

O que sobrenada, sobrenada no caos

Clarissa Diniz

2022

“Agora, não há nada além de flores”, ecoa a voz de Caetano Veloso entre duas pinturas vicejantemente floreadas no terceiro pavimento da exposição *O que sobrenada, sobrenada no caos*, individual de Ismael Monticelli na Portas Vilaseca Galeria.

Seu lamento – um irônico réquiem pelo desaparecimento de um paraíso formado por máquinas, carros, gasolina, outdoors, rodovias, shoppings – é uma versão brasileira da canção (*Nothing but*) *Flowers*, da banda Talking Heads.

Ao chorar a saudade de uma antiga Pizza Hut, posteriormente recoberta por margaridas, a toada debocha das fantasias primitivistas que volta e meia assolam civilizações com anseios messiânicos por um total reflorestamento das vidas, mentes e territórios, produzindo ideologias revolucionárias – porém muitas vezes autoritárias – que obstinadamente se dedicam a refundar nações, povos, ideais a partir de uma fabulada “natureza” que explicaria atrocidades da ordem do “direito natural”, do determinismo biológico ou do racismo científico.

Hoje, momento no qual o Brasil comemora duzentos anos de sua independência, as necessárias reflexões acerca do fracasso do colonial projeto da “nossa nação” sofregamente disputam espaço crítico com o auê produzido em torno do centenário da paulistana Semana de Arte Moderna de 1922, elaborando uma ficção histórica que parece atrelar “modernidade e independência” como se estivessem fadadas uma à outra.

É de uma ironia infelizmente não sem precedentes que, por exemplo, as traumáticas fotografias que documentam o recente massacre dos Guarani Kaiowa de Guapoy (Mato Grosso do Sul) tenham que pleitear visibilidade precisamente a contrapelo do protagonismo dado às atuais reproduções *ad nauseum* do *Abaporu* (1928) de Tarsila do Amaral, o qual, com seis anos de diferença, é habitualmente tomado como ícone das celebrações da Semana de 22 (da qual, aliás, Tarsila não participou), evidenciando que o marco temporal – esse que o covarde Judiciário brasileiro tenta impor ao processo de ocupação dos territórios indígenas – é mais um desses valores que a sabedoria popular sabe tão bem explicar: dois pesos, duas medidas.

Enquanto perspectivas genocidas defendem que, a despeito de seu emancipatório projeto de cidadania, a data da promulgação da Constituição Brasileira (1988) se torne a baliza do marco temporal e, ao mesmo tempo, historiografias e pedagogias epistemicidas seguem inadvertidamente produzindo uma infinidade de releituras da violenta e monstralizada representação de Amaral acerca dos indígenas (o *Abaporu*) junto às nossas crianças em idade escolar, o utópico Brasil – esse cujos povos e culturas muitos querem acreditar ter inspirado Thomas Morus a escrever sua *Utopia* (1516) – cotidianamente esbanja sua falência e avesso.

Nunca é demais lembrar que essa situação não é de hoje e que, em 22 de dezembro de 1988, três meses após a aprovação da Constituição, o ambientalista Chico Mendes foi assassinado no Acre com um tiro de espingarda, sangrentamente jogando na cara da sociedade que o “Estado de Direito fracassou”, tal qual recentemente afirmou o advogado Eloy Terena em referência à morte de Vitor Guarani Kaiowa e outros de seus parentes feridos no massacre conduzido pela Polícia Militar, ocorrido na sequência do assassinato dos ativistas Dom Phillips e Bruno Pereira, na Amazônia.

Desse modo, para Ismael Monticelli, em 2022 torna-se mandatário profanar o Brasil: criticar e mesmo debochar de seu projeto civilizatório, de sua beleza, de sua tropicalidade, de seu pacifismo, de suas cores, de seus mitos, de sua arte moderna, de seus artistas e, por isso, também de si mesmo.

Em que pese estarmos na era dos memes e que, inevitavelmente, haja muita zombaria na crítica proposta por Monticelli, para além da provocação que dá origem ao conjunto de trabalhos aqui reunidos – cuja estrutura formal e plástica emula a fase canônica da obra de Tarsila do Amaral, a *Antropofágica*, elaborada no final dos anos 1920, como também comenta a obra de Maria Martins –, nos vemos diante não de uma ironia festiva, mas sobremaneira niilista, que desconfia inclusive da utopia de um recomeço, como canta Caetano: “*Eu pensei que nós íamos começar de novo / Mas acho que eu estava errado / Antes havia estacionamentos / Agora é um oásis de paz / Você conseguiu, você conseguiu*”.

Organizada numa narrativa espacial cuja escuridão nos conduz por entre uma dramaturgia em três etapas, experimentando o padrão das tantas tríades que estruturam o imaginário judaico-cristão – céu/purgatório/inferno, pai/filho/espírito santo, começo/meio/fim –, a exposição de Ismael se apropria das construções estético-políticas de Amaral para elaborar um jardim, um grande Éden cuja fabulada harmonia social é,

por sua vez, perturbada por um bestiário sanguinário e carnívoro, que devora a si e aos outros em meio ao cenário volumetricamente coeso e cromaticamente matizado de sua obra.

O gesto do gaúcho é, portanto, o de emular a obra da artista de família latifundiária para, desde seu interior, fraturar seu ideário apaziguador, no seio do qual as abissais desigualdades sociais e étnico-raciais do Brasil foram representadas como se naturais: florações de gentes, casebres e ofícios tal qual mangas, abacates ou sapotis.

Sua estratégia consiste não apenas em inserir bestas e feras míticas nas paisagens tarsilescas, senão, principalmente, de fazê-lo desde a perspectiva estética da Idade Média por meio da apropriação direta de figuras como as do *Bestiário de Aberdeen* (Inglaterra, c. 1200) e de aspectos como o douramento da superfície e a escrita, cunhando um imaginário ao mesmo tempo moderno e medieval.

Com a dobra da historicidade estética de suas pinturas – que são aliás, as primeiras de sua trajetória –, a Ismael Monticelli não interessa forjar, nelas, a a-histórica sensação de “suspensão do tempo”, mas efetivamente estranhá-las por meio do anacronismo. A partir de sua fricção com o medievo, o artista perturba o imaginário modernista que nos é tão familiar e que recentemente tem sido trazido à lembrança por ocasião do (bi)centenário da Independência e da Semana. Ao fazê-lo, cutuca o atual clima historicista com sua frondosa fabulação, lembrando-nos o quão ficcional é o horizonte que supõe ser, o Brasil, tão independente quanto moderno.

Além da extravagante estética das pinturas, nela o artista faz convergir céu e inferno, ambiguando dicotomias cosmo-teológicas cuja dimensão distópica se confirma nas frases que circundam as pinturas de caráter emblemático – prenúncios, profecias, pragas, conjurações, confissões, advertências.

Extraídas de livros ou narrativas consideradas como distopias e justapostas às cenas que constituem a dramaturgia de *O que sobrenada, sobrenada no caos*, as frases tornam-se espécies de enunciados interpretativos, sugerindo uma atmosfera moral e política que, seguindo a escadaria onde se lê “quando o relâmpago fala, ele diz escuridão” (George Steiner), nos conduz para o terceiro andar da galeria.

No terceiro andar, a paradisíaca primavera pictórica se vê infestada por espinhosas cobras que se enrolam para servir de ninho às centenas de ovos que abundam no espaço e que, por sua vez, emulam certa dramaticidade arquetípica

entrevista na obra de Maria Martins, contrastando – estética e politicamente – as duas icônicas artistas.

Embalado por Caetano Veloso cantando (*Nothing but*) *Flowers*, no centro da instalação, como num altar, um soturno bebê dourado gira, em posição fetal, sobre um pedestal ofidicamente ornamentado. Seu contínuo movimento anti-horário se irmana ao espiralado girar do tempo, evocando a própria gestação ou o intervalo que são necessários para chocar, sob o calor do sol ou da pólvora, o porvir.

Ninado pelo verso “Desde a era dos dinossauros / Carros andam a gasolina / Pra onde, pra onde eles foram? / Agora, não há nada além de flores”, o bebê parece destinado a nascer dando voltas na temporalidade, buscando um passado que não foi vivido por ele, mas que já o foi nostalgicamente ensinado como um ideal a ser resgatado.

Trata-se de uma alegoria da produção das fantasias primitivistas que, como ciclos, com frequência acometem as artes de um desgovernado desejo pelo que supostamente teria vindo antes do estado em que nos encontramos. Fáceis presas do evolucionismo sobre o qual erigiu-se a história da arte e sua transloucada hipótese de uma sucessiva superação entre artistas, épocas, lugares ou movimentos, somos impregnados por um tipo específico de anseio salvacionista: o que espera, de um Outro situado num tempo-espço diverso, a nossa própria salvação.

Apropriando-se do imaginário modernista de Tarsila e de Martins – o que precipita, ademais, uma atenção às questões de gênero na arte brasileira –, a exposição de Monticelli sublinha as fantasias de nossa modernidade e as lança sobre e contra o agora: tempo crescentemente interpretado à luz do Antropoceno.

Este conceito, por sua dimensão ecologicamente implicada e mesmo apocalíptica, parece reacender alguns dos primitivismos que, no caso brasileiro, outrora fabularam a floresta e seus povos originários como fonte da esperança de cuja força erigir-se-ia o futuro, a exemplo do pensamento de Oswald de Andrade, o qual, a partir da perspectiva indígena, vislumbrava um porvir civilizatório baseado no matriarcado e na abolição da propriedade, dentre outros aspectos que julgava que socorreriam nossas adoecidas sociedades ocidentalizadas.

Vem justamente de Oswald, autor do *Manifesto Antropófago* (1928) que fora casado com Tarsila do Amaral – que o presenteara com o seu famigerado Abaporu –, o título desta mostra. Oriundo do texto *A marcha das utopias* (1953), a expressão surge no seio de sua (auto)crítica ao primitivismo, que reconhece como sintoma da hegemonia do

“adulto, branco e civilizado” que, ainda no século XIX, não havia “atendido aos rugidos proféticos de Marx, ao sol novo de Nietzsche e aos abismos siderais de Freud”. Para Oswald, esses e outros movimentos epistemológicos e políticos levariam, “pouco a pouco, à desmoralização do branco” e, com ele, ao entendimento de que todo primitivismo é uma fantasia perversa e fetichista daqueles que se imaginam no polo oposto da dicotômica equação: os que se consideram “civilizados”.

Oswald reconhecia, assim, que a própria Antropofagia por ele articulada junto a parceiros diversos desde o fim da década de 1920 seria igualmente sintoma de uma branquitude supremacista cujas utopias são um projeto autoritário de civilização: “e que foram as diversas formas do que chamamos “fascismo”, senão também movimentos da massa e autênticos movimentos utópicos? (...) Quem negará que Mussolini e Hitler, por abomináveis que tivessem sido, carregavam atrás de si uma massa desesperada de povo? E que eram essas camadas vulcânicas senão os enormes resíduos primitivistas, deixados propositadamente para trás, pelas classes “superiores e distintas” que usufruíam sozinhas os benefícios do capitalismo? (...) A Antropofagia, sim, a Antropofagia só podia ter uma solução: Hitler! (...) Eles [os antropófagos] cantavam o bárbaro tecnizado! E que é o bárbaro tecnizado senão Hitler?”.

Assim, Andrade concluirá que o autoritarismo verificado naquele meio de século (e, hoje, novamente epidêmico no mundo), estaria implicado na perspectiva primitivista que, “por não ter levado às últimas consequências a certeza de sua alma primitiva” – ou seja, por não ter desmontado o binômio primitivo/civilizado, eu/Outro, etc., profanando sua própria ficção civilizatória –, terminava por produzir, como “reação”, “tenazes raivosas”: indignadas fúrias coletivas “das massas”, revoltadas por terem sido “propositadamente deixadas para trás” na condição de “resíduos primitivistas”. No fim deste argumento, Andrade enigmaticamente afirma que “o que sobrenada, sobrenada no caos”.

A desordem que sentimos cotidianamente, essa que se expressa também na presidência e na racista violência de Estado deste país, é provavelmente um dos traços desse projeto de supremacia civilizatória baseada na primitivização do Outro.

O que ainda flutua, paira ou se sustenta nesse caos talvez deva, efetivamente, ser profanado, devorado, destruído. Para que o inferno deixe de existir para os 99% da população que desigualmente dividem os 60% restantes do dinheiro do mundo que não foi apropriada pelo 1% mais rico das sociedades, urge profanar o paraíso.

Como afirma o prelúdio da exposição, cuja estrutura discursiva espelha a abertura da *Divina Comédia* (c. 1304-1321), o imaginário nela reunido, em sua monstruosidade contra edênica e anti-pacifista, anuncia que “a aparição de um monstro seria um signo precursor de acontecimentos”.

Todavia, por mais antecipatório que possa ser o signo da monstruosidade, os Frankensteins produzidos por nossos mundos são ajuntamentos de seus restos, de seus fragmentos. Sua própria existência advém da destruição, da ruína que, quando vier a parir alternativas e caminhos para os nossos mundos, o fará não desde a perspectiva no nascimento, mas do funeral: “womb e tomb. Vislumbrei um bebê surgido de um túmulo e não de um útero”, afirma o prelúdio da mostra de Monticelli.

É neste sentido que a dramaturgia de *O que sobrenada, sobrenada no caos* profere à mostra uma atmosfera lúgubre, teatralmente elaborada para melancolicamente frustrar a apologia e a celebração da efeméride em que nos encontramos.

Vem, de seu caráter fúnebre e do movimento anti-horário que a imanta, sua própria potência de transformação: uma que não seja feita de esperança no futuro ou de qualquer convocação messiânica para que a alteridade venha nos salvar e restituir-nos o paraíso perdido, mas da disposição a chafurdar no inferno a ponto de destituir o Éden e, conseqüentemente, seu antagonico duplo: as trevas.

Como enuncia uma das pinturas de Monticelli, na qual, situada na paisagem da pintura *Antropofagia* (1929) de Tarsila do Amaral, está uma cena de necrofagia – pássaros devorando um cachorro morto sob o olhar apavorado de outros cães –, “as velhas formas entram em colapso”.

[Texto publicado no contexto da exposição individual *O que sobrenada, sobrenada no caos*, Portas Vilaseca Galeria, Rio de Janeiro, 2022.]