

TEM ALEMÃO NO SAMBA

O CARNAVAL DE LASAR SEGALL

Vera Beatriz Siqueira (UERJ)

O artigo investiga os instantes de encontro de Lasar Segall com o carnaval, analisando particularmente a confluência de tradições e pensamentos no diálogo desse artista de formação expressionista com a realidade cultural brasileira.

**CARNAVAL, EXPRESSIONISMO, PRIMITIVISMO,
LASAR SEGALL.**

SIQUEIRA, Vera Beatriz. Tem alemão no samba: o carnaval de Lasar Segall. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.8, n.2, p. 7-21, nov. 2011.

Em 1923, Lasar Segall – judeu nascido em Vilna, na Lituânia, artista plástico de formação germânica – deixa a Alemanha, onde vivia, para instalar-se no Brasil. Por aqui Segall estivera, dez anos antes, realizando exposições em São Paulo e Campinas, com razoável sucesso comercial, descontada a incipiência do mercado de arte brasileiro. Fugia do inevitável (e cada vez mais próximo) destino dos judeus na Alemanha do entregueras. Portava o passaporte de Nansen, concedido aos judeus expatriados para deixarem a Alemanha, sem direito a retorno. Sua viagem, portanto, carregava as marcas do exílio, embora tenha conseguido retornar à Europa entre 1928 e 1931, já casado com uma brasileira, Jenny Klabin.

Anos mais tarde, quando redigiu suas recordações, afirmou sobre o contato com terras brasileiras, em 1913 e em 1924:

Vi-me transportado sob a fulgência de um sol tropical cujos raios iluminavam gente e as coisas em seus recantos mais remotos e recônditos, emprestando até ao que se encontrava na sombra uma espécie de resplandescência, pois tudo dava a impressão de irradiar reverberações de luz; vi terra roxa, terra cor de tijolo e terra quase negra, uma vegetação luxuriante desdobrando-se em fantásticas formas ornamentais; vi danças executadas pelo povo com exultação quase religiosa, dum ritmo alucinante e contagioso, que realizava espontaneamente, sem teorias e pesquisas intelectuais, o que as modernas tendências de bailado na Europa se esforçavam por elaborar como criações revolucionárias e inovadoras do domínio da dança; e vi homens e mulheres com os quais não obstante a estranheza de sua língua e costume me sentia irmanado (SEGALL, 1993, p. 15).

Em janeiro de 1924 estava novamente no Brasil e as lembranças do ano de 1912-1913, que não tinham me abandonado durante longos anos, tornaram-se para mim realidade. Revia o Rio de Janeiro com suas altas palmeiras intermináveis, com praias ainda não manchadas pelas sombras dos arranha-céus (...); também Santos, com navios de todos os cantos do mundo perto de infinitos espaços repletos de bananeiras, e finalmente São Paulo, rodeado por terras de uma cor vermelha e marrom profunda. Tornava a ver os maravilhosos pores do sol, envoltos no ar quente e tropical, e ouvia novamente melodias carnavalescas embebidas de melancólica saudade. Imaginava que tudo ao meu redor estava feliz e despreocupado. Sentia-me livre neste mundo novo e diferente (SEGALL, 1993, p. 26)

É claro que essas impressões da terra brasileira, embora descritas como se fosse o contato original de uma criança com o desconhecido, tinham muito pouco de ingenuidade. Segall era um homem culto, e suas raízes europeias já tinham, desde o século XIX, inserido a experiência das viagens a lugares distantes dentro do quadro romântico do exotismo e do primitivo. Na Alemanha da virada do século XX, abundavam textos ilustrados de sociólogos, antropólogos e filósofos, descrevendo as qualidades de povos primitivos, percebidos como contrapontos à rudeza e aos efeitos malignos da urbanização e da modernidade. Muitos dos artistas com os quais convivera na Europa voltavam sua atenção para as produções de tribos africanas e americanas, com a intenção de ampliar o repertório formal e o vocabulário plástico.



Figura 1: Exposição no Museu Folkwang, de Hagen, 1921, com pinturas expressionistas e esculturas “primitivas”; no centro, obra de Lasar Segall, *Viúva* (1919, óleo/tela)

Segall possuía em sua biblioteca um exemplar do famoso *Almanaque do Cavaleiro Azul*, de Kandinsky e Franz Marc, publicado originalmente em 1912 e reimpresso em 1914, que apresentava para os artistas modernos as máscaras do Benim e de índios brasileiros, esculturas chinesas, desenhos de crianças e a arte popular alemã. Também havia participado, em 1921, de uma exposição no Museu Folkwang, de Hagen, na qual esculturas “primitivas” eram exibidas lado a lado com obras expressionistas. Nela, Segall aparece representado pela tela *Viúva* (1919, óleo/tela). À direita da foto (Figura 1), vemos a pintura de Nolde, *Natureza morta com máscaras* (1911, óleo/tela), que mostra, entre outras, máscara inspirada diretamente na cabeça-troféu de índios brasileiros de Mundurucu (pertencente ao acervo do Museum für Völkerkunde de Berlim).

É certo que, em termos plásticos, a tela de Segall não parece carregar as marcas desse primitivismo de interesse etnográfico. Poderíamos até pensar em alguma relação entre as cabeças agigantadas da viúva e dos filhos com máscaras, mas o próprio tema da mulher solitária e lutuosa que cuida, sem qualquer apoio, dos filhos (bastante caro à Segall nessa época), além do refinamento da superfície pictórica, o distancia do aspecto mais bruto e intencionalmente “primitivo” da pintura expressionista de Nolde. O que não significa que Segall não tenha desenvolvido interesse pelo assunto. Alguns anos mais tarde, quando preparava a palestra de 1924 na Villa Kyrial, em São Paulo, fez questão de identificar o “verdadeiro artista” a “uma criança ou um selvagem”, que “brinca, grita, dança, canta e pinta a partir de uma necessidade interior” (apud D’ALESSANDRO, 1997, p. 128). Chegou, também, a adquirir uma escultura africana, uma figura masculina de pé, para sua coleção pessoal.

Formado por essa cultura, partilhando as noções românticas e expressionistas que identificavam no “primitivo” uma espécie de metáfora de vitalidade, exotismo, juventude, energia, liberdade e vanguarda, Segall começa a se apropriar poeticamente do novo quadro objetivo em que se via inserido. Faz desenhos e aquarelas, tira fotos, compra cartões-postais e fotografias comerciais, buscando acercar-se da gente, da cultura e da natureza tropical. Interessavam-lhe especialmente os negros, as plantas nativas (bananeiras, cactos, palmeiras), as favelas, as casas simples das cidades e do campo, as pai-

sagens simultaneamente exuberantes e desoladas. Aos poucos essas anotações gráficas vão servir de base para pinturas como *Paisagem brasileira* (1925), *Morro vermelho* (1926) e *Bananal* (1927). Ou para gravuras como *Cabeça de negro* (1929), *Bananeira* (1929) e as da série *Mangue* (1926-1930), muitas das quais feitas na Alemanha, onde voltou a viver entre 1928 e 1931. A cultura e o refinamento de sua pintura, a elaborada técnica da gravura e a própria separação física parecem garantir, para o artista expressionista, a distância necessária para converter essa realidade em motivo artístico.

CARNAVAL, CARNAVAIS

Dentro desse quadro de referências, certamente o artista não poderia deixar de interessar-se pela experiência do carnaval; a começar pela referência a seu encantamento pelas melodias carnavalescas e pelo vigor das danças populares. Segall era entusiasta das danças executadas nos cabarés europeus, como a dança apache – rápido e violento bailado do *vaudeville* francês¹ –, motivo de um de seus quadros, enviado para exposição

1. Apesar da referência ao indígena americano, apache era o nome dado a uma das figuras do sub-mundo francês, que reproduzia, na dança, movimentos simultaneamente envolventes e agressivos contra a mulher.

na Kunsthütte de Chemnitz, em 1918. No Brasil, não deixou de registrar as danças populares, como vemos em suas xilogravuras *Dança de negros ao luar* (1929) e *Baile de negros* (1930). Na primeira (Figura 2), enfatizava a sexualidade vigorosa e o caráter ritual da dança realizada pelo casal de negros nus, ao ar livre, com os corpos iluminados pelo luar. Na segunda, sublinhava a combinação de ingenuidade, simplicidade e sensualidade da dança de salão, realizada por três casais cujos corpos se fundem e se distinguem nos contrastes de pretos e brancos da xilo. Na esteira da cultura de sua formação, que concedia aos cafés, cabarés e cir-

cos lugar destacado na sociabilidade, Segall deixa-se fascinar pelas diferentes danças populares brasileiras.

O próprio carnaval não era experiência estranha a Segall. Em seu arquivo pessoal, duas fotografias mostram o artista, junto a seus colegas da Academia de Belas Artes de Dresden no Carnaval de 1912. Em uma delas (Figura 3), estão fantasiados de orien-



Figura 2: Lasar Segall, *Dança de negros ao luar*, 1929, xilogravura; Museu Lasar Segall/Ibram/MinC



Figura 3: Carnaval da Academia de Belas Artes de Dresden, 1912 (Lasar Segall está sobre o elefante, marcado com círculo); Museu Lasar Segall/Ibram/MinC

tais, com túnicas, turbantes e chapéus, apresentando-se em carro alegórico reproduzindo um elefante, sem qualquer alusão à música ou à dança. Na outra, portavam as fantasias tradicionais da festa europeia, estando Segall vestido de pierrô. Segundo Cláudia Valladão de Mattos (1996), desde o século XIX, o carnaval era festa típica das academias de arte na Alemanha, promovendo a quebra das hierarquias e a integração da comunidade. Em Dresden, organizada pelo grêmio de alunos, a festa de carnaval tinha como objetivo principal arrecadar fundos para as atividades estudantis. Em 1908, por exemplo, denominou-se “Festa dos saltimbancos” (*Glaukerfest*), pois fora concebida como a recepção aos saltimbancos que vinham do país da felicidade. Caracterizava-se pelos trajes fantásticos, pela música “selvagem, doce e inebriante”, pela suspensão do cotidiano e pela irrup-



Figura 4: Lasar Segall, *Carnaval*, c.1926, ponta-seca, 28 x 22cm; Museu Lasar Segall/Ibram/MinC

ção do mundo de sonho. Exotismo, sensualidade e apelos à imaginação fabulosa eram, portanto, essenciais à festa.

O carnaval brasileiro vem oferecer-lhe a possibilidade de renovar essa tradição cultural europeia. Na gravura em ponta-seca intitulada *Carnaval* (c. 1926), articulam-se quatro quadros distintos, no espaço fechado de um salão de baile (Figura 4). No primeiro plano, aparecem cinco figuras de negros fantasiados, com destaque para a mulher ao centro com seios de fora e pinturas no rosto que lembram as tatuagens tribais africanas. A sua direita, uma mulher de perfil ostentando adorno de cabeça com véu de inspiração egípcia e oriental. A sua esquerda um homem com colar que evoca as jóias africanas, além de grafismos no rosto que também recendem a marcas tribais. Completa o grupo a figura mais à direita, com curioso chapéu pontudo e transparente e adereços no pescoço, além de fragmento de rosto que porta o cabelo enrolado (marca racial) e a insinuação de adorno carnavalesco. Entre as figuras, nenhuma interação. De frente ou de perfil, olham em direções variadas e, embora ocupem o centro do salão, não dançam.

Ao fundo, como que ocupando espaços circunscritos na lateral do salão, sucedem-se outros grupos. O primeiro, à esquerda, reúne figuras que lembram diretamente as máscaras africanas, com seus rostos facetados e um tanto assustadores. Voltam seu olhar para o espaço seguinte, à direita, no qual, iluminado por globos de luz, surge outro conjunto de negros fantasiados, formado por dois casais – o primeiro fundido em um abraço e o outro se beijando – e duas figuras que olham diretamente para a frente. Formando a parede lateral do salão, está a cena de figuras nuas de aspecto um tanto animalesco (como faunos) que dançam escondidas pela semitransparência de um vidro ou de uma cortina.

Apesar de próximas, as cenas parecem independentes, como nichos de um retábulo medieval. Também as figuras do primeiro plano possuem alguma semelhança com a imediatividade e o caráter silencioso das imagens de ícones russos. Não há propriamente narrativa e sim uma imagem que guarda algo da dimensão sacra (originária de toda ima-



Figura 5: Convidantes para os bailes de carnaval promovidos pela Spam, 1933 e 1934; projeto gráfico de Lasar Segall; Museu Lasar Segall/Ibram/MinC

gem) ao exigir do espectador disponibilidade para a identificação emocional. Como em outras gravuras do artista nesse período, parece-me que o recurso a essa tradição do ícone russo ou da imagem judaica (impedida de representar, mas comprometida com o sentimento religioso, como nas capitulares que seu pai fazia para a Torá) servia como relevante forma de compensação do caráter ilustrativo que o contato com essa realidade nova podia trazer para sua obra.

Ao inserir a cultura brasileira em seus referenciais estrangeiros e eruditos – associando os negros daqui aos da África incorporada pela modernidade expressionista, o carnaval à tradição milenar dos ritos pagãos, a tristeza que identifica nas melodias carnavalescas à melancolia de matriz europeia –, Segall também alcança a universalização de sua mensagem expressiva. Portanto, por meio da conjugação de elo literário com o assunto e sentimento contemplativo do ícone, combinando a imediaticidade e imobilidade da imagem sacra com a narrativa de ordem romântica, consegue produzir expressiva imagem do carnaval brasileiro.

FIGURAS TRANSGRESSORAS

Isso se evidencia ainda mais quando analisamos os dois bailes de carnaval que Segall ajudou a organizar para a Sociedade Pró Arte Moderna (Spam), em 1933 e 1934 (Figura 5). Em depoimento a Vera d’Horta, Alfredo Mesquita (fundador e durante vários anos diretor da Escola de Arte Dramática de São Paulo) descreve a festa de 1933 e faz a ressalva:

Foi uma festa muito bonita, mas havia muito pouco nela de baile carnavalesco brasileiro. Pareceu-me muito mais um baile à fantasia europeu, sobretudo alemão, talvez por influência de Segall e dos cabarés literários da Europa, que estavam na moda naquele tempo (...) Não havia aquele espírito carnavalesco brasileiro de vestir uma camisa listrada e sair por aí (apud D’HORTA, 1984, p. 150).

Esse primeiro baile intitulava-se “Carnaval na cidade de Spam”. Tinha programa bem definido para a recepção ao Príncipe Carnaval que iria receber as honras do prefeito da cidade de Spam. No convite, com desenho de Segall na capa, o poema de Mário de Andrade dava o tom da festa:

O elefante, o grilo, a cunha, / Policiadamente insensatos, / Espicham, pintam feito gatos, / Pra ver, na cidade de Spam, / Dão Momo, príncipe galã, / Com seu séquito sem respeito / Receber honras do Prefeito / Da heroica cidade de Spam. / E se abre a farra fanfarrã! / Doutores, mendigos, exóticas / Pernas, carruagens estrambólicas, / Barcarolas e rataplã, / Heróis nascidos na antevéspera, / Jogadores de Box e víspora, / Esporas, cascas, besta ruã... / É a fauna urbana e suburbana / Dançando o Fox, a queromama / Corda bamba, valsa alemã / Samba, tango, jongo e bolero! / Vinde ver isso ao Trocadero / Na Carnavalada de Spam! / (apud D’HORTA, 1984, p. 88-89).

Nota-se que a preocupação central, tal como no carnaval de origem germânica de Segall, era a inversão de valores, posições, hierarquias, fazendo irromper o exótico, o “estrambólico”, o fabuloso. Não gratuitamente, um dos projetos decorativos a que o artista se dedicou foi o enorme painel *O circo*, que cobria toda a entrada do salão (Fi-

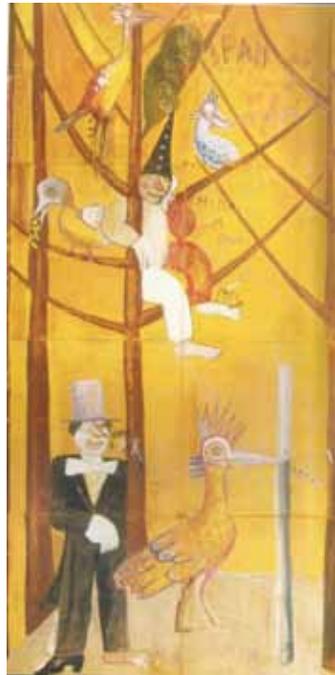


Figura 6: Lasar Segall, *O circo*, painel decorativo do baile de carnaval na cidade de Spam, 1933, guache, 690 x 715cm; Museu Lasar Segall/Ibram/MinC

gura 6). Dançarinas sobre cavalos, elefante, equilibristas, domadores e, é claro, palhaços reuniam-se no picadeiro. As cores quentes e as formas fluidas da pintura a guache buscavam dar forma a esse ambiente fantástico. O movimento é de suspensão e de elevação, até culminar no bastão sobre o qual se apoia o grupo de equilibristas, tendo um pássaro de um lado e um palhaço do outro. Outro palhaço aparece em painel decorativo interno, sentado numa árvore, novamente acompanhado de pássaros (Figura 7). Segundo Jean Starobinsky (2007, p. 28), tornou-se comum a partir do final do século XIX essa associação entre o palhaço e a altura vertiginosa, “o abismo das alturas”, nas palavras do poeta Banville, associação fundamental para que se processasse a identificação entre as figuras do artista (ou poeta) e do palhaço.

A façanha acrobática, a leveza, a distância com relação ao mundo abaixo consagram a tarefa, comum a essas duas personagens, de afirmar a liberdade. Sempre acompanhada de sua face trágica, fazendo-o viver entre extremos, entre a altura mais elevada e a queda, entre a proeza maravilhosa e o ridículo. Donde o encantamento com essa personagem e com o próprio circo, entendidos como mais uma forma de expressão “primitiva”, “popular”, tal como a arte negra, o *jazz*, o *music-hall*, o cabaré – figurasções de uma reflexão sentimental e transformadora, que lamenta a espontaneidade original perdida, mas que se compromete apaixonadamente com sua recuperação poética. Assim, como criaturas desse desejo regressivo, os palhaços de Segall animam o circo de Spam, protagonizando um espetáculo marcado, ainda nas palavras de Starobinsky, por um “sincretis-

Figura 7: Lasar Segall, *Jardim Zoológico (fragmento)*, painel decorativo do baile de carnaval na cidade de Spam, 1933, guache, 400 x 250cm; Museu Lasar Segall/Ibram/MinC



mo mítico”, que combina múltiplas tradições no anúncio do retorno mágico a um mundo perdido, com nítida função transgressora.

Mais do que mera personagem, o palhaço (entendido como essa figura múltipla e sintética) era uma espécie de modelo secreto para todas as fantasias projetadas por Segall, combinando pesadas casacas compridas, condecorações militares, cartolas, chapéus, maquiagem grotesca, remendos. O que também parecia advir de sua herança germânica, expressionista. Muitos artistas desse movimento se utilizaram de palhaços, máscaras e fantasias para falar a respeito da situação dramática do homem no mundo, sempre oscilando entre a maravilha e o ridículo. Talvez o exemplo mais clássico seja o do filme *O anjo azul*, de Josef von Sternberg, que estreou em 1930, com Marlene Dietrich no papel da dançarina de cabaré Lola-Lola.

Nessa obra inspirada no romance de Heinrich Mann *Professor Unrat*, o tema é a degradação do severo professor Rath, que segue seus alunos ao cabaré com o intuito de tirá-los desse vício, mas acaba enredado na sedução de Lola e no universo sombrio da casa de *shows*. Ao entrar pela primeira vez no camarim de Lola, cruza com a figura de um palhaço, imagem perturbadora, que pontua todo o filme sem propriamente fazer parte da ação. Delatado pelos alunos, perde o emprego, casa-se com Lola e passa a fazer parte de seus *shows*. O palhaço é figura ao mesmo tempo lúdica e amaldiçoada. Humilhando-se, abre os olhos do espectador para o ridículo do papel de cada um na tragédia da vida. Nada mais triste e patético do que sua atuação como palhaço, ajudante do mágico que esmaga ovos em sua cabeça, enquanto Lola o trai nos bastidores. Depois de avan-

çar sobre sua esposa e o amante, o professor-palhaço retorna à sala em que dava aulas, para morrer.

O contato com essa dimensão trágica da figura do palhaço – bem distante, portanto, do malandro que veste a camisa listrada a que se referiu Alfredo Mesquita – faz com que o próprio baile de máscaras e o carnaval ganhem novo sentido. Não que a associação entre carnaval e tristeza também não estivesse de algum modo codificada pelos próprios intelectuais brasileiros, como no poema “Epílogo”, do livro *Carnaval*, de Manuel Bandeira:

Eu quis um dia, como Schumann, compor / Um Carnaval todo subjetivo: / Um Carnaval em que o só motivo / Fosse o meu próprio ser interior... / Quando o acabei? a diferença que havia! / O de Schumann é um poema cheio de amor, / E de frescura, e de mocidade... / E o meu tinha a morta morta-cor / Da senilidade e da amargura... / O meu Carnaval sem nenhuma alegria!...

Nesse livro de 1919, Bandeira cria cenas algo sinistras, marcadas por sentimentos de remorso, culpa, dor. Tal como no poema em que se refere a pierrô, o palhaço triste da tradição literária oitocentista francesa, herói da *commedia dell'arte* poeticamente transformado em figura de contornos trágicos e algo metafísicos, nas quais se inspirou Bandeira:

De Colombina o infantil borguezim / Pierrot aperta a chorar de saudade. / O sonho passou. Traz magoado o rim, / Magoada a cabeça exposta à umidade. / (...) O seu desencanto não tem fim. / Pobre Pierrot! Não lhe queiras assim. / que são teus amores?...- Ingenuidade / e o gosto de buscar a própria dor. / Ela é de dois?... Pois aceita a metade! / Que essa metade é talvez todo o amor / De Colombina... (BANDEIRA, 1993, p. 92).

Celebrado pelos modernistas paulistas, como Mário e Oswald de Andrade, o livro de Bandeira apontava para a dualidade presente na experiência do carnaval e na figura do mascarado, que a imaginação literária vai projetar sobre o próprio artista e sobre a arte. Mário de Andrade explicita essa associação, no poema “Carnaval carioca”:

Eu colho nos dedos as rédeas que param o infrene das vidas, / Sou o compasso que une todos os compassos, / E com a magia dos meus versos / Criando ambientes longínquos e piedosos / Transporte em realidades superiores / A mesquinhez da realidade. / Eu bailo em poemas, multicolorido! / Palhaço! Mago! Louco! Juiz! Criançinha! / Sou dançarino brasileiro! / Sou dançarino e danço! E nos meus passos conscientes / Glorifico a verdade das coisas existentes / Fixando os ecos e as miragens. / Sou um tupi tangendo um alaúde / E a trágica mixórdia dos fenômenos terrestres / Eu celestizo em eurrítmias soberanas, / Ôh encantamento da Poesia imortal!... / Onde que andou minha missão de poeta, Carnaval? / (ANDRADE, 1980, p. 76).

Se pensarmos no projeto cultural de Mário de Andrade, comprometido com a recuperação de imagens e documentos concretos da realidade originária brasileira, temos as pistas para entender o significado dessa ligação entre poeta, palhaço, louco, dançarino, criança, índio. Parece triunfar uma concepção de passado como algo vivo, fonte de energia da modernidade, que pede para ressurgir, desde que aprendamos a reconhecê-lo. Ainda que seguindo por outro caminho que não o da formação expressionista de Se-



Figura 8: Lasar Segall, projeto para painel decorativo do baile de carnaval Expedição às Matas Virgens de Spamolândia, 1934, guache, 24,5 x 65cm; Museu Lasar Segall/Ibram/MinC

gall, o literato brasileiro chega à conclusão mais ou menos próxima da de seu colega da Spam: o carnaval é mais um instante em que o modernismo encontra suas duas direções simultâneas – a liberação das hierarquias tradicionais e a recuperação de sua fonte primitiva, originária. Donde, talvez, o sentido expressamente didático que havia nesses bailes.

Voltando à reflexão de Cláudia Valladão de Mattos, nos carnavais da Spam, Segall manifestava, acima de tudo, um ideal estético-pedagógico, em consonância com outros espetáculos produzidos na Alemanha a partir de meados dos anos 20, mais especificamente com os balés e festas produzidos por Oscar Schlemmer enquanto dirigiu o teatro da Bauhaus. Seria a concepção de “obra de arte total”, comprometida com a experiência da autotransformação e do reconhecimento do potencial criativo de todos os envolvidos nos espetáculos, que estaria, segundo a autora, na base da utopia bauhausiana, compartilhada por Schlemmer e Segall. À qual, devo acrescentar, juntou-se a própria utopia modernista brasileira.

NATUREZA PRIMORDIAL

Em 1934, é a vez do carnaval da Spam homenagear outra figuração associada à energia e à vitalidade primitivas: a natureza selvagem. O título do baile era “Uma expedição às selvas da Spamolândia”, tendo sido realizado em um rинque de patinação alugado. Após o grande sucesso, o Tênis Clube Paulista fez uma proposta de uso da decoração nos bailes (matinê e noturno) do domingo de carnaval. No convite, junto ao desenho de Segall, a “agência de turismo Spam” oferecia a experiência de uma “grande expedição às matas virgens da Spamolândia”, prometendo a seus convidados: “Aventuras alucinantes. Sensações inéditas. Perigos apavorantes. Revelações estranhas que transformarão o mundo da ciência”.

Embora já tenha sido interpretada por Stephanie d’Alessandro (1997/1998) como a concretização de “sua longamente idealizada construção do Brasil”, a selva da Spamolândia não parece ter tido nosso país como modelo (Figura 8), pelo menos, não em

termos físicos, empíricos, pois as florestas virgens de Segall eram uma síntese maravilhosa e incongruente de elementos: as figuras humanas eram aborígenes, negros, indígenas. Os animais fantásticos eram girafas, antílopes, elefantes, cobras, rinocerontes, símios, zebras, aves, jacarés, insetos gigantes. Imensas folhas de bananeira, cachos de bananas e grotesca vegetação pendiam do teto. Como motivos decorativos, esculturas africanas conviviam com grafismos e totens. Na realidade, a selva era a súpula do exotismo tropical, fundindo diferentes realidades, formando o cenário encantado em que se realizaria o encontro do Príncipe Carnaval com o rei dos canibais.

Tratava-se, novamente, da construção fabulosa e nostálgica de uma natureza primordial, a *Urnatur*, que tanto interessara aos românticos e expressionistas alemães, agora temperada com essa evocação do canibal, especialmente relevante para o movimento modernista brasileiro depois do Manifesto Antropófago de 1928. Lembre-se que a Spam reunia alguns dos membros mais destacados do modernismo, como Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Mário de Andrade, Menotti Del Picchia, Victor Brecheret, Olívia Guedes Penteadado, entre outros. No próprio Manifesto, Oswald de Andrade havia desenvolvido a ideia de retorno à idade de ouro americana, explicitando suas fontes:

A idade de ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as *girls*. Filiação. O contato com o Brasil Caraíba. *Où Villegaignon print terre*. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos (ANDRADE, 1928, p. 3).

Tal fusão de bárbaros, índios, revolucionários também está presente, a seu modo, na selva da Spamolândia (Figura 9). Imagens culturalmente construídas de um passado



Figura 9: Vista parcial da decoração do baile de carnaval Expedição às Matas Virgens de Spamolândia, São Paulo, 6 de fevereiro de 1934; Museu Lasar Segall/Ibram/MinC

remoto e fabuloso se combinam, valendo-se da lógica carnavalesca, para criar o cenário ideal para o herói bufo – Príncipe do Carnaval ou rei dos canibais. Herói que encontra, no mundo moderno, seu equivalente (talvez o único) na própria figura do artista ou do poeta. Descontente com a situação da sociedade, desejoso de julgá-la e de nela intervir, identificava-se com essa personagem capaz de transgredir a ordem e impor um universo imaginário. Animais e plantas agigantadas, aborígenes de várias origens, formas decorativas remotas ou estranhas – tudo serve para criar, de maneira fantástica, o universo forte, grandioso e simples do começo dos tempos, ideal para que o público experimente “as paixões elementares, o riso e as lágrimas originários” (STAROBINSKI, 2007, p. 18).

Na base dessa concepção está a própria ideia de expressão, cara não apenas a Segall, de formação expressionista, mas também aos modernistas brasileiros, que pareciam compreender a tarefa artística, de forma geral, como a expressão de uma determinada coletividade. A valorização da brasilidade, presente nos diferentes momentos do modernismo brasileiro, fala sobre a noção de arte como expressão espontânea de uma personalidade anônima e popular. O “contato com o Brasil carafá” envolvia, no quadro objetivo da São Paulo moderna, não apenas as viagens exploratórias, mas também a criação de (e o elogio a) imagens paródicas, que encarnam a energia primordial e a força revolucionária.

Na nova ordem do baile carnavalesco, o rei dos canibais e o Príncipe do Carnaval se encontram e celebram a própria transgressão como um valor. Vinculando-se ao “imaginário monárquico brasileiro”, que, segundo Nelson Lima (2007, p. 109), é marca de nossas festas populares, celebrando a inversão de papéis e hierarquias sociais, mas também à origem aristocrática dos pierrôs, arlequins e bobos da corte europeus, as personagens do baile de Segall parodiam a função transgressora da arte moderna. Nesse sentido, podemos recuperar a ideia do valor pedagógico da festa. Sintomaticamente, o baile de 1934 abriu as portas para o fim da Spam – a partir das críticas moralistas publicadas por José Bonifácio de Souza Amaral, no *Diário Popular* de 19 de fevereiro de 1934.

Em seu artigo, intitulado “Os fins secretos da Spamolândia”, ligava imediatamente os bailes de carnaval promovidos pela Sociedade à tradição de um “velho programa dissolvente que se executava, primeiro, em casas de particulares a pretexto de educação artística”:

Pessoas educadas nos *boulevards* de Paris, fazendo praça da civilização moderna ali recebida, como se Sodoma e Gomorra não tivessem existido, e querendo impingi-la à sociedade brasileira (...) atraíam para suas casas algumas famílias ingênuas e vaidosas de *nouveaux riches* ou de caipiras envernizados, prometendo-lhes boa música e honrosa camaradagem dos circunstantes (...). Inconformados com a obscuridade dessa modernização tiveram seus promotores a ideia de dar-lhe proporções mais amplas e larga publicidade que os elevasse no conceito dos ignorantes e dos ingênuos. Eis a Spam! (apud D’HORTA, 1984, p. 101).

Aliam-se diferentes ordens de crítica nesse “brado reacionário e intemorato”, como seu próprio autor o qualificou, com base na defesa dos valores da moral cristã –



Figura 10: Baile de carnaval na cidade de Spam, São Paulo, 16 de fevereiro de 1933; Museu Lasar Segall/Ibram/MinC

Deus, pátria e família. À corriqueira crítica ao carnaval como desrespeito à moral tradicional ligava-se a crítica à modernidade como um todo, entendendo-a como uma imposição estranha a nossa tradição, e aos próprios estrangeiros, especialmente perversa no contexto da xenofobia (e do antissemitismo) do pensamento integralista que se difundia nos anos 30 no Brasil. Curiosamente, apesar do sinal negativo que atribui a toda essa experiência, o jornalista parece ter compreendido o sentido didático e utópico dos bailes da Spam, sua vontade de, pela paródia e pela dimensão lúdica, contribuir para a modernização da estética e da sociabilidade do país.

O grande problema foi que, nesse momento, as figuras regressivas – o palhaço, o mascarado, o folião, os reis e príncipes do carnaval, a selva, os animais fabulosos, os aborígenes – não encontraram valores modernos a reforçar e aos quais, simultaneamente, se opor (Figura 10). Destituídos de sua função essencial da transgressão, tornam-se personagens melancólicas, incapazes de introduzir uma brecha na massa sufocante dos valores e significados aceitos. Findava o baile.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mario de. *Poesias completas*. São Paulo/Belo Horizonte: Martins/Itatiaia, 1980.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*. Ano I, n. 1, maio de 1928.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 34.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1993.
- D'ALESSANDRO, Stephanie. The absorption of spectacular, unedited things: Brazil in the work of Lasar Segall. In: D'ALESSANDRO, Stephanie; TAYLOR, Sue (eds.). *Still more distant journeys: the artistic emigrations of Lasar Segall*. Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte David e Alfred, Universidade de Chicago, 16 de outubro de 1997 a 4 de janeiro de 1998.

- D'HORTA, Vera. *Lasar Segall e o modernismo paulista*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MATTOS, Cláudia Valladão de. O carnaval da Spam e outros carnavais: Lasar Segall e a utopia da obra de arte total. In: SEGALL, Lasar. *Lasar Segall cenógrafo*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1996.
- SEGALL, Lasar. *Lasar Segall: textos, depoimentos, exposições*. 2.ed. rev. aum. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1993.
- STAROBINSKI, Jean. *Retrato del artista como saltimbanqui*. Madrid: Abada Editores, 2007.
-

Vera Beatriz Siqueira é doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1999), professora dos cursos de graduação e do Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro; curadora da exposição Cálculo da Expressão: Segall, Goeldi e Iberê, no Museu Iberê Camargo (Porto Alegre, 2009/2010) e no Museu Lasar Segall (2010); autora dos livros *Iberê Camargo: origem e destino* (Cosac Naify, 2009), *Burle Marx* (2001 e 2, ed. em 2009), *Milton DaCosta* (Silvia Roesler Edições de Arte, 2005), entre outros.