

ESCOLHAS E AFINIDADES: PRIMITIVISMO E GLOBALIZAÇÃO COMO DISCURSOS ESTRATÉGICOS

Vera Beatriz Siqueira – UERJ

RESUMO

A presente comunicação pretende refletir sobre os critérios deajuizamento estético e institucionalização da arte brasileira, refletindo sobre o quanto o discurso contemporâneo reedita antigos problemas e preconceitos. Buscarei refletir sobre a relação histórica e crítica entre temas como o primitivismo e o multiculturalismo ou pós-colonialismo, partindo do caso da incorporação de uma fotografia da obra de Lasar Segall em exposição na Alemanha da década de 1920 no catálogo da Celebre mostra “Primitivism in the 20th Century Art”, realizada no MoMA em 1984.

Palavras-chave: Lasar Segall, primitivismo, globalização

ABSTRACT

This article intends to reflect on the criteria of aesthetic judgement and institutionalization of Brazilian art, reflecting on how the contemporary discourse replays old problems and prejudices. I Will seek to reflect on the historical and critical relationship between issues such as primitivism and multiculturalism or post-colonialism, analysing the case of the use of a photograph of the work of Lasar Segall in an exhibition in Germany in the 1920's in the catalogue of the exhibit "Primitivism in the 20th Century Art", held at MoMA in 1984.

Keywords: Lasar Segall, primitivism, globalization

Vou tentar, nesse breve artigo, levantar algumas questões relevantes para o recorrente debate contemporâneo sobre arte globalizada e contribuições locais, que tem sido nos últimos tempos uma das fontes privilegiadas deajuizamento estético. Partirei de uma fotografia, publicada no célebre catálogo da mostra organizada por William Rubin no MoMA, Nova York, em 1984, chamada “Primitivism in the 20th Century Art”. Nela aparecem obras de artistas expressionistas alemães junto a esculturas africanas, reunidas, segundo o modelo comum na época, no Folkwang Museum, de Hagen, entre 1920 e 1921. Ao centro, vemos uma tela de Lasar Segall (artista lituano que vem definitivamente para o Brasil alguns anos depois dessa exposição e que havia feito uma mostra individual neste mesmo museu em 1920). Trata-se da obra *Viúva* (1919, óleo/tela), de paradeiro desconhecido.

À sua direita, vemos a pintura de Emil Nolde *Natureza morta de máscaras I* (1911, óleo/tela), em que uma dessas máscaras é inspirada diretamente em cabeça-troféu de índios brasileiros (pertencente ao acervo do Museum für Völkerkunde de Berlim). No mesmo catálogo do MoMA, como ilustrações do texto de Donald Gordon sobre a relação entre Expressionismo germânico e primitivismo, aparece uma foto desta máscara em particular, ao lado do desenho que Nolde faz a partir dela e a própria tela ampliada. O autor do texto destaca a seriedade dos estudos de Nolde sobre a arte tribal e mostra como esta tela reúne máscaras inspiradas na arte da América Latina, da Oceania (imagem colocada à frente de canoa das ilhas Solomom, cujo exemplar Nolde copia no mesmo museu berlinense), da Europa (máscaras carnavalescas) e da África (máscara no canto superior direito, inspirada livremente no tipo de máscaras feitas pela tribo Ijo, da Nigéria, que já haviam aparecido em outras obras do artista alemão).

Como era de se esperar, o autor conclui que, ainda que possamos detectar a fonte de suas imagens, Nolde não apresentava um interesse especificamente etnográfico. Usava essa inspiração “primitiva” como fonte para a produção de obras de forte conteúdo emocional e carga dramática. O exótico ou estranho funcionava como forma de romper com as normas eruditas, além de valorizar as pulsões primitivas, originárias do gesto expressivo. Sintomaticamente, o autor deixa de lado o fato de, ao escolher aquela máscara indígena em particular e trazê-la para o centro das questões artísticas da vanguarda européia, Nolde estar cumprindo um papel cultural preciso: criar um valor especial para aquele objeto, através do estabelecimento de uma semelhança entre ele e os problemas artísticos avançados (no caso, a questão da expressividade, da primitividade do gesto criativo, essencial para os expressionistas germânicos).

Na década de 1980, momento de realização da mostra e da edição do catálogo de Rubin, esse procedimento de buscar uma semelhança entre a arte chamada “primitiva” e a arte vanguardista parece pertencer a uma discussão mais ampla que visa conceituar a própria idéia de “arte ocidental” (“Western Art”), que substituíra a idéia de arte européia a partir da segunda grande guerra, devido especialmente à nova participação dos artistas norte-americanos. Assim, reivindicava para a modernidade artística um papel central na condução de um novo conceito de arte internacional, universalmente válido, a partir da incorporação de variadas matrizes

culturais – no caso, a visada moderna sobre a arte tribal das Américas, Oceania e África se combina com a participação cultural americana nessa internacionalização da arte.

Curiosamente, essa nova percepção da universalidade da arte deve muito ao debate surgido na Alemanha dos anos 20, sobretudo a partir da idéia de “arte degenerada” divulgada pelo nacional-socialismo, ao qual se liga historicamente a fotografia da exposição em Hagen. Como lembra Hans Belting, a recusa nazista da arte moderna acaba transformando-a e à sua crítica em heroínas da cultura internacional, cujas vozes são pronunciadas em seu exílio norte-americano. Assim, a recuperação americana do chamado “primitivismo” moderno, incluindo o de Nolde, sugere essa formulação conceitual complexa: o conceito de arte ocidental completa a modernidade européia, transformando-a, ao mesmo tempo, numa tradição a ser restaurada e numa qualidade abstrata e intangível a ser realizada, agora, pelos americanos.

No quadro cultural dos Estados Unidos, esse debate integra as intermináveis discussões entre os artistas norte-americanos e a vanguarda européia ali refugiada durante a guerra. O interesse pelas tradições culturais tribais também acaba se dividindo: por um lado, os artistas e críticos de linhagem européia, que valorizavam o Expressionismo, a Abstração Geométrica e o Surrealismo, e o diálogo desses movimentos com a arte chamada de “primitiva”, entre eles William Rubin ou Adolph Gottlieb, com sua coleção de arte africana (apresentada em 1989 no Museu do Brooklin, na mostra “Image and Reflection”); do outro, artistas americanos que apelavam para a arte nativa, indígena e pré-colombiana, como forma de reagir às imposições da cultura européia. Entre esses pólos, surgem figuras como Barnett Newman, que em 1947, ao nomear a sua pintura de “imagem ideográfica”, pensa-a como sucessora da arte nativa americana, não para defender uma arte nacional contra a européia, mas sim para afirmar a presença norte-americana na condução de uma arte internacional: a arte nativa funcionava como mote para a recusa de nacionalismos e para a aceitação dos valores culturais num contexto globalizado.

No ambiente cultural brasileiro, no qual vem situar-se Segall, essa discussão tem outro caminho, radicalmente diverso. Quando chega definitivamente ao país em 1923/24, os debates sobre modernidade artística praticamente resumiam-se às

esparsas discussões entre defensores da modernidade e da tradição, atizadas pelo movimento paulista de 1922, com presença mais forte no campo literário do que visual. Será difícil, nesse contexto, no qual se opunha de forma quase anedótica o novo e o antigo, lidar com a espessura cultural da arte de Segall. E será igualmente complicado para o artista lidar com essas questões culturais brasileiras, assim como havia mantido certa reserva para com o interesse expressionista pela arte tribal.

No catálogo da mostra americana, o autor não dedica atenção especial à obra de Segall que, entretanto, parece ter interessado ao fotógrafo da instalação em Hagen, centralizando a imagem. É claro que o fato de ter saído da Europa e se refugiado no Brasil pode ter sido um fator para essa desatenção. Mas antes de tudo, sua obra não poderia ter gerado o tipo de decodificação de fontes culturais como a de Nolde. As cabeças de Segall, ainda que se relacionem de forma ampla à idéia de máscara, não comportam qualquer referência cultural direta ao primitivo; tratam da dor da morte e não possuem qualquer interesse etnográfico. Cada uma delas "exerce a cultura de sua humanidade", para usar palavras do crítico Ronaldo Brito. Assim, justamente por pressuporem uma espécie de humanidade universal, teriam pouco a acrescentar àquele discurso sobre a arte ocidental e sua relação com as tradições culturais exóticas.

O tema da viúva com filhos pequenos era especialmente caro aos expressionistas germânicos, e à Segall em particular, devido à carga dramática que possuía e sua relação empática com o sofrimento e a superação diante da morte. Uma das telas mais comentadas nas exposições que Segall havia feito em São Paulo e Campinas em 1913 foi, justamente, *Sem pai*, que novamente abordava esse problema da viuvez, destacando o ponto de vista do órfão. Mas a tela de 1919, exposta em Hagen, acrescenta à dimensão mais descritiva do assunto, uma nova ordem de elaboração e depuração formal. Talvez dialogue com as experiências inovadoras do artista com o tema da viuvez desenvolvidas nas litografias que fez a partir do conto *Uma doce criatura* de Dostoievski (1917-18).

Nestas, podemos ver, em primeiro lugar, o compromisso de Segall com o repertório temático expressionista, advindo de fontes literárias e cultas. Dostoievski teve grande repercussão entre os membros do expressionismo germânico, que apreciavam a sua densidade psicológica, a sua religiosidade e a defesa de uma

ressurreição espiritual do homem. Nesse conto, Dostoiévski reproduz o monólogo solitário do viúvo de uma suicida. Dono de uma casa de penhores, o narrador conhece sua noiva ainda adolescente (tinha apenas 16 anos quando veio penhorar seus pobres pertences) e decide livrá-la de um destino de miséria (órfã, criada por tias perturbadas, ia ser vendida a um pretendente mais velho). Mas não o faz por amor ou por desejo sexual e sim pela vontade de se vingar de uma sociedade que o via como um agiota com um passado comprometedor (fora expulso do regimento por não defender a honra em situação pública). O amor com que a jovem se entregava ao homem era sempre repellido pelo orgulho dominador do marido, dando origem a uma relação infeliz e agressiva em que a pobre órfã é conduzida ao ódio, à aversão e ao desespero fatal.

Nas litografias de Segall, a depuração formal, as formas quase abstratas, as linhas agudas, a concentração na expressividade dos rostos, a presença estruturante do vazio – tudo nos remete à tensão psíquica do conto original. Na prancha Leito de morte, a mesma linha que desenha as pernas da figura morta é a que limita o ombro do homem à frente. A narrativa é sucinta e quase abstrata. Não há alusões circunstanciais, nem mesmo referências diretas a cenas mais reconhecíveis do texto no qual se inspiram. Mas certamente ecoam aí as palavras finais do narrador de Dostoiévski, no instante em que o mundo todo se transformou na imagem de seu próprio sofrimento: “Oh! Natureza! O homem está sozinho na terra – é essa a calamidade (...) Tudo está morto, e em todo lugar – nada senão cadáveres. Somente homens e, em volta deles, silêncio – eis o que é a terra”.

A tela de 1919 parece herdar dessa série de gravuras a relação entre concentração formal e dramaticidade. O uso de tons rebaixados, a angulação das figuras, a correspondência entre os personagens e o ambiente que os cerca (eliminando a tradicional relação entre figura e fundo) servem para a formulação de uma imagem de forte conteúdo expressivo e de imediata comunicação sentimental. As pesquisas plásticas de Segall no período apontavam para a sua preocupação com uma arte universalmente válida, baseada na comunicação direta de temas e formas. Ia, assim, em caminho diverso de outra tendência do expressionismo de origem judaica, que buscava valorizar os temas específicos de sua cultura e buscava criar uma arte propriamente judaica. Para Segall, as fontes de seu judaísmo interessavam em seu aspecto mais universal. Como ele mesmo veio a escrever posteriormente, havia

quase uma coincidência natural entre a introspecção judaica e os valores expressionistas. Mas isso devia servir para o desenvolvimento de uma arte universal.

Talvez esta sua premissa de universalidade, trabalhando com a depuração formal que desprezava a ligação mais direta ou anedótica com as origens culturais da imagem tenha sido fundamental para o desinteresse do autor do texto do catálogo da mostra de 1984. Mesmo que a viúva fosse apresentada como uma figura típica da cultura judaica e não como um signo abstrato da dor e da morte, dificilmente interessaria à sua discussão sobre a relação entre primitivismo e modernidade, que valorizava especialmente o contato com culturas tribais.

De forma semelhante, a sua busca pela universalidade da linguagem expressiva, complexificou a sua incorporação ao ambiente intelectual brasileiro dos anos 1920. A partir de 1924, quando o modernismo no Brasil passa a valorizar especialmente a questão da “brasilidade”, procurando uma qualidade cultural própria para a nossa arte moderna, torna-se necessário elencar algumas das tradições nativas, recuperadas entre aquelas que haviam sido recalcadas pela colonização. Associou-se, sem grandes problemas, a brasilidade a vertentes culturais desprezadas, sobretudo, a partir dos oitocentos e da imposição de um padrão artístico europeu tradicional. Na valorização da arte de Tarsila do Amaral, por exemplo, elogiava-se a combinação de formas pós-cubistas com temas da tradição rural ou folclórica brasileira, que pareciam se adequar especialmente ao gosto europeu pelo exótico.

Segall, porém, comprometido com sua proposição de expressionismo universalmente válido – que participa da utopia moderna europeia de criação de uma linguagem internacional comum – desenvolve uma relação complexa com a natureza e a cultura de seu país de eleição. Para além das dificuldades normais de um artista formado na tradição pictórica europeia de lidar com um novo quadro objetivo – vários europeus, desde o século XIX, falam dessa dificuldade diante de uma realidade que mal se deixava apreender pelas estratégias artísticas tradicionais –, Segall acrescentava um problema novo: aquilo que, para os expressionistas germânicos, era exótico e, portanto, contribuía com sua estranheza para acentuar o caráter crítico de suas obras, era, agora, o seu ambiente cotidiano. De certa forma, o artista cumpria o destino inverso do de Tarsila: se esta descobre, em Paris, que sua

tradição cultural poderia ser entendida como parte do primitivismo vanguardista, concedendo-lhe dimensão valorativa e conceitual, Segall descobre que aquilo que se convencionou chamar de primitivo, tão elogiado pelos expressionistas germânicos, não era apenas uma tradição remota, perdida no tempo e no espaço, mas uma realidade cultural viva e pujante.

Como fazer para que essa nova realidade participasse de sua proposta de expressionismo universal? Como fazer para que a força dessa cultura viesse a se integrar à cultura e erudição do artista? Como fazer para criar uma resistência à familiaridade dessa nova realidade, impondo um dado crítico à criação de sua imagem? Curiosamente, a saída de Segall parece ser, inicialmente, contrapor esses aspectos mais particulares da realidade tropical a um aprofundamento técnico, seja na série de gravuras em metal ou xilo que faz a partir do tema das prostitutas do Mangue, no Rio, seja no tratamento mais denso e culto da superfície pictórica, quando opta por apresentar as paisagens e tipos humanos brasileiros. Na contramão do desejo de rudeza dos expressionistas, Segall refina seus procedimentos plásticos, recorre à tradição artesanal da gravura e da pintura, torna-se mais e mais cioso e orgulhoso de sua técnica. Caminho necessário para resistir à tentação realista e ilustrativa.

Mais do que discutir esses procedimentos artísticos de Segall ou os dilemas críticos de sua recepção no Brasil, interessa-me discutir, a partir daí, um dilema fundamental que ainda hoje parece marcar os estudos sobre a cultura brasileira. Passada a fase da valorização do exotismo, as críticas à ilusão universalista da arte ocidental parecem ter conduzido artistas e estudiosos à percepção do sincretismo ou hibridização das culturas do Brasil, tipificando e apontando para o fundamento mestiço de toda cultura, sobretudo nesses tempos de globalização. Começam, então, novos problemas.

Vários estudiosos da arte contemporânea apontam essa similaridade entre o contexto pós-moderno e a realidade cultural do pós-colonialismo. Como se toda a problemática da diversidade cultural latino-americana fosse uma espécie de paradigma do hibridismo cultural do mundo globalizado. Além disso, a arte brasileira parece também ser exemplar de outra questão central da arte contemporânea: a crítica à distinção tipicamente moderna entre o valor superior da arte e os demais

objetos da cultura comum, valoriza especialmente as tradições populares do Brasil – onde essa distinção era inexistente (ou, na realidade, sequer era um problema). Novamente, o processo é de busca de similaridades, de ecos entre certa tradição e as questões de ponta do pensamento artístico contemporâneo, reeditando as premissas críticas da valorização do primitivismo, como na mostra de Rubin em Nova York. Pós-colonialismo, multiculturalismo, hibridismo tornam-se mais uma estratégia discursiva de incorporação da arte dos países não-ocidentais ou latino-americanos no chamado contexto global da arte.

No Brasil, o maior problema parecer estar na tendência crítica recente de perceber na arte feita por aqui formas antecipadoras ou modelares de experiências típicas da contemporaneidade artística internacional. A partir dos anos 1980, ao voltarem seus olhares para a arte feita por aqui, os críticos contemporâneos encontraram artistas que, por um percurso inédito e peculiar, haviam se aproximado de algumas das questões da arte contemporânea internacional, por vezes até antes dos artistas vanguardistas. Não os interessava, contudo, compreender a particularidade desse percurso. Ao contrário, logo optam por um elogio às avessas: afirmando que a arte brasileira havia antecipado tendências internacionais conseguem, a um só tempo, preservar o conceito de arte ocidental, incorporando elementos característicos da cultura brasileira. Truísmos contemporâneos como aproximação entre arte e vida, participação do espectador nas obras, quebra dos padrões estéticos tradicionais, olhar etnográfico do artista, uso de novos meios e suporte, fonte popular das imagens são encontrados na arte brasileira em estado bruto ou embrionário, como uma nova forma de comprovação da validade universal da tal arte ocidental e, simultaneamente, como maneira de preservar uma certa dose de primitivismo e exotismo nas realizações culturais brasileiras.

Mas essa valorização crítica de procedimentos antecipadores serve para corroborar antigos preconceitos. Ao inserir a arte feita no Brasil a partir dos anos 1960 no universo da história da arte global, e mais especificamente na vanguarda artística mundial, acaba por condenar toda a arte que não lida com esses discursos culturais contemporâneos, colocando-a fora do circuito paradoxalmente chamado de global ou mundial.

Vaidosos dessa antecipação, que nos colocaria pela primeira vez na história adotamos muitas vezes essas questões internacionais sem uma incorporação crítica ou a criação de uma ordem qualquer de consenso cultural. Vimos, orgulhosos, a arte moderna e contemporânea brasileira ser incorporada ao novo sistema globalizado. É certo que essa mundialização da arte – a integração mediada basicamente pelo mercado e pelas instituições – é fato inexorável do próprio sistema capitalista global, mas frequentemente isso nos parece suficiente ou mesmo motivo de orgulho. Contentamo-nos em ver nossos artistas em exposições internacionais, integrando acervos de conceituados museus ou coleções prestigiadas, sendo vendidos por cifras inimagináveis há décadas atrás.

Como reação a isso se desenvolve uma nova forma de resistência, querendo retomar políticas de valorização da cultura nacional. Mas, fato curioso, nesse sistema globalizado, quanto mais insistimos em tradições locais e peculiaridades, mais facilmente somos incorporados. Afinal, o conceito de arte global aposta nas particularidades, no fundamento exótico que está na base desse procedimento crítico de busca de similitudes, coordenado pela arte ocidental. Chegamos enfim a um impasse cultural: querendo ou não estamos a serviço desse sistema globalizado. Mesmo aqui, nesse congresso de artistas e historiadores da arte, não conseguimos fugir desse problema. O que fazer, então? Posso não ter a resposta a essa pergunta, mas tenho certeza que o primeiro (e talvez o último) passo a ser dado é perder de vez a ingenuidade.

A resistência só poderá se dar quando tentarmos compreender o significado das estratégias de inserção da arte brasileira ou latino-americana no circuito institucional global. Quando percebermos que temas como hibridismo, mestiçagem, multiculturalismo, pós-colonialismo, entre outros que dominam a cena contemporânea, reeditam antigos discursos estratégicos que podem tanto colocar os trabalhos artísticos em reflexão quanto domesticá-los. Que, de certa forma, repetem a voracidade com que o próprio capitalismo global e a noção mais vaga e generalizante de democracia internacional incorporam e apaziguam os movimentos, mesmo os mais críticos. Como diria Agamben, temos que lidar com essa "profanação do improfanável", com esse paradoxo, cientes de que a ideia de mundialização da arte é mais uma das utopias que movem a cultura desde a modernidade. E buscarmos o sentido crítico e histórico dos processos de legitimação

institucional e mercadológica que fundamentam os discursos de inserção de nossa arte no sistema internacional.

Toda uma vertente da arte brasileira – contemporânea, moderna ou tradicional – pode não se enquadrar bem nesse sistema globalizado, uma vez que é produzida de forma diversa, ainda que em diálogo ou contraste com questões artísticas internacionais, e a partir de problemas específicos ainda não levantados por críticos e historiadores desse sistema global. Cabe a nós essa tarefa histórica de pensar novas formas de articulação entre local e global, de maneira a permitir que nossa arte seja reconhecida plenamente como arte, não apenas nos momentos em que repercutimos questões externas ou assumimos problemas identitários, mas também nos instantes em que somos capazes de propor formas cuja qualidade contemporânea seja afirmada como tal.

Vera Beatriz Siqueira

Professora associada de História da Arte do Instituto de Artes da UERJ. É autora dos livros *Iberê Camargo: origem e destino* (2009), *Burle Marx* (2001 e 2009), *Milton Dacosta* (2004), entre outros, além de ter publicado textos em diversos livros, catálogos e periódicos. Atuou como curadora de exposições na Fundação Iberê Camargo, Museu Lasar Segall, MAM-Rio, Paço Imperial, Museus Castro Maya.