
As imagens do realismo mágico

Karl Erik Schollhammer

Resumo

O ensaio mapeia a história do conceito de realismo mágico, desde sua formulação no livro Nach-expressionismus, Magischer Realismus: Probleme die Neuesten Europäischen Malerei, de Franz Roh, até sua divulgação nos debates sobre a literatura latino-americana do Boom. Trata-se de uma teoria viajante que de modo exemplar confronta o domínio visual das artes plásticas com o domínio literário, na tentativa de definir uma aproximação representativa da realidade moderna.

Palavras-chave: imagem e texto; teoria viajante; representação.

Introdução

Para os leitores da literatura hispano-americana, a noção de realismo mágico tem uma história ligada a um dos movimentos literários mais importantes do Século XX, o chamado *Boom* da literatura hispano-americana, que situou o continente no mapa global da literatura e que por muitos foi considerado a superação da crise do romance ocidental através de uma revitalização da narrativa.

Pretendemos nas seguintes páginas recontar a história do realismo mágico, do ponto de vista das artes plásticas, área em que a noção aparece pela primeira vez nos anos 20, antes de ser apropriada para a denominação de uma tendência na prosa hispano-americana e depois na literatura global do final do século passado. Tentaremos assim estabelecer uma relação entre literatura e imagem, a partir deste exemplo privilegiado, e por outro lado discutiremos como esta relação permite ampliar a relevância dos estudos literários para uma análise cultural. Em outras palavras, nos interessa aqui mostrar que a apropriação do conceito de realismo mágico no debate político-cultural da América Latina representa um elemento estratégico na procura pela fundação estética de uma identidade própria. Assim, a interpretação do realismo mágico na América Latina pode ser entendida como uma alavanca na compreensão da realidade própria em outros limites que são diferentes daqueles oferecidos pelo realismo histórico e pelo modernismo de vanguarda, que ainda se atrelavam a uma visão utópica, em reação à modernidade iluminista européia.

Nesta perspectiva, o realismo mágico oferece um ponto de partida exemplar para discutir como acontece uma transformação radical de um projeto estético-político que teve origem no debate sobre as tendências pós-expressionistas nas artes plásticas dos anos 20, principalmente na Itália e na Alemanha, adaptado para o contexto latino-americano de hoje, e entender porque a noção de realismo mágico na América Latina não se limita a denominar uma renovação técnica da narrativa do romance moderno, mas rapidamente é interpretado como expressão cultural de algo essencialmente hispano-americano. Este "algo" recebe, ao longo dos debates, interpretações que variam entre os extremos: por um lado, um fundamento ontológico de uma expressividade artística na cultura hispano-americana, e por outro, uma visão fenomenológica que interpreta a questão de identidade cultural dentro de uma percepção singular do tempo e do espaço. Entre os dois extremos encontraremos sempre interpretações que se centram na relação entre artes plásticas e literatura, como exemplo de uma questão intrínseca para um regime representativo que pode ser entendida a partir da relação entre imagem e texto, isto é, entre a capacidade literária de despertar imagens da realidade e a possibilidade de extrair um conteúdo textual da visualidade da imagem. Parece ser, na discussão destas questões em relação ao realismo mágico, que as características culturais se expressam como consciência estética entre os artistas latino-americanos. Apesar do privilégio específico do tema, devemos entender a abordagem do realismo mágico como parte de uma discussão mais ampla sobre a maneira por que os movimentos de vanguarda europeus — como o cubismo, o expressionismo, o surrealismo e

o construtivismo — são apropriados pelos artistas e autores latino-americanos, ressaltando uma diferença constitutiva que continua produtiva nas auto-representações culturais.

A origem da noção de realismo mágico

O fenômeno do realismo mágico na literatura latino-americana foi decisivo para a consolidação do romance deste continente, dentro das correntes literárias do pós-guerra e, ao mesmo tempo, considerado como uma contribuição importante à superação da crise criativa do romance ocidental, freqüentemente anunciada como a “morte do romance”, por exemplo, pela crítica em torno do *nouveau roman* francês. Com a divulgação do romance latino-americano em línguas européias durante as décadas de 60 e 70, o conceito de realismo mágico rapidamente tornou-se sinônimo de volta da história bem contada, de participação imaginativa livre e ativa e de renascença de temas da literatura maravilhosa e fantástica do século XIX. Na recriação da experiência latino-americana, rompia-se com uma representação realista ou naturalista tradicional e se incorporavam técnicas e estilos do modernismo, desligados do otimismo civilizatório, partindo para a descoberta de uma outra realidade informal da mitologia, da história e da memória popular do continente. Estilisticamente, o realismo mágico começou a significar uma reconciliação com a figuração narrativa e uma superação do experimentalismo sintático dos textos modernistas, mas sem abrir mão das fronteiras ampliadas em relação àquilo que se pressupunha como “realidade”. Em relação ao conteúdo, inseriam-se elementos sobrenaturais, numa subversão dos conceitos de tempo cronológico e de espaço euclidiano, fundamentais para o realismo histórico, permitindo a intervenção mágica do imaginário humano na criação representativa de outras dimensões da realidade experimentada e na descoberta de camadas mítico-lendárias da memória popular que recuperavam um elemento maravilhoso das narrativas.

O nome central na divulgação do realismo mágico no meio literário foi o escritor caribenho Alejo Carpentier, que fez referência à expressão pela primeira vez no prólogo do romance *El reino de este mundo* (1949), e posteriormente se apropriou do conceito, rebatizando-o para o “real maravilhoso”, e o expôs e divulgou em vários ensaios, freqüentemente ligados à noção do barroco ou do neobarroco latino-americano.

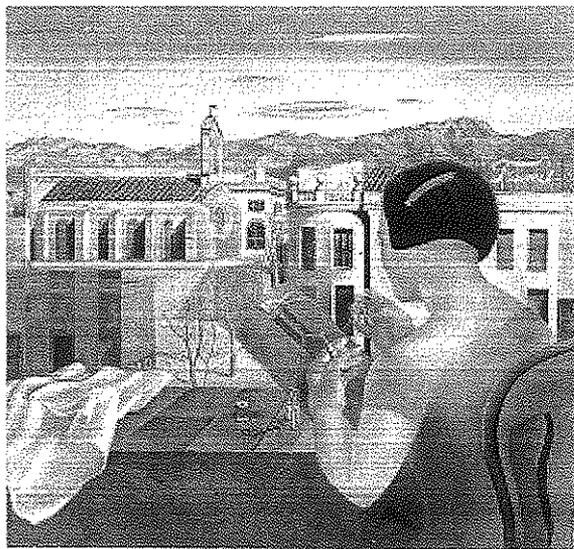
Voltaremos, em seguida, à discussão da definição de Alejo Carpentier, mas antes é preciso resgatar a origem direta da noção, que primeiramente emergiu do debate teórico em torno das artes plásticas na Alemanha da República de Weimar dos anos 20. O próprio Carpentier reconheceu cedo sua inspiração num pequeno livro escrito pelo historiador de arte alemão Franz Roh e editado já em 1925, com o título original de *Nach-expressionismus, Magischer Realismus: Probleme die Neuesten Europäischen Malerei*. Como indicado pelo título tratava-se de uma análise das tendências pós-expressionistas na pintura alemã e européia do entre-guerras, identificadas por Roh simultaneamente como “pós-expressionistas” e “mágico-realistas”. É lugar-comum dizer que a importância deste trabalho no contexto hispano-americano se deve à tradução parcial para o espanhol feita por Fernando

Vela dois anos depois, que apareceu na publicação *Revista de Occidente*, editada por Ortega y Gasset. Na tradução, no entanto, com o título invertido para *Realismo mágico: pós-expressionismo*, existe uma intervenção que marca uma profunda transformação de interpretação do estudo de Roh. A partir desta aparição num veículo intelectual prestigiado, o conceito de realismo mágico — originalmente ligado à pintura contemporânea — começa a aparecer na crítica literária latino-americana, durante as duas décadas seguintes, de maneira que foi cartografado em ensaios de Angel Flores, Luis Leal, Emir Rodrigues Monegal, Jean Franco e, mais tarde, de modo mais completo, por Roberto Echevarria Gonzalez (1977) e Seymour Menton (1998).

Na interpretação de Carpentier, o conceito do realismo mágico recebeu a tradução de real maravilhoso, que permaneceria na história literária latino-americana. O real maravilhoso era formulado por Carpentier, programaticamente, como parte de um projeto literário dos escritores latino-americanos, que visava a mobilizá-los em torno da articulação de uma autenticidade cultural do continente, redescoberta e resgatada após séculos de colonização. A literatura do real maravilhoso dependia, segundo Carpentier, do resgate de uma linguagem viva na realidade latino-americana, que não se confundia com o castelhano acadêmico, pois sempre trazia as marcas das línguas autóctones, das expressões artísticas híbridas, da religiosidade sincrética, das lendas, da culinária e de todas as outras fontes de uma memória popular genuína. Com um olhar de antropólogo, Carpentier convidava seus próprios colegas escritores para participar de uma redescoberta dos níveis informais e inarticulados da sua realidade, onde ele percebia uma cultura autêntica resistir sob o peso de séculos de história colonial, como ruínas prestes a serem escavadas, reconstruídas e reinventadas por um imaginário moderno e libertador. Apesar do teor arqueológico de seu projeto, Carpentier não pretendia sugerir uma volta na história, nem tinha ilusões sobre a possibilidade de resgatar uma cultura genuína e autóctone. O autor se interessava por uma realidade dinâmica de hibridização, que era resultado de um impulso estético, uma expressividade artística natural do continente no qual o autor contemporâneo deveria encontrar seu recurso imaginário para articular e batizar, numa linguagem própria, uma realidade inexpressável e incompreensível dentro de uma linguagem e racionalidade ocidental. Sem poder escapar do espanhol ibérico, o autor latino-americano deveria recuperar traços e fragmentos de uma expressividade própria, na herança de séculos de religiosidade híbrida, de uma cultura mestiça e de uma memória popular que concilia mito, história, experiência e fantasia imaginária.

Era explícita a inspiração de Carpentier no movimento do surrealismo europeu. Sua noção de real maravilhoso se referia diretamente ao conceito de André Breton, *le merveilleux*, que denominava uma realidade "superior" ligada ao inconsciente humano. Durante sua estadia em Paris, Carpentier colaborou ativamente com o círculo de Breton, cuja influência sobre o ambiente artístico e intelectual latino-americano era enorme. Mas Carpentier relata como descobriu a falência da teoria de Breton, numa viagem de volta ao Caribe, quando se deu conta da potência existente na riqueza cultural do

país, superior aos ideais utópicos do “maravilhoso” de Breton, que o escritor francês situava além do realismo convencional, revelado do fundo do inconsciente, através das técnicas artísticas e literárias do surrealismo: escrita automática, colagem, justaposição, etc. O que para Breton provinha de camadas de realidade humana não reconhecíveis pela consciência individual, Carpentier reinterpreta como vitalidade cultural do continente latino-americano, que o artista tinha a missão de redescobrir e incorporar. Para Carpentier, o real maravilhoso vinha a denominar uma superação da realidade aparente, através de uma liberação da fantasia e da imaginação artística. Neste ponto, ele foi responsável por uma inversão radical da noção original de realismo mágico, segundo Franz Roh, pois o historiador de arte alemão tinha definido o realismo mágico como uma “volta ao real” em reação contra a rejeição radical ao realismo por parte dos dadaístas, dos cubistas e dos expressionistas. Roh apontava para tendências pós-expressionistas numa arte figurativa, serena, sólida e neoclássica, que restituía uma representação visual e figurativa da realidade como um caminho possível para a revelação da dimensão oculta e mágica do objeto. Mais de que uma verdadeira volta à linguagem “realista”, tratava-se de eliminar o aspecto emotivo, exageradamente subjetivo do expressionismo, para permitir a percepção de uma dimensão latente atrás das linguagens representativas abstratas identificadas com o objeto. Neste ponto, Roh se inspirava, provavelmente, nas idéias do Giorgio de Chirico, que já em 1919 falava do “aspecto mágico” (FERRARI, 1998) de uma nova “arte metafísica”, e lhe permitia identificar este elemento “objetivo” nos contemporâneos alemães e numa série de artistas europeus, entre os quais encontramos nomes importantes para os artistas latino-americanos — também para os modernistas brasileiros —, como Leger, Lhote, Miró, Picasso, Le Corbusier, De Chirico, Sironi e Dalí. No contexto alemão, a definição de realismo mágico de Roh foi superado pela noção de *Neue Sachlichkeit* — a nova objetividade — depois da exposição com este nome organizada por Gustav Hartlaub em Mannheim, o mesmo ano da edição do livro de Roh, e que canonizou a corrente para o público.



SALVADOR DALÍ. *Noia de Figueres*, 1926.

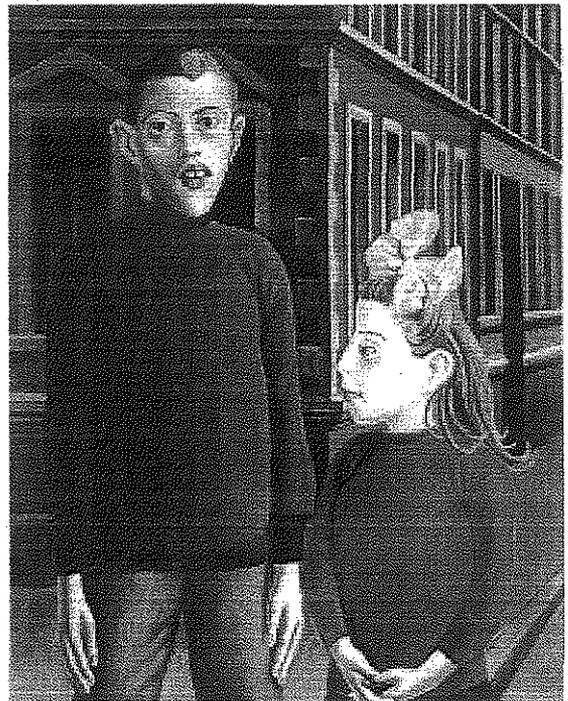
O que fica claro numa perspectiva atual é a mudança radical na interpretação do conceito de realismo mágico no contexto latino-americano. Mas como explicar esta transformação se não como uma coincidência conceptual arbitrária? Será que na aparente inversão do seu conteúdo não existe um núcleo persistente, embora enigmático, que permita entender a continuidade no processo que une o contexto do expressionismo europeu dos anos 20, que serve de fundo para o realismo mágico de Roh, com o esforço do ambiente literário latino-americano posterior aos movimentos modernistas?

Sem retomar a arqueologia conceptual deste processo em detalhes é importante sublinhar alguns momentos importantes na interpretação histórica do conceito. É sabido (FERRARI, 1998) que o italiano Massimo Bontempelli aplicou a noção entre 1926 e 1929 na revista italiana *Novecento*, em torno de artistas italianos como Giorgio de Chirico, Carlo Carrá e Felice Casorati. Bontempelli viajou depois para a Venezuela, onde pode ter inspirado Arturo Uslar Pietri, que usou o termo pela primeira vez no livro *Letras y hombres de Venezuela* (1948), como a denominação de uma “negação poética da realidade”. Talvez, Carpentier, que se encontrava na Venezuela na época, tenha lido este livro, ou porventura assistiu, numa visita a Nova York, a uma exposição no Museu de Arte Moderna, no início dos anos 40, chamada *American realists and magical realists*. Um outro caminho é apontado por Angel Flores, que em Borges viu um precursor já em 1932, quando o escritor argentino publica o ensaio, inspirado na antropologia de Frazer, “El arte narrativo y la magia”. Borges reivindica uma inspiração direta da leitura de Ernst Jünger, que usou o termo já em 1927 no *Nationalismus und Moderne Leben*, sob influência direta de Roh e do colega austríaco Alfred Kubin e seu romance *Die Andere Seite* (1905). Kubin introduz aqui uma idéia sobre os dois lados das coisas, o interior e o exterior ou o invisível e o visível. Jünger entende esta dupla realidade em termos de uma “estereoscopia” literária que caracteriza o realismo mágico. Por exemplo, escreve no livro *Das Abenteuerliche Hertz* (1929): “O realismo mágico conseguiu na pintura expressar a precisão interior do mundo da máquina melhor que as próprias máquinas. Nada de surpreendente nisso — não deve a idéia da precisão ser mais precisa que a própria precisão?” (HERTZ, 1929, apud GUENTHER, 1998, p. 58) Mas Borges também pode ter a referência do amigo e cunhado espanhol Guillermo de Torre, que citou o livro de Franz Roh, numa conferência de 1931 com o título *Itinerário de la nueva pintura española*, no qual ressalta o exemplo do pintor Marujo Mallo (BONET, 1997).

A arte do realismo mágico

Tanto Franz Roh quanto Gustav Hartlaub percebiam, no final dos anos 20, uma tendência em oposição ao expressionismo, reivindicando um compromisso artístico maior com os temas da realidade social das grandes metrópoles industriais, numa linguagem mais serena e representativa. Tratava-se de um movimento difuso, heterogêneo e complexo, comparável à chamada do *Retorno ao Real* do poeta francês Jean Cocteau — *Rappel à l'ordre* —, com uma abrangência que na República de Weimar do pós-guerra incluía

desde um certo neoclassicismo idílico e conservador — Georg Scholz, Carl Hofer, Carlo Mense e Christian Schad — até o verismo engajado e revolucionário no outro extremo — George Grosz, Otto Dix, Georg Scholz, Rudolf Schlichter e Wilhelm Heise. Comum para todos era a oposição em relação ao subjetivismo exagerado que tinha predominado tanto no perceptismo dos impressionistas quanto na radical ruptura expressionista com os princípios figurativos. Abafando o lado emotivo e desesperado, emergia uma nova “objetividade” e “serenidade”, que tratavam seu tema reificado, dissecado clinicamente e revelado na sua autonomia com precisão microscópica, sobre-exposto, isolado e captado de um ângulo surpreendente e incomum, de onde o familiar aparece na sua dimensão estranha e inquietante. Assim também tinha Freud já em 1919 descrito o estranho inquietante (*Das Unheimliche*) como um efeito perturbador da visão, provocado por um elemento artificial (os binóculos, por exemplo) capaz de abrir uma dimensão invisível e invasora na percepção. Da mesma maneira, se observava entre os pintores uma procura plástica do efeito de alienação em relação ao mundo representável, que podia ser interpretado ou como uma crítica social da sociedade capitalista, como para os veristas, ou como a imanência de uma dimensão metafísica pagã, como para os conservadores.



OTTO DIX. *Zwei Kinder*, 1921.

Embora privilegiando a pintura alemã, a análise de Roh e a exposição de Hartlaub incluíam um leque de tendências neo-realistas européias. Mais importante era o grupo em torno do pintor italiano De Chirico e da revista de *Novocento*, que se autodenominava a *Arte metafísica* desde 1919. Na Espanha, se registrava um momento neoclássico entre pintores como Miró, Dalí, Braque e Picasso, desde 1916; na França, Fernand Léger proclamou seu *Réalisme nouveau* em 1918, e na Rússia aparecia no mesmo período o construtivismo e o suprematismo. Muito mais tarde, em 1943, acontece uma

exposição surpreendente no Museu de Arte Moderna em Nova York, mostrando obras de pintores como Edward Hopper, Charles Sheeler e Grant Wood, com o título de *American realists and magical realists*, e que mostra como o pós-expressionismo alemão continuou encontrando herdeiros em diferentes formas de novo objetivismo, neo-realismo e hiper-realismo durante o século.

A definição de Franz Roh

Para Franz Roh, o conteúdo principal do realismo mágico consistia numa expressão serena, racional e controlada, rejeitando as extremidades barrocas dos dadaístas e dos expressionistas, assim como a empatia subjetiva do perceptivismo impressionista. No centro da tendência pós-expressionista, ele registrava uma representação definida pela objetividade do tema como o desafio estético principal. Sem a intervenção da individualidade do artista; o objeto emergia solidamente ancorado no seu mundo material, e ao mesmo tempo claramente definido e descrito com detalhes minuciosos. Deste modo, a arte do realismo mágico tentava capturar a atração profunda do objeto, em vez da ansiedade sensível e expressiva do artista. Um traço fundamental deste novo realismo era "distância" e "reco" da realidade vivida, para garantir um mundo "alienado", "exterior" e "reificado" para o olhar do espectador. Até os indivíduos retratados aparecem objetivados, isolados e encerrados na distância solitária para com o mundo, como nos quadros de Anton Räderscheidts do início dos anos 20. Mas, ao mesmo tempo, era nesse ponto que se percebia uma divergência fundamental dentro do movimento da "nova objetividade", porque os artistas podiam desistir do engajamento subjetivo e empático, acentuando uma problemática existencial, como os neoclássicos de orientação conservadora, ou despir a realidade social das grandes cidades industriais de maneira cínica, mostrando a decadência da vida cotidiana moderna, a noite depravada, as ruas transitadas e um mundo repleto de trabalhadores, máquinas e fábricas, que para um indivíduo alienado aparecia estranho, hostil, incompreensível e incontrolável, como nos quadros de Dix, Groz e Richter.

Em termos de linguagem plástica, o realismo mágico reagia contra a expressão "convulsiva" e "exagerada" dos expressionistas e, apesar de mostrar uma certa preferência pelo elemento *naïfe* e ingênuo do sobrenatural, rejeitava o que chamava "exotismo chocante" do expressionismo e sua inclinação pelo fantástico e o irreal, como, por exemplo, nos temas de Chagall, em que o cotidiano rural russo aparecia com os atributos de uma imaginação delirante. Com este exemplo, Roh define o "mágico" como aquilo que emerge do cotidiano em contraste com o "místico" de Chagall, pois o primeiro vinha do interior vibrante e latente do objeto, enquanto o segundo se referia a uma dimensão exterior mística. Do ponto de vista técnica, o realismo mágico e o pós-expressionismo representavam uma volta ao figurativo, àquilo que Roh chamava "a alegria do olhar", e a pintura se propunha reintegrar "a realidade no coração do visível". Só na representação serena, tranqüila e estática do seu objeto era que Roh pensava que a pintura pós-expressionista podia revelar intuitivamente a figura interna do mundo exterior. Assim, Roh capturava no realismo mágico uma nova percepção, ou melhor, uma nova

sensação do espaço, diferente do impressionismo, que se caracterizava pela falta de perspectiva, valorizando a superfície da imagem, e do expressionismo, que destacava seu objeto sobre o conjunto, numa perspectiva de águia. Nos quadros analisados por Roh, ele mostrava uma profundidade dinâmica e significativa, na qual o volume do espaço revelava as relações interiores que ligavam os objetos entre si, valorizando tanto o próximo e o distante quanto o profundo e o superficial.

A análise de Roh se sustentava nas dicotomias aplicadas na história das tendências estéticas, tão caras entre seus colegas contemporâneos. Principalmente a contradição entre o clássico e o barroco, que Wölflin (1915) tinha sugerido no início do século como o grande parâmetro para a compreensão da arte ocidental. De modo semelhante, Roh acabou resumindo os traços do pós-expressionismo no esquema abaixo:

Expressionismo

Objetos extáticos
Muitos motivos religiosos
Supressão da coisa
Rítmico
Exaltado
Dinâmico
Sonoro
Sumário
O distante próximo
Formato grande
Quente
Tinta grossa
Cru
Pedra natural
Processo visível
Objeto deformado
Diagonal, ângulos agudos
Original

Pós-expressionismo

Objetos sóbrios
Poucos motivos religiosos
Revelação da coisa
Representativo
Contemplativo
Estático
Silencioso
Extenso
Distante e próximo
Formato grande e detalhe
Frio
Tinta fina
Liso
Metal polido
Processo invisível
Objeto harmonioso
Ângulos retos em espaços paralelos
Cultivado

A história da arte modernista tem criticado o pós-expressionismo ou a *nova objetividade* (*Neue Sachlichkeit*) de ignorar a radicalidade técnica e experimental do expressionismo, recaindo numa ortodoxia estilística. Mas não podemos chegar à conclusão de que tenha significado um retrocesso artístico, nem que a aparente progressividade formal do expressionismo e um certo tradicionalismo representativo do pós-expressionismo correspondam a uma contradição ideológica. Na realidade, fica difícil manter uma distinção rigorosa entre as duas tendências e, mesmo concordando que os pós-expressionistas se uniam em torno de uma crítica do aspecto subjetivo exageradamente emocional do expressionismo, as conseqüências do novo objetivismo eram variadas. O foco sobre o objetivo podia levar a uma tendência construtivista de maior abstração, como para Mondrian e Malevich, ou para um reencontro com o elemento histórico-social, como para os veristas Groz e Dix. Mesmo tratando de uma volta a um espaço figurativo renascentista, o pós-expressionismo não voltava ao mimetismo

fotográfico, nem ao convencionalismo realista. Parecia haver uma diferença clara entre os pós-expressionistas e o documentarismo fotográfico que permitia perfilar a procura de um realismo ideal que não reproduzia o mundo simplesmente, mas revelava nele um universo autônomo, reconhecível como possibilidade histórica para a experiência. O realismo mágico representa a opção consciente pela ilusão ótica do espaço criado pelo cubo cênico, que se revaloriza pela sua capacidade de restabelecer a ordem objetiva sobre o fundamento de leis científicas da geometria e da matemática. Mas a qualidade fantasmagórica desta imagem vem da maneira como o espaço da perspectiva simboliza uma realidade que se dá como ausente para a experiência; uma realidade perdida de ordem, sem relação com o mundo dilacerado e em ruínas do pós-guerra melancolicamente presente, em contraste com a artificialidade da nova ordem plástica. Os pintores se propõem, desta forma, a criar o quadro como um universo autônomo, com a aparência de uma realidade nova. Mas não em termos representativos e miméticos, pois, se o quadro pós-expressionista reconstrói o mundo externo, organizado pelas leis representativas do perspectivismo, é só para enfatizar o mistério que se esconde no interior desta aparência material. Assim, diante do mundo do pós-guerra, em que a experiência se depara com a fragmentação de países, cidades, sociedades e corpos, a arte se empenha em reconstruir a unidade do visível, deixando sempre claro o caráter artificial e teatral desta reconstrução, por exemplo, nas contínuas referências a *commedia dell'arte* — Arlequim, Pierrot e Polichinelo —, nos quadros de Picasso e de Gris.

Era neste sentido que Roh entendia o neoclássico, como uma forma de saudade contemporânea de um futuro perdido, realizando as promessas da modernidade de ordem, civilização, cultura, estabilidade, harmonia e beleza. A derrota deste ideal era consequência da barbárie do subjetivismo exagerado, isto é, do cubismo, do dadaísmo, do surrealismo e do expressionismo, movimentos confiantes na liberação dos poderes primitivos do homem e que a primeira guerra mundial tinha colocado numa perspectiva trágica. O novo classicismo era para Roh um desafio feito pela perfeição técnica da representação fotográfica, para que a pintura recuperasse e depurasse seletivamente as experiências estilísticas formais para inscrevê-las em formas sólidas e belas, sugerindo sua realização possível e a perfeição. Nisto consistia "a magia das coisas", segundo Roh, e o papel principal da arte era visualizá-la na representação, através da idealização clássica do mundo possível e da crítica distanciada da contemporaneidade histórica. Segundo este ponto de vista, é compreensível a preferência de Roh pelo pintor francês Henry Rousseau (o Aduaneiro), tendo-o como precursor do realismo mágico e destacando o quadro deste pintor do *Joseph dormindo* na capa do livro. Em Rousseau, Roh encontrou um pintor figurativo, cujo universo visual, apesar de reconhecível, sempre apontava para uma construção abstrata e mítica, cujo idílio pacífico e elegante convidava a maior empatia contemplativa. Era exatamente o exemplo em Rousseau de uma paixão contemplativa, uma visão solitária e estática da natureza, que Roh destacava como a percepção da sua existência silenciosa e eterna. Para Roh, Rousseau era tão importante para a pintura concreta e estática do pós-

expressionismo como Cézanne tinha sido para a dinâmica da abstração moderna, e seu teor primitivista que se referia a um universo harmonioso, miticamente distante, representava para Roh um classicismo ou a Arcádia moderna. O classicismo era interpretado deste modo, fundado na racionalidade, na inteligência e na objetividade, semelhante ao purismo que se expressava na revista *Esprit nouveau*, numa defesa da modernidade com os valores da razão, da ordem, da clareza e da precisão contra o caos que tinha motivado a vanguarda antes da guerra.

A interpretação de Carpentier

É claro que a definição de Roh juntava um grupo amplo e, em muitos aspectos, heterogêneo com divergências internas que freqüentemente superavam as diferenças estéticas que podiam ter com os expressionistas, assim como com os futuristas, cubistas e surrealistas. Muitos dos representantes destacados por Roh de um novo realismo mágico hoje são lembrados pela participação em outros movimentos: Mas este conjunto heterogêneo de artistas é que posteriormente possibilitou a Alejo Carpentier distanciar-se do surrealismo, que tinha sido sua maior influência na juventude, e identificar-se com o realismo mágico. Talvez tenha sido a preferência de Roh por Rousseau que seduziu Carpentier pelo primitivismo sensual acentuado deste pintor, ou talvez a oposição declarada ao surrealismo, que também para Carpentier era ruptura imprescindível para conquistar sua independência artística própria.

No prefácio a *El reino de este mundo*, Carpentier acentua em Rousseau a inspiração significativa para o redescobrimto artístico da magia cultural do continente latino-americano. O autor coloca as paisagens primitivas e ingênuas das selvas tropicais de Rousseau em contraste com o surrealista André Masson, para quem a representação da paisagem tropical da Martinica tinha se constituído numa tarefa impossível. O discípulo verdadeiro de Rousseau entre os latino-americanos era, para Carpentier, o cubano Wifredo Lam, que, pelo caminho da sua imaginação e não da representação, incorporava a verdadeira magia da selva tropical. Mas, apesar desta inspiração possível do primitivismo de Rousseau, é importante ressaltar que Carpentier, em outros pontos fundamentais, entende o realismo mágico completamente em oposição às definições de Roh. Principalmente, via Carpentier no realismo mágico uma arte não-figurativa, sem as limitações da imaginação pelo mundo referencial. Se Roh tinha criticado os motivos imaginários de Chagall, pela sua liberdade imaginária, o mesmo Chagall servia a Carpentier de exemplo como expressão da contribuição do sobrenatural à nossa concepção do real. Se Roh tinha se inspirado na dicotomia de Wölflin entre o clássico e o barroco, situando o realismo mágico ao lado do clássico contra o teor barroco do expressionismo, para Carpentier o realismo mágico era o verdadeiro herdeiro do barroco na América Latina, e em ensaios posteriores, identificado com o neobarroco. Se Roh tinha se distanciado do essencialismo latente do expressionismo, era exatamente uma definição essencialista do barroco, recuperado do catalão Eugenio D'Ors (1933), que Carpentier identificaria com o elemento expressivo e artístico genuíno do latino-americano. Tanto o barroco histórico quanto o barroco

como estilo formal expressivo têm uma forte tradição no continente latino-americano, e para Carpentier esta permanência do elemento barroco na arte latino-americana de todos os tempos só se explica identificando o barroco com um impulso estético, cuja origem é a natureza exuberante, o clima sensual e a paisagem visualmente abundante que, como um fundamento hipernaturalista, pode ser detectado sempre como um desafio criativo constante para a cultura, a moral e para as convenções e os estilos artísticos latino-americanos. A preeminência do híbrido nas raças, nas religiões e nas linguagens do continente era para Carpentier uma evidência da potência sensual enorme, capaz de superar contrastes tão grandes. Por outro lado, encontrava Carpentier confirmação para este aspecto sensual na preferência de Roh pelo detalhe, pela miniatura e pelo lado descritivista como inspiração para uma nova narrativa, embora interpretando a minúcia hiperbólica e a precisão descritiva da nova literatura como uma espécie de *horror vacui* barroco, quando para Roh era uma técnica de recuo subjetivo e de esvaziamento artístico do espaço.

Conclusão

A tarefa político-cultural dos escritores latino-americanos consistia, segundo Carpentier, numa missão dupla que ainda hoje expressa a tensão conceptual no realismo mágico. Da mesma maneira que Roh tinha acentuado a dimensão construtiva e idealizadora do novo realismo, assim também o autor latino-americano se encontrava diante de um projeto de rebatismo, em que uma realidade sem nome adequado deveria ressuscitar narrativamente. A história do continente deveria ser reescrita, como numa salvação redentora da tradição oral e lendária, para que, sustentada na imaginação, possa fundar-se uma cultura autônoma. Mas a condição desta arqueologia histórico-cultural era realizar-se pela autenticidade da expressão subjetiva, que dependia da identificação sensual do autor com o substrato histórico, cultural e artístico de seu objeto. Neste ponto, Carpentier se encontrava mais próximo dos expressionistas, na ruptura com a figuratividade representativa, pois enxergava a realidade possível do continente latino-americano, contida na autonomia expressiva da imagem plástica ou da composição narrativa. Para os expressionistas, a autonomia da imagem presumia uma profunda identidade essencial entre a estrutura do objeto representado e o sujeito artístico, uma identidade apenas expressa no impulso espontâneo e abstrato do gesto artístico.

No início do movimento expressionista, sobretudo do grupo alemão *Blaue Reiter* — O Cavaleiro Azul —, a arte era considerada uma atividade emocional que permitia um retorno ao *primitivo*, ao irracional, à inocência anterior às convenções do mundo moderno e a seus princípios representativos. Neste sentido, o expressionismo dependia de um aprofundamento da união fenomenológica — situada num estado de natureza pré-cultural — entre a corporalidade do artista e a objetividade concreta do seu tema, autorizando a expressão do objeto como sensual e espontâneo. Não se tratava de subjetivar a representação, mas de objetivar a subjetividade expressiva do encontro fundamental com a realidade sócio-cultural que une o artista com o seu objeto. Um exemplo privilegiado é o

sentimento de “estranheza” e “mal-estar” na cultura que se manifestava nos expressionistas alemães; do mesmo modo, o artista latino-americano poderia, numa relação radicalizada com sua realidade, encontrar uma herança muda, como traços espontâneos no seu próprio gesto artístico, como um índice de uma autonomia fundadora da sua história. Encontramos um exemplo desta condição na apreciação analítica de Mário de Andrade sobre o pintor e expressionista lituano Lasar Segal e suas influências sobre a arte brasileira dos anos 20 e 30¹. Para Mário (1943), Segal indicou um caminho para os artistas nacionais na procura de uma identidade artística brasileira, tornando-se ao mesmo tempo um genuíno artista brasileiro. Esta observação radical se fundamenta para Mário na combinação privilegiada entre o elemento primitivo da proposta expressionista e o encontro concreto com a suntuosa realidade brasileira. Para o pintor lituano, o desafio do exótico brasileiro provoca uma transformação redentora da dor do exílio e da volúpia espontânea do mergulho expressionista, em direção a uma nova sobriedade transcendente da plasticidade. Mário escreve:

Era um novo mundo. Mas era também aquele mesmo mundo antigo que voltava dignificado pelas novas experiências vividas. O artista readquire aquele ideal de concentração plástica e expressiva da fase européia, mas com outra força interior de lógica, outra dignidade de formas (ANDRADE, 1984, p. 50-51).

Em outras palavras, era, na perspectiva de Mário, a união singular entre a “intensidade expressiva” e “a firmeza da construção plástica” que, por um lado, “salvou” o pintor expressionista do encontro com o exótico brasileiro, e, por outro, indicou um caminho de superação do primitivismo espontâneo do expressionismo, evocando uma humanidade universal na proposta artística que pudesse servir de exemplo para a pintura brasileira. Segall

assume uma identidade filosófica, embora nada metafísica. Pelo contrário, no equilíbrio encantado da sua fase atual, ele não perde nunca a objetividade da plástica. Mas o que ele não perde é mesmo esta objetividade plástica da obra de arte e não o realismo plástico dos seus assuntos. Estes, ele os converte sempre a um dado ideal, ao que poderíamos chamar uma “lição”, no sentido mais elevado, mais transcendente da arte. Segall sofre. Segall ama. Segall adverte e condena. Mas sempre como artista, e especialmente como artista filósofo, dando a cada quadro, a cada assunto, a cada sentimento ou idéia um valor de transcendência. Esta a sua particularidade específica — a sua diferença — a sua contribuição ao mundo da pintura contemporânea (ANDRADE, 1984, p. 62-63).

É nesta afinidade entre a estética do expressionismo e a procura pelos artistas latino-americanos de independência cultural que a revisão feita por Carpentier dos princípios da vanguarda européia deve ser vista.

A história do realismo mágico pode, do ponto de vista contemporâneo, ainda despertar interesse, não apenas como um exemplo de uma idéia viajante, uma idéia fora do lugar ou um hibridismo antropofágico latino-americano. Inicialmente, o tema era interessante por oferecer uma relação

¹ O texto “Lasar Segall” foi escrito por Mário de Andrade para o catálogo da exposição Segall (Ministério da Educação, 1943).

explícita entre as artes plásticas e a literatura. Hoje, percebemos nesta relação um elemento fundamental nas tentativas artísticas e literárias de criar novas formas de realismo, livres dos pressupostos do realismo histórico. No Brasil, o realismo mágico nunca se radicou em forma de movimento literário, ainda que a obra de Guimarães Rosa, pelo seu caráter “trans-regional”, que, na combinação da riqueza de uma tradição narrativa oral popular com o experimentalismo da escrita modernista, abre para dimensões metafísicas, tenha sido destacada como a realização mais aproximada, neste sentido, em língua portuguesa. No entanto, os caminhos da pesquisa apontam para uma releitura de certas tendências nas artes e na literatura, nas quais poderíamos detectar experiências realistas não ortodoxas em diálogo com o tema aqui esboçado. A variação das pistas forma uma rede rizomática sem um fio condutor de influência, mas onde conceitos se molduram heurísticamente, para providenciar representações da procura criativa de novas poéticas expressivas. Sem mencionar a grande importância para o concretismo paulista do Bauhaus, herdeiro da *Neue Sachlichkeit*, surge na década de 60 o movimento de uma “nova figuratividade”, cujas influências vinham da Escola de Paris, dos movimentos de POP e OP-Art, do neoconcretismo e, principalmente, da necessidade dos artistas de encontrar formas expressivas que recuperassem uma dimensão crítica contra o regime militar. Vale destacar a exposição de *Opinião 65*, a apresentação dos *parangolés* de Hélio Oiticica, a *Bela Lindoneia*, a mostra *Super-realistas e arte fantástica* (1966), *Opinião 66* e a exposição *Nova Objetividade Brasileira*, de 1967, em que o conceito da “Tropicália” é introduzido por Oiticica, dando início às diversas manifestações posteriores — *Terra em transe*, de Glauber Rocha, *O rei da vela*, de Zé Celso, o disco *Tropicália*, de Caetano Veloso, ilustrado por Rubem Gerschman com a *Bela Lindoneia* —, que nos permitem falar de um movimento tropicalista, apesar de não existir nenhum manifesto tropicalista, nem outra articulação conjunta. Havia no tropicalismo uma forte referência ao modernismo brasileiro, onde se encontrava o vigor crítico e engajado junto à resistência quanto às influências estrangeiras. Oiticica explicita:

A derrubada do mito universalista da cultura brasileira, toda calcada na Europa e na América do Norte, num iranismo inadmissível aqui: na verdade, quis eu com a tropicália criar o mito da miscigenação — somos negros, índios, brancos, tudo ao mesmo tempo.

E depois: “Para a criação de uma verdadeira cultura brasileira, característica e forte, expressiva ao menos, essa herança maldita européia e norte-americana terá de ser absorvida antropofagicamente” (OITICICA, apud MORAIS, 1995, p. 296). Neste sentido, assistimos, no Brasil, a um processo vigoroso de absorção, durante as décadas de 60 e 70, das influências neofigurativas, super-realistas e da POP-art, de maneira que se rearticula sua expressão na riqueza e dinamismo da tropicalidade:

Porque o mito da tropicalidade é muito mais de que araras e bandeiras: é a consciência de um não-condicionamento às estruturas estabelecidas, portanto, altamente revolucionário na sua totalidade. Qualquer conformismo intelectual, social, exis-

tencial, escapa à sua idéia principal (OITICICA, apud MORAIS, 1995, p. 297).

Nas obras de artistas como Gerschman, Antônio Manuel, Antônio Dias, Glauco Rodrigues e Wesley Duke Lee, a retomada neofigurativa recupera um teor político com muita afinidade com as origens criativas do realismo mágico, mas em outros, como Siron Franco, Roberto Magalhães e nos desenhistas Arlindo Daibert, Marcos Coelho Benjamim e Luiz Alphonsus, a aparição do elemento fantástico ou supra-real mereceria um estudo mais detalhado que deixamos para outra oportunidade. A sugestão desta pesquisa é resgatar estes artistas, numa perspectiva genealógica, privilegiando a tendência de um realismo experimental que tem sido abafado pelo predomínio do paradigma modernista, sempre na chave conceitual da abstração e da dissolução do objeto artístico, na história das artes e na literatura do século XX.

Abstract

*This essay maps out the conceptual story of the notion of magical realism, from its early formulation in the book *Nach-expressionismus, Magischer Realismus: Probleme die Neuesten Euro-päischen Malerei*, by Franz Roh, until its promotion within the debates on the Latin-American literature of the Boom. It is a discussion of a traveling theory that confronts the visual domain of plastic arts with the literary domain in an attempt to define a representative approximation to modern reality.*

Keywords: image and text; travelling theory; representation.

Referências

- ANDRADE, Mário de. Lasar Segall. _____. In: *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1984. p. 43-64.
- BONET, Juan Manuel. A propósito de algunos adeptos españoles del realismo mágico. In: PAZ, Marga. *Realismo mágico: Franz Roh y la pintura europea: 1917-1936*. Illas Canárias: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1998.
- CARPENTIER, Alejo. *Literatura do maravilhoso*. São Paulo: Vértice, 1987.
- D'ORS, Eugenio. *Lo barroco*. Madrid: Technos, 1993.
- ECHEVARRIA GONZALES, Roberto. *Alejo Carpentier: the pilgrim at home*. London: Cornell University Press, 1977.

- FERRARI, Claudia Gian. El realismo mágico y la función desempeñada por los artistas italianos. In: PAZ, Marga. *Realismo mágico: Franz Roh y la pintura europea: 1917-1936*. Centro Atlántico de Arte Moderno, 1998.
- GUENTHER, Irene. Magic realism, new objectivity, and the arts during the Weimar republic. In: ZAMORA, Lois Parkinson; FARIAS, Wendy B. *Magical realism: theory, history, community*. Durham: Duke University Press, 1995. p. 33-74.
- MENTON, Seymour. *Magic realism rediscovered: 1918-1981*. Philadelphia: Associated University Press, 1983.
- MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- PAZ, Marga (Org.). *Realismo mágico: Franz Roh y la pintura europea: 1917-1936*. Illas Canárias: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1998
- ROH, Franz. *Nach-expressionismus, magischer realismus: Probleme die Neuesten Europäischen Malerei*. Leipzig: Klinkhardt; Biermann, 1925.
- WÖLFLIN, Heinrich. *Kunstgeschichtliche grundbegriffe*. Basel: Schwabe, 1991.
- ZAMORA, Lois Parkinson; FARIAS, Wendy B. (Org.). *Magical realism: theory, history, community*. Durham: Duke University Press, 1995.