
A ARTE DO OUTRO NO SURREALISMO E HOJE

Els Lagrou

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil

Resumo: *O lugar da chamada “arte primitiva” na apreciação estética do Ocidente sempre nos revelou mais sobre os anseios dos apreciadores do que sobre os valores dos criadores dos objetos classificados e coletados sob essa rubrica. Os surrealistas foram colecionadores entusiasmados desse tipo de objetos e os tinham em alta estima. Visa-se aqui lançar um olhar sobre as possíveis diferenças e continuidades entre o olhar de artistas e antropólogos hoje e o olhar do movimento surrealista sobre esse Outro através dos seus artefatos.*

Palavras-chave: *alteridade, “arte primitiva”, etnografia, surrealismo.*

Abstract: *The place of so called ‘Primitive Art’ in Western esthetic appraisal has always revealed us more about the values of the connoisseurs than about the values of those who create the objects classified and collected under this label. The surrealists were enthusiastic collectors of this kind of objects which they highly valued. In this article we look at the possible differences and continuities between the approach of contemporary artists and anthropologists on the one hand, and that of the surrealist movement on the other, to this Other through its objects.*

Keywords: *alterity, ethnography, ‘primitive art’, surrealism.*

Trabalhando com a temática do poder das imagens e dos objetos a partir da perspectiva da etnologia ameríndia, proponho aqui uma reflexão sobre o lugar das imagens e dos objetos produzidos pelo “Outro” no pensamento surrealista. Abordarei essa verdadeira paixão dos surrealistas pelos “fetiches” desses “Outros” – os Outros representando aqui as populações não-ocidentais, naquela época ainda chamadas, às vezes “positivamente”, de “primitivos” – seguindo uma teoria da percepção à qual os próprios surrealistas aderiam (Wattee-Delmotte, 2006); parto do pressuposto de que o que vemos em um objeto ou em uma imagem nos diz mais ou tanto sobre nós mesmos quanto

sobre aquele que produziu a imagem. Segue daí a pergunta: o que viram os surrealistas na arte de outros povos, sua arte predileta vindo primeiramente da África, e depois principalmente da Oceania e das Américas pré-colombianas?

Antes de tentar sugerir algumas possíveis respostas para essa pergunta, que surgem na literatura sobre o surrealismo, assim como no próprio discurso de alguns deles sobre o assunto, proponho refletir sobre as linhas de ruptura e de continuidade em torno desse debate do lugar do “Outro” no Ocidente através de seus objetos.

Esse debate continua atual e sem solução. Temos como testemunho o caloroso embate no meio intelectual parisiense durante os últimos dez anos em torno do projeto do presidente Jacques Chirac e seu amigo, o grande e polêmico colecionador de arte, Jacques Kerchache, para a construção de um novo Museu em Paris, onde seriam reunidas “as artes de povos sem Estado e sem escrita”, as artes étnicas ou tribais. Os etnólogos do Musée de L’Homme, que perderiam para esse Museu toda sua coleção etnográfica, eram contra. Os colecionadores da arte eram a favor. Surge a questão: são esses objetos interessantes em si, por causa das suas qualidades estéticas independentemente do contexto, merecendo uma exposição como obras de arte isoladas do seu contexto de produção? Como disse Chirac: “Les chefs d’oeuvre du monde entier naissent libres et égaux” (Raizon, 2006). Ou pertencem esses objetos dos outros a um contexto maior que precisa ser mostrado para alcançar sua real significação?

Depois de perdida a batalha pelos etnólogos, surge o problema do nome do museu. Kerchache sugere o nome Musée des “Arts Premiers” (o Museu das Artes Primeiras) para substituir o já inaceitável nome Museu da “Arte Primitiva” (Jamin, 1996, p. 1112). Essa sugestão é obviamente vaiada pelos etnólogos, que vêem no nome a real intenção da visão de Kerchache e de Chirac sobre o assunto. Ambos representariam o perfil de colecionador de arte étnica diagnosticado por Sally Price, para quem a arte universal e anônima dos nativos, em vias de extinção e representante de uma ancestralidade que o Ocidente perdeu, tem grande valor simbólico, político e econômico. Percebe-se aí uma relação com esses objetos como se fossem “troféus de guerra”, por mais que Chirac propunha celebrar com seu novo museu o “diálogo” da França com o mundo ultramar. O museu foi inaugurado em junho de 2006 sob o nome *Musée du Quai Branly, là où dialoguent les cultures*. Ao invés de ser nomeado como Musée des “Arts Premiers” o museu leva o nome do lugar onde foi

construído, Quai Branly, lugar nobre na cidade, perto dos grandes museus, aos pés da torre Eiffel.

No nome, a referência ao diálogo: “lá onde dialogam as culturas”. Uma pequena anedota diplomática pode revelar as complicações políticas subjacentes à celebração desse diálogo. No mês de abertura do museu, Aminata Traoré, socióloga e ex-ministra de cultura de Mali, comenta a Lei Sarkozy, votada um mês antes da abertura do museu, que limitará a entrada de candidatos africanos à imigração àqueles com talento e competências comprovadas (Traoré, 2006). A pré-seleção dos candidatos à migração deverá ser feita no próprio país de origem. A “Europa fortaleza”, nas palavras de Traoré, controla suas fronteiras: jovens migrantes morrem nas tentativas de travessias ilegais no mar entre a África do Norte e a Espanha. Em carta ao presidente francês, Aminata afirma que

o Musée Quai Branly é “uma das expressões perfeitas dessas contradições, incoerências e paradoxos da França com relação à África. Na hora em que este abre suas portas ao público, continuo me perguntando até onde irão os poderosos desse mundo na arrogância e na violação do nosso imaginário. Somos convidados hoje a celebrar com a antiga potência colonial uma obra arquitetônica sem dúvida bela, assim como nossa própria *perda* com a convivência de atores políticos e institucionais africanos, que estimam que nossos bens culturais estão melhor nos belos edifícios do Norte do que sob nossos próprios cuidados. Contesto o fato que a idéia de criar um museu deste porte possa nascer *não* de um exame rigoroso, crítico e partilhado das relações entre a Europa e a África, a Ásia, a América e a Oceania, de onde as peças são originárias, mas da amizade de um chefe de Estado com um colecionador de obras de arte... As 300.000 peças que o Musée Quai Branly guarda constituem um verdadeiro “tesouro de guerra”; por causa do modo de aquisição de alguns deles e do *tráfico de influência* ao qual estes às vezes se prestam entre a França e os países de onde provêm. (Traoré, 2006, tradução minha).

Ou seja, a história, em vez de se redimir, continua. Conta Traoré que, quando ela era ministra de cultura de Mali, a ministra de cultura da França fez a seguinte solicitação: que ela autorizasse a compra para o Musée Quai Branly de uma estátua Tial que pertencia a um colecionador belga (a compra pelo Estado de Mali, entenda-se bem). Temerosa de participar de uma operação de “lavagem” (*blanchiment*) de uma obra de arte que teria saído ilegalmente de Mali, Traoré pede que a própria França compre a peça (pela soma extravagante de 200 milhões de francos franceses) para restituí-la a Mali, que por sua vez

emprestaria a peça ao museu. A resposta foi que o dinheiro do contribuinte francês não servia para esses fins. Traoré foi excluída das negociações e soube depois que o Estado malinês comprou a peça para emprestá-la ao Museu. Então, se pergunta Traoré, “o que se celebra hoje?”

Nossas obras têm o direito de cidadania lá onde nós somos, enquanto conjunto, interditos de residir. Para aqueles que gostariam de ver a mensagem política por trás da mensagem estética, o diálogo das culturas por trás da beleza das obras, temo que estejamos longe da meta...

Bem-vindos portanto ao museu... que ajudará, espero, a edificar as opiniões públicas francesas, africanas e mundiais com relação a uma das maneiras através das quais a Europa continua se servindo de outros povos do mundo, pretendendo, no entanto, fazer o contrário.

Depois desta reclamação fervorosa, Traoré se dirige aos *oeuvres de l'esprit*, às “obras do espírito” africanas que se encontram no museu:

Vocês nos fazem uma falta terrível. Nosso país, Mali e a África inteira continuam a passar por muitas perturbações. Se juntou ao Deus dos cristãos e dos muçulmanos, que vieram contestar seu lugar em nossos corações e vossas funções nas nossas sociedades, o Deus dinheiro. Vocês devem saber algo sobre o assunto, tendo em vista as transações das quais certas novas aquisições deste museu têm sido objeto. Ele [o Deus do dinheiro] é o motor do mercado chamado “livre” e “concorrente” que se supõe ser o paraíso na terra, mas que é o abismo para a África. Empobrecidos e desamparados por seus dirigentes convertidos ao dogma do mercado, seus povos guerreiam ou fogem. Às vezes eles vêm bater contra o longo muro de indiferença de [o tratado de] Schengen. Vocês não escutam, cada vez mais, as lamentações daqueles que se perdem no Sahara ou se afogam nas águas do mediterrâneo?... Se escutam, não fiquem mudos, não se sintam impotentes. Sejam a voz dos seus povos e testemunhem por eles. Lembrem aos que vos querem tanto aqui nos seus museus e aos cidadãos europeus e franceses que vos visitam, que a anulação total e imediata da dívida externa da África é primordial. Diga-os que liberados desse fardo o continente negro reerguerá a cabeça e a coluna. (Traoré, 2006, tradução minha).

Traoré invoca aqui vários problemas cruciais para a antropologia dos objetos e da arte: a relação entre objetos e pessoas; entre ética, estética e política; assim como a própria capacidade dos objetos de ativamente *agirem* sobre as pessoas, participando como agentes sociais numa rede de intencionalidades

complexas. Ao se dirigir a essas peças como “obras do espírito” que foram levadas da África, Traoré invoca seu poder de *fetiche* ou *ídolo* no contexto original de produção e significação: o de serem as estátuas e as máscaras em muitos casos moradas dos deuses ou dos espíritos que presentificavam a capacidade agentiva desses seres invisíveis no mundo.

Invoca ao mesmo tempo seu poder de *fetiche* e *ídolo* para os novos idólatras, os visitantes do Musée Quai Branly que vêm adorar as relíquias de um passado supostamente perdido. Trata-se de um fascínio misturado a uma culpa coletiva por ter a Europa ajudado a supostamente fazer desaparecer o motor de produção dessas imagens consideradas “autênticas”, tendo essa autenticidade a ver com a aura da perda. Uma peça primitiva boa é essa que não se faz mais (apesar de se saber também que a lucrativa produção do antigo e do primitivo continua hoje mais viva do que nunca através de complexas técnicas de envelhecimento precoce).

Parece que o que se vê no Musée Quai Branly não é uma arte pós-colonial contemporânea do Terceiro Mundo e muito menos uma arte que comenta a presença nesse mundo do colonizador, apesar de exposições temporárias do mesmo museu abordar essas questões. O que se celebra através do seu seletivo acervo são as relíquias de um mundo desaparecido onde “dialogam culturas” dos outros num tempo mítico de antes do branco chegar. Um ilustre ausente nesse diálogo das culturas é o próprio homem do Ocidente, como neste outro projeto do humanismo francês, o Musée de L’Homme, do final dos anos 1930 (Clifford, 1998, p. 166). O homem do Ocidente vem ver, mas não é exposto.

Esse pequeno desvio pela polêmica suscitada pelo Quai Branly mostra, à luz dos desenvolvimentos atuais, o quanto certas questões políticas que os surrealistas já se colocavam no entre-guerras dos anos 1920 continuam sem solução. Os surrealistas eram enfaticamente *anticolonialistas*, e parecem ter se solidarizado antes com o oprimido pelo colonialismo do que com o oprimido que morava perto, o proletariado. Basta lembrar o evento no qual Leiris foi quase linchado porque provocava, junto com seus comparsas, os patriotistas numa confraternização em torno de um poeta simbolista. Os surrealistas se mostravam simpáticos à revolta anticolonialista dos berberes no Marrocos (Price; Jamin, 1988, p. 159). Esse pequeno tumulto ocorreu em um dos encontros fundadores do movimento, em 1925 (Clifford, 1998, p. 138).

As simpatias com a revolução visavam antes uma revolução de *mentalidade* do que uma revolução armada, e os surrealistas eram tão interessados em se transformar *a si mesmos* quanto estavam em transformar *o mundo*. As

populações colonizadas do ultramar se ofereciam desse modo como aliados naturais, no sentido que estes pareciam possuir a solução existencial procurada pelos surrealistas.

Os surrealistas eram também colecionadores entusiasmados das artes do ultramar, e através da colaboração de alguns deles foram constituídas grande parte das coleções que foram primeiro para o Trocadero, depois para o Musée de L'Homme e agora para o Quai Branly. Leiris expressa em seu *Afrique Fantôme* com incômoda clareza o paradoxo de ser um colonialista anticolonialista (Gonçalves, 2008), roubando de noite as peças que os nativos os tinham negado de dia (Price, 2001).

Podemos ver o conflito de Leiris em torno do roubo confesso enquanto tal como um conflito de duas premissas éticas: o respeito pela pessoa e o respeito por seus objetos. Em vez de ocultar as contradições dessa relação com o outro e seus objetos, Leiris, fiel ao seu estilo confessional, opta por expô-las. Nesse caso do roubo do *ídolo*, o respeito pelo objeto falou mais alto; a apropriação não-consentida justificava-se em nome da Arte, uma arte que poderia, inclusive, assumir uma função política, ao falar em favor dos povos que a produziram, como sugere a própria Traoré no seu apelo às obras do espírito.

O assunto que me propus a explorar nesta participação se mostrou por demais complexo, vasto e ramificado para poder esgotá-lo aqui ou para poder começar a fazer jus à sua riqueza. Os surrealistas e seus especialistas escreveram muito sobre sua relação com os objetos do ultramar.

Ao perseguir o tema focando em um só personagem, impõe-se logo a questão de se usar ou não uma definição ampla ou restrita do movimento surrealista que nasceu nos anos 1920 em Paris. Ao seguir um autor ou artista através de sua vida procura-se ver em que sentido sua obra continuou dialogando com o ideário surrealista ou não. Leiris, por exemplo, é considerado um dos poucos surrealistas que se tornou “etnólogo” de fato e que se especializou no estudo da “arte africana”; se contamos com o grupo restrito que fundou o movimento. Clifford (1998), por outro lado, vai demonstrar em seu “sobre o surrealismo etnográfico”, o quanto fazer etnografia nos anos 1920 era uma maneira de se concretizar a crítica surrealista da sociedade através da justaposição de diferentes maneiras de ser equivalentes. Do surrealismo teria nascido o relativismo cultural.

Segundo a historiadora de arte Rosalind Krauss, por outro lado, o Leiris dos anos 1950 está a quilômetros-luz de distância do espírito surrealista defendido por Breton na leitura desencontrada que ambos fazem de uma escultura

surrealista de Giacometti. Leiris escreve para o catálogo de exposição de 1951 de Giacometti que a escultura “objeto invisível” teria sido inspirada no encontro do artista com uma menina suíça que na sua postura parecia se oferecer ao observador. Tendo em vista que o surrealismo nunca pretende representar a realidade exterior, colocar essa peça “a serviço de uma simples transparência com relação ao mundo observável” é para Krauss pecado tão capital que Leiris não pode mais ser visto como porta-voz do espírito surrealista.

Leiris aderiu ao surrealismo quando jovem, em 1924, e abandonou o movimento em 1929, quando rompe com Breton. Segundo ele mesmo afirma em entrevista a Price e Jamin (1988, p. 157), no entanto, a inspiração surrealista o acompanhou por toda sua vida. O que Leiris faz nesse seu comentário sobre a famosa escultura de Giacometti não é, aliás, outra coisa do que citar o que o próprio Giacometti tinha dito a ele. Segundo Krauss, Giacometti já tinha deixado naquela época de ser surrealista e, portanto, o que o próprio artista tem a dizer sobre uma peça que pertence a outra época, agora, perde a validade. O pós-guerra perdeu, segundo Krauss, o espírito revolucionário do surrealismo do entre-guerras, mesmo se os expoentes do movimento sobreviveram.

Essa é *uma* maneira de abordar a questão: o de ver o surrealismo como uma expressão de mentalidade e objetivos bem específicos, tipicamente parisienses, de jovens intelectuais, principalmente escritores, que passaram pela experiência da Primeira Guerra Mundial, onde sentiram na carne o poder do *absurdo* da guerra e a perda de moral de um discurso dominante de uma Europa vitoriosa e superior.

Jamin afirma que os surrealistas viajavam pouco, por mais que prescrevessem a viagem como abertura para o mundo. Poucos viajaram por livre e espontânea vontade. Artaud seria o trágico exemplo de uma viagem ao exterior que culminou numa viagem ao interior sem volta. Ao chegar em Paris depois de viver entre os tarahumara no México em 1936, onde conheceu o peiote, Artaud é internado num hospital psiquiátrico. Breton, Ernst e outros só teriam viajado durante e logo antes da Segunda Guerra Mundial, porque eram obrigados. “Na verdade, o *dépaysment* procurado era sobretudo interior. Os surrealistas eram mais *flâneurs* e caminhantes do que propriamente viajantes” (Jamin, 1996, p. 48-49).

Essa interpretação vale se consideramos um grupo específico num tempo restrito. Podemos, no entanto, adotar também outra perspectiva, que não limita o movimento ao entre-guerras nem ao ambiente artístico-intelectual parisiense. Como já dizia Breton, o mais purista dos surrealistas, o surrealismo não é uma

doutrina, é uma *ação* (Clifford, 1998, p. 63). E, como propõe Clifford, se vemos no surrealismo um estado de espírito crítico inspirador do modernismo e retomado pelos críticos da cultura que inspiraram o pós-modernismo, o surrealismo pode ser visto como atuante até hoje.

Pode-se afirmar que o surrealismo era marcado pelo que Hal Foster (1996, p. 175) chama de *primitivist fantasy*, uma “fantasia primitivista”: a fantasia “de que o outro, normalmente considerado de cor, tem um acesso especial a processos psíquicos e sociais primários aos quais o sujeito branco teria o acesso bloqueado”. Essa profunda identificação imaginária com as produções de culturas distantes precisa desse modo ser interpretada no contexto das suas aspirações mais amplas. Podemos adiantar a esse respeito que era na *negação* do que existia enquanto arte e discursos consagrados no Ocidente que se encontrava o motor da procura por outros mundos, mundos estes que pareciam escapar ao discurso racionalizante do Ocidente e à representação objetivante do real. Os artefatos provindos desses outros mundos significavam possibilidades de experiências subjetivas, de *iluminações* mais do que de *elucidações*, como diria Breton (Watthee-Delmotte, 2006, p. 4).

Os artefatos étnicos funcionavam como propulsores para uma “revolução do olhar” (Watthee-Delmotte, 2006, p. 2). Segundo Watthee-Delmotte, o verdadeiro programa dos surrealistas seria o de criar uma nova relação com as imagens, imagens que não remetiam mais a um mundo exterior a ser representado, mas a um mundo interior a ser provocado a se manifestar. Nessa tarefa, os *objets sauvages* não estavam sozinhos. Eles pertenciam ao universo mais amplo de um tipo de objetos, entre os quais os *objets trouvés* (objetos bizarros encontrados na natureza), *objets démodés* (artefatos fora da moda), os *readymades* (de Duchamp) e os próprios *objets surrealistes* (espécies de colagens tridimensionais); interessava todo tipo de objetos surpreendentes que se podia encontrar em qualquer lugar, mas preferencialmente em lugares como o *marché aux puces*, o mercado de pulgas de Paris. O encontro aparentemente ocasional com um objeto desses podia produzir um processo de livre associação que revelaria associações ou soluções estéticas não previstas para processos criativos obstruídos.

Um exemplo clássico desse tipo de função do *objet sauvage*, equivalente à escrita automática, é narrado por André Breton em *L'Amour Fou* (1937). Rosalind Krauss (1984, p. 503) retoma a narrativa para propor uma leitura surrealista do processo de criação por Giacometti de sua escultura chamada “objeto invisível”:

Breton e Giacometti vão ao mercado de pulgas, onde cada um é capturado [*claimed*] por um objeto aparentemente inútil que cada um deles é compelido, como se contra sua vontade, a comprar. A compra de Giacometti era uma máscara angulosa aparentemente guerreira, para a qual nem ele nem Breton conseguiam definir o uso original exato. O interesse do exemplo, no entanto, não era o uso inicial do objeto e sim sua destinação final. [O objeto serviria], segundo a narrativa de Breton, para resolver conflitos que paralisavam Giacometti quando este tentava colocar em foco as diferentes partes de o “objeto invisível” [...]. A máscara deu a solução para a cabeça. “A intenção da intervenção da máscara”, escreve Breton, “parecia ser a de ajudar Giacometti a superar sua indecisão a respeito. Temos que notar”, diz ainda Breton, “que aqui o achado do *objeto* serve estritamente à mesma função que o de um *sonho*, ao liberar o indivíduo de escrúpulos emocionais paralisantes, o conforta e o faz entender que o obstáculo que considerava insuperável foi removido”.

O *objeto*, explica Krauss, *não serve aqui de modelo* para o trabalho do artista.

O mundo é, ao contrário, uma grande reserva contra a qual se pode traçar as operações do *inconsciente*, o papel de decalque (papel de tornassol) que torna possível a leitura da corrosão do desejo. Sem a máscara, o sonho, Giacometti não poderia ter terminado o “objeto invisível”, assim como Breton, sem seu achado do mercado, não poderia ter entrado no mundo escrito do *L'Amour Fou*. (Krauss, 1984, p. 503, grifo da autora).

Ironicamente, a famosa máscara, longe de ser um artefato de alguma cultura indígena, era uma máscara de proteção desenhada pelo corpo médico francês para uso na Primeira Guerra (Krauss, 1984, p. 504).

Reinhold Hohl, autoridade em Giacometti [citado por Krauss], vai contestar a versão de Breton e mostrar o quanto Giacometti foi de fato influenciado pela arte, sobretudo da Oceania, para conceber vários aspectos da estátua. Desse modo cita uma determinada estátua da Nova Guiné que o escultor poderia ter visto no museu da Basileia na Suíça, naquela época. Como demonstra Krauss, este tipo de conjecturas de conexões diretas são difíceis de comprovar, muitas vezes não se tem provas para este tipo de correlações mecânicas, o que não invalida a certeza de uma influência manifesta do chamado “primitivismo” na obra de um Giacometti. Nas palavras de Krauss (1984, p. 504):

O primitivismo foi crucial para o sucesso de Giacometti em se libertar cedo não somente da tradição clássica na escultura, mas também das construções cubistas

que apareceram nos anos 20 como única alternativa lógica. A maturação do trabalho de Giacometti foi uma função de sua capacidade de inventar em grande proximidade de fontes primitivas, possibilitando-o de produzir em pouco tempo, uma figura que era sua (ou seja carregava sua marca) graças à virtude de pertencer, de forma bastante profunda, à arte tribal africana.

Krauss fala aqui de arte africana, apesar das evidências mostradas por ela mesma apontarem que foi na arte da Oceania que Giacometti foi procurar inspiração. Aliás, em 1920 Cocteau já falava em uma *crise nègre*. A arte africana estava tão na moda na vanguarda parisiense que Cocteau disse estar saturado, empanturrado pelas *choses nègres* (Leiris, 1996, p. 1154). Segundo Leiris e outros, se a novidade para os cubistas era a arte africana, os surrealistas gostavam da arte da Oceania, especialmente de esculturas do tipo *mallangan*, pelo efeito de raios X de mostrar o interior e o exterior do corpo em conjunto (Leiris, 1996, p. 1149; Maurer, 1984, p. 538, 546).

Retornando ao nosso exemplo do “objeto invisível” de Giacometti, vemos a possibilidade de duas leituras em torno da significação da inspiração da arte dos outros na arte surrealista. A primeira, através da interpretação de Breton, iguala a função dos objetos à dos *sonhos* e à do *encontro fortuito*: o inesperado pode destravar o inconsciente, libertando a criatividade artística de obstruções provindas de “escrúpulos emocionais” ou da razão pura.

A segunda, do historiador de arte Reinhold Hohl, remete à clássica tese da influência *formal* da arte de outros povos na procura de soluções pelos artistas modernistas de problemas de forma. Se no primeiro exemplo, dado por Breton, o *objet sauvage* pertence ao mundo que está lá como “uma grande reserva contra a qual se pode traçar as operações do *inconsciente*”, no segundo, o mundo de objetos criados por outras culturas pode ser usado como *catálogo de formas* a inspirar o artista.

Essa hipótese formalista está por trás da exposição de 1984, organizada por William Rubin no Museu de Arte Moderna, o MoMA, de Nova Iorque, e chamada *Primitivism in 20th Century Art* (“Primitivismo na Arte do Século XX”). O catálogo para essa exposição ilustra bem essa idéia. Imagens de obras de artistas anônimos de várias regiões do mundo são justapostas a imagens de obras específicas de grandes mestres para mostrar o quanto estes últimos estudaram as artes do ultramar para revolucionar a arte acadêmica.

A exposição criou polêmica, especialmente no meio antropológico, pela maneira autocelebrativa e *tradicional* de representar a relação entre os artis-

tas do Ocidente e o mundo anônimo das formas criadas por outras culturas, identificadas muitas vezes de forma extremamente genérica (Clifford, 1988, p. 189-214; Price, 2001). Expor, lado a lado, grandes obras da arte moderna e obras de outras culturas não tinha, aliás, mais nada de revolucionário, pois já o tinham feito os dadaístas e os surrealistas no início do século.

Colocar em pé de igualdade obras de arte de diferentes procedências para tirar de vez as maiúsculas das palavras Arte e Cultura, o fizeram os surrealistas, tanto em suas publicações, verdadeiras colagens de justaposições incomuns, quanto nas suas exposições. Inclusive com a intenção de questionar conceitos estabelecidos a respeito do belo e do apropriado. Até hoje essa questão parece sem solução. Pessoas como Sally Price sublinham a necessidade de criar condições de igualdade para as produções de diferentes culturas; como essas “condições de igualdade” teriam que ser obtidas? Estudar não só a *produção* de artistas indígenas, mas também *seu próprio discurso estético*, de acordo com os valores das culturas produtoras das peças.

Essa foi tarefa dos etnólogos nos anos 1930, época de institucionalização da disciplina na França, e parece ter sido a falta de interesse dos surrealistas nos fatos etnográficos que afastou Métraux dos surrealistas (Clifford, 1998). Os surrealistas artistas não demonstravam muito interesse a respeito desse tipo de análise contextualizadora. O encontro destes com as peças era feita sem a mediação dos produtores, e, como lembra Jamin, poucos procuraram viajar para conhecer os que fizeram as obras que tanto admiravam. A respeito desse desencontro entre o primitivismo dos surrealistas e a etnologia, Breton, no entanto, lamenta em 1955:

Infelizmente a etnografia não foi capaz de tomar passos suficientemente largos para reduzir, não obstante nossa impaciência, a distância que nos separa dos maias antigos ou da cultura aborígine contemporânea da Austrália, porque continuamos largamente ignorantes das suas aspirações e temos somente um conhecimento muito parcial dos seus costumes. A inspiração que fomos capazes de tirar da sua arte permaneceu no final das contas ineficaz por causa de uma falta de contato orgânico básico, deixando uma impressão de desenraizamento. (Breton, 1955 apud Maurer, 1984, p. 584, tradução minha).

Outra crítica de Clifford à exposição no MoMA diz respeito ao tipo de arte exposta na exposição: tratava-se de uma arte hoje totalmente consagrada que dialogava com uma arte considerada autêntica. Hoje precisamos, e aqui os

pontos de vista de Gell (2001) e Clifford (1998) se encontram, de novas justaposições inesperadas, como o eram aquelas empreendidas pelos surrealistas na época. Hoje não surpreende mais colocar um Picasso do lado de uma máscara africana. Clifford propõe a justaposição de todo tipo de *hibridismos* e aproximações inesperadas, outro tema, aliás, que os próprios surrealistas já sabiam apreciar – veja Griaule em Clifford (1998) e Leiris na entrevista com Price e Jamin (1988).

Gell sugeria sua exposição de armadilhas: dentro de uma nova ótica sobre arte, a arte conceitual que brinca com o tema de armadilhas, o objetivo seria o de escolher objetos feitos por outros povos não pelas suas características formais, mas pelas suas características cognitivas: o de pôr em evidência complexas relações de abdução de agência, o de presentificar tanto o caçador quanto a caça, ambos ausentes na armadilha montada, mas unidos por uma tensão temporal que mostra a ligação de ambas as intencionalidades. Gell vai mostrar que artistas como Daniel Hirn e outros lidam com idéias filosóficas bem próximas destas das armadilhas, e que uma exposição que colocasse essas diferentes produções conceituais (não mais simplesmente formais) num mesmo espaço produziria diálogos mais profundos entre culturas diferentes do que a contemplação das semelhanças surpreendentes das formas que produziram.

Resta, no entanto, elaborar uma terceira leitura da atitude surrealista frente à arte do ultramar que ainda não foi contemplada e que se aproxima da proposta acima discutida. Trata-se de um genuíno fascínio dos surrealistas pelos *modos de vida*, e, especialmente, pela relação com a vida do espírito manifestada por outros povos em fenômenos como o *transe* e as experiências visionárias típicas de determinados tipos de *xamanismo*. Sabemos que esses foram temas estudados pelos antropólogos de inspiração surrealista, desde Leiris à Bataille.

Entre os artistas, Max Ernst é um bom exemplo de uma exploração do imaginário indígena que vai além de um encontro fortuito onde o inconsciente projeta seu desejo, ou de um interesse na *forma* mais do que no *universo* africano, como sugere certa leitura do envolvimento de um artista como Picasso com os fetiches africanos. Partindo de uma mitologia pessoal em torno da figura do pássaro enquanto espírito auxiliar, Max Ernst se identifica gradativamente com uma mística do xamanismo que encontra entre os hopi, dos quais coleciona grande quantidade de bonecos *kachina*, e que se tornam seus vizinhos quando vai morar no Arizona, fugindo da Segunda Guerra. Ernst produz através de visões, sonhos, obras e *performances* sua própria personagem de artista-xamã,

inspirando-se em uma determinada leitura americana do xamanismo, muito próxima da definição generalizante do fenômeno proposta por Eliade (Maurer, 1984, p. 552-576). A biografia artística de Max Ernst construída por Evan Maurer (1984) mostra como leituras de Frazer, Freud e Lévy-Bruhl influenciaram fortemente vários pintores e escultores surrealistas, assim como o próprio Max Ernst. Aliás, estes autores continuam influenciando a fantasia primitivista de historiadores de arte como o próprio Maurer que escreve nos anos 1980. Maurer parece ter uma consciência reflexiva a respeito dessa projeção menos desenvolvida do que os próprios autores e artistas surrealistas com os quais trabalha.

Referências

CLIFFORD, James. *The predicament of culture: twentieth century ethnography, literature and art*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

CLIFFORD, James. O surrealismo etnográfico. In: CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998. p. 132-178.

FOSTER, Hal. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge: MIT Press, 1996.

GELL, Alfred. A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. *Arte e Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da UFRJ, ano 8, n. 8, p. 174-191, 2001.

GONÇALVES, Marco Antonio T. *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008. No prelo.

JAMIN, Jean. Présentation. In: LEIRIS, Michel. *Miroir de l'Afrique: Afrique noire: la création artistique*. Paris: Gallimard, 1996. p. 1105-1115.

KRAUSS, Rosalind. Giacometti. In: RUBIN, William (Ed.). *Primitivism in 20th Century Art*. New York: The Museum of Modern Art, 1984. p. 503-533.

LEIRIS, Michel. *Miroir de l'Afrique*. Paris: Gallimard, 1996.

MAURER, Evan. dada and Surrealism. In: RUBIN, William (Ed.). *Primitivism in 20th Century Art*. New York: The Museum of Modern Art, 1984. p. 534-593.

PRICE, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2001.

PRICE, Sally; JAMIN, Jean. A conversation with Michel Leiris. *Current Anthropology*, v. 29, n. 1, p. 157-174, Febr. 1988.

RAIZON, D. Un musée des “arts premiers”, pour quoi faire? *Libération*, Paris, 18 abr. 2006.

TRAORÉ. A. Sur le musée du Quai Branly. *Libération*, Paris, 29 jun. 2006.

WATTEE-DELMOTTE, Myriam. Le surréalisme, point de basculement du rapport à l’image. *Image & Narrative*, v. 15, nov. 2006. Disponível em: <http://www.imageandnarrative.be/iconoclasm/wathee_delmotte.htm>. Acesso em: 24 mar. 2008.

Recebido em 06/11/2007
Aprovado em 25/03/2008