagem e assim foi parar no acervo do Ministério da Educação e Cultura. Durante muito tempo ficou por lá. Depois, na mostra dos 500

Anos, viajou, estive no MoMA, inclusive.³

Ou seja, não se pode afirmar que Villa Lobos ou Guignard tenham, respectivamente, uma fidelidade ao sistema tonal ou feito uma opção moral pela figuração. Nos casos lembrados, colocaram o elemento congenial, a colagem, apropriação, como aquele que prevalece no âmbito da concepção geral obra. No caso de Guignard, como visto, uma teatralidade que misturou arte e vida como poucos na história.

Em um último passeio entramos na praça Buenos Aires pela Rua Piauí. Ele caminhou se mostrando positivamente surpreso, abrindo os braços como se admirando as árvores frondosas e reverenciando uma São Paulo “mais aprazível”. Mas logo adiante, no *caminito*, para em frente à réplica de uma escultura parisiense feita no Liceu de Belas Artes em São Paulo, em que um leão está sendo capturado e morto por uma serpente. Pude vê-lo meditar, ali, sobre um de seus animais prediletos, e de me lembrar quando reiterou, ao saber de uma exposição envolvendo taxidermia de cobras na celebrada loja do artista britânico Damien Hirst, *Other Criteria*, também em Nova York, que só trabalhava com animais vivos, como em *Vanguarda Viperina* (1985) em que seda três serpentes que trança antes de deixá-las se reintegrar à natureza.

Nos sentamos no gramado, atrás de um de bronze filantrópico com uma ampla base de granito, que nos dava as costas como no quadro de Chirico, e pelo seu reverso acabava parecendo uma concha suspensa. Duas crianças aparecem para brincar, em volta da base, ao que ele me pergunta: “eram doze garrafas de água fluidificada. Onze foram devidamente bebidas,

³ Entrevista publicada pelo artista em seu site www.tungaoficial.com.br <https://www.tungaoficial.com.br/pt/publicacao/entrevista-rafael-vogt-maia-rosa-vs-tunga/>

a última desapareceu. O que você acha que isso significa? Penso que quer dizer que devemos nos comunicar com mais fluidez e clareza no futuro.”

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O Homem sem conteúdo*, trad. Cláudio Oliveira, Belo Horizonte, Autêntica, 2012, pp 89-90.

ROSA, Rafael Vogt Maia, *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo 2000. Pg. 180

Rafael Vogt Maia Rosa é mestre e doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP. Foi artista convidado no departamento de Theater and Performance Studies da Yale University, entre 2013 e 2015. Atualmente, é professor de Teoria e Crítica no programa de pós-graduação da Faculdade Belas Artes.