

Da ‘construção do outro’ à ‘contrução de si a partir do outro’: A arte moderna e as alteridades orientais e africanas

From the ‘construction of the other’ to the ‘construction of the self from the other’: modern art and oriental and african alterities

De la ‘construcción del otro’ a la ‘construcción del yo a partir del otro’: arte moderno y alteridades oriental y africana

*JOSÉ COSTA D’ASSUNÇÃO BARROS*¹

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Instituto Multidisciplinar (IM)

Resumo

Este artigo busca esclarecer e discutir as relações entre a Arte Moderna e as Alteridades artísticas relativas aos povos orientais e africanos. Mostra-se como, em contraste com a estética e com os modos de representação clássico e romântico, um dos pontos de ruptura de toda uma série de artistas ocidentais, que já podem ser classificados como modernos, foi precisamente uma nova postura com relação à Arte de outros povos. O texto aborda mais especificamente as alteridades oriundas dos povos orientais e as alteridades oriundas da África Negra, demonstrando como, a partir desta assimilação do outro, os modernos artistas ocidentais conseguiram recriar a sua própria arte.

Palavras-chave: arte moderna; alteridade; representação; imagem.

¹ Possui doutorado em História pela Universidade Federal Fluminense (1999), mestrado em História pela Universidade Federal Fluminense (1994), graduação em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1993), graduação em Música (Composição Musical) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1989). É Professor Associado da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), nos cursos de Graduação e Pós-Graduação em História, e Professor-Permanente do Programa de Pós-Graduação em História Comparada da UFRJ. Na área de História, tem atuado principalmente com temáticas ligadas às áreas de Historiografia, Teoria da História, Metodologia da História, História Cultural, História da Arte, Cinema-História. Na área de Música, tem desenvolvido pesquisas no campo da Musicologia Histórica e História da Música. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7367148951589975>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3974-0263>. E-mail: jose.d.assun@globomail.com.

Abstract

This article attempts to clarify and discuss the relations between Modern Art and the imaginaries of the artistic *Alterities*. The intent is to show how, in contrast to the aesthetic and ways of representation of the classical and romantic arts, one of the points of rupture of several occidental artists, which can be yet classified as moderns, was precisely a new posture in relation to the Art of the other peoples. The essays aboard more specifically the alterities referent to the oriental peoples and the alterities referents to the Black Africa, showing how, working with a assimilation of the “other”, the modern occidental artists had success in recreate his own art.

Keywords: modern art; alterity; representation; image.

Resumen

Este artículo busca esclarecer y discutir la relación entre el Arte Moderno y las Alteridades artísticas relacionadas con los pueblos orientales y africanos. Muestra cómo, frente a la estética y los modos de representación clásicos y románticos, uno de los puntos de ruptura de toda una serie de artistas occidentales, que ahora podemos catalogar como modernos, fue precisamente una nueva actitud hacia el Arte de otros pueblos. El texto aborda más específicamente las alteridades provenientes de los pueblos orientales y las alteridades provenientes del África Negra, demostrando cómo, a partir de esta asimilación del otro, los artistas occidentales modernos pudieron recrear su propio arte.

Palabras-clave: arte moderno; alteridad; representación; imagen.

Da ‘construção do outro’ à ‘contrução de si a partir do outro’: A arte moderna e as alteridades orientais e africanas

O título propõe um enigma. Trata-se de perceber a história da Arte Moderna, desde fins do século XIX, do ponto de vista da ruptura com a Arte Romântica em um aspecto bastante específico: a sua postura diante da Alteridade. Conforme veremos neste artigo, enquanto os artistas românticos encantaram-se com a alteridade representada por outras épocas (sobretudo a medieval) e por outros povos (orientais, islâmicos, indígenas), mas sempre do ponto de vista de uma cultura que se pretende superior e encara o outro da perspectiva do exotismo ou da excitação diante do diferente, já os artistas modernos efetivamente se deixaram entrelaçar por esta Alteridade, aprendendo com a arte dos outros povos uma maneira de superar e ultrapassar os seus antigos padrões de representação e a sua própria concepção sobre o que é a arte. Desta maneira, postula-se aqui, os românticos, ao representarem cenas orientais e primitivas em suas telas, estavam apenas “reconstruindo o outro” a partir de seus próprios parâmetros e sistemas de representação; já os modernos literalmente *reconstruíram-se*, a si mesmos enquanto artistas e à sua própria arte, a partir deste outro. Saturados de padrões de representação que vinham se desenvolvendo desde a Arte Renascentista, de técnicas há muito utilizadas nas várias esferas da produção artística, e também saturados de uma forma específica de ver o mundo que se transpunha sintomaticamente para as obras de arte, estes artistas ocidentais modernos deixaram-se invadir, em momentos distintos da sua história, por esta Alteridade que era o Oriente, a África, a Oceania, a América nativa.

Os caminhos em direção ao “outro” vieram a constituir um movimento bastante amplo, que estende sua abrangência às várias formas de expressão e gêneros artísticos da arte ocidental. Podemos vê-lo na Pintura, na Escultura, na Música, na Literatura. E podemos também associar esta retomada mais recente das outras culturas a um fenômeno mais geral – que se esbate na própria ‘crise de descentramento’ do homem ocidental, no momento em que este começa a questionar sua visão etnocêntrica do mundo e a idéia evolutiva de que ele mesmo era um ponto mais avançado e civilizado a ser atingido pelas culturas que antes considerava primitivas ou exóticas.

Na verdade, o fascínio pelo “outro” nas sociedades européias não constituiu propriamente uma novidade a florada apenas às portas da modernidade artística. Essa atração, de um modo ou outro, vinha desde tempos remotos caminhando

a par do “medo do Outro”, do seu estranhamento, da vontade de submetê-lo – e a sua história é tão extensa quanto complexa. Contudo, é necessário demarcar com toda a precisão possível a singularidade da assimilação e reelaboração da Alteridade pela arte Ocidental de fins do século XIX e da primeira metade do século XX. A princípio, esta singularidade pode ser iluminada a partir do seu contraste com o interesse da Arte Romântica pela alteridade, que tinha ocorrido nas décadas anteriores mas por um viés bem distinto.

De fato, também os artistas românticos haviam se interessado pelo Oriente, pela África e pela América. Delacroix (1798-1863) e tantos outros pintores haviam retratado personagens e ambientes orientais, haréns turcos e cenas islâmicas; e a Literatura ocidental já tinha à mesma época descoberto estes mesmos temas, lançando um olhar para as outras culturas do seu tempo ao mesmo tempo em que lançavam o outro olhar para antigos mundos do seu passado histórico que haviam sido desdenhados pelos pintores neoclássicos – como a enigmática Idade Média, por exemplo. No Brasil do século XIX, e na América de modo geral, pintores-viajantes vindos da França, da Inglaterra, da Itália, da Alemanha e de outras partes da Europa buscaram avidamente novos ambientes para serem retratados e descritos. Contudo, o que buscavam estes diversos artistas no Oriente, na África e na América? Como assimilavam estes artistas estes imaginários, ou, antes, como os construíam a partir de sua forma específica de perceber o “outro” – para eles um “outro” oriental ou primitivo, conforme o caso?

Os artistas românticos – podemos ensaiar aqui uma resposta a este enigma que foi a assimilação da arte dos outros povos e do imaginário da alteridade pela estética Romântica – buscavam na verdade o “exótico”, a alteridade como elemento para surpreender, em alguns casos para questionar uma realidade que os desapontava ou da qual eram críticos, em outros casos para exercer um trabalho de erudição sobre as exóticas civilizações orientais ou sobre os “selvagens” povos nativos da África e da América. Conforme se vê, o interesse da Arte e da Literatura Romântica pelas culturas não-ocidentais era sobretudo um interesse temático, às vezes motivado pela curiosidade de antiquários que havia sido trazida pelo historicismo tão típico do século XIX, às vezes motivado por uma vontade de evasão da dura realidade da qual muitos artistas eram críticos, ou ainda por uma vontade de vivenciar intensamente as fortes emoções da alteridade. A Alteridade foi tratada pelos românticos como fonte para temas exóticos, sobretudo isto, neste caso contraposta positiva ou negativamente à própria imagem que faziam da sua realidade ocidental.

Figura 1

Delacroix. **A Morte de Sardanapalus**, 1827-28. Oil on canvas, Musée du Louvre, Paris

Examinemos agora uma situação bem distinta. O que buscaram os movimentos modernos nestas outras culturas e civilizações, que os diferencia tão radicalmente da postura romântica? Como estes movimentos de apropriaram das alteridades, ou as assimilaram a partir de uma nova maneira de perceber o outro? Esta indagação remete inicialmente a uma questão complexa que se refere a uma delimitação (talvez impossível) dos primórdios da modernidade e dos movimentos que já podem ser legitimamente categorizados como “modernos”. Embora esta seja uma questão polêmica e que teremos que discutir mais adiante, pelo menos para o aspecto aqui dissertado será bastante oportuno considerar a modernidade ou a pré-modernidade dos Impressionistas, pois eles foram certamente os primeiros artistas a examinarem as culturas não-ocidentais de uma nova maneira que não a meramente pautada pela sensação do “exótico”. Logo veremos que, na sua assimilação da arte oriental, os impressionistas buscavam não tanto uma renovação de temas, embora isto também pudesse ocorrer lateralmente, mas principalmente novos padrões de expressão e representação, novas possibilidades técnicas e materiais, ou até mesmo novas maneiras de conceber a arte.

Esta mesma busca de novos meios e padrões que pudessem renovar a arte, mais do que os temas, estaria também por trás do interesse de alguns artistas modernos por culturas antigas que não a civilização Greco-Romana – esta que fora a matriz da tradicional concepção artística do Ocidente através de sua retomada renascentista e de seus desenvolvimentos posteriores. O que os artistas do período moderno ou pré-moderno buscavam na alteridade cultural de sua própria época, ou na alteridade histórica de civilizações como o Antigo Egito, era sobretudo uma possibilidade de renovar a arte a partir dos seus próprios meios. Pela primeira vez os artistas ocidentais se interessavam mais sistematicamente não pelo “outro

cultural” como *tema* para a sua arte sempre ocidental – mas sim pela própria *arte* deste outro. Estes artistas motivaram-se simplesmente a *aprender* algo com a Arte do Oriente, da África, da América nativa e da Oceania. Eles ousaram renovar a sua arte a partir de um exame atento da Arte de outros povos, e não se limitaram simplesmente a utilizar temas oriundos destes povos para tratá-los à maneira ocidental tradicional. Pode-se dizer que os artistas pós-românticos e modernos, mais do que um interesse pelos Imaginários da Alteridade como mero repertório de imagens a serem artisticamente trabalhados por uma concepção criativa ainda ocidental, começam a se interessar pelas demais alteridades artísticas como fontes para aprender um novo modo de imaginar o mundo, de representá-lo, de transfigurá-lo. Passa-se da mera apropriação romântica de um imaginário do “outro” como arquivo passivo de imagens, para uma reapropriação da alteridade como fonte viva de processos para alimentar a imaginação, para abrir a mente ocidental a novos modos de conceber o mundo, para renovar a própria técnica de representação e recriação do mundo.

Uma rápida digressão faz-se aqui necessária. É verdade que, para o caso da inclusão do Impressionismo como campo estético propriamente moderno, devem ser colocadas algumas ressalvas, sobretudo diante do contra-argumento de que os pintores impressionistas não divergiram propriamente do grande ‘paradigma naturalista’ que vinha se desenvolvendo desde o Renascimento. De fato, os impressionistas também queriam pintar a Natureza tal como a viam – embora estivessem prontos a discutir o que era visto realmente por um observador verdadeiro. De certo modo, a sua pesquisa sobre os reflexos das cores visava à criação de uma réplica ainda mais perfeita da impressão visual – ainda que eles tenham revolucionado os meios e técnicas na sua busca de novas possibilidades de representação visual. Tudo isto pode ser contra-argumentado quando se fala na modernidade dos impressionistas.

Mas o fato é que, para uma discussão acerca das novas relações que se estabeleceram entre a moderna Arte Ocidental e as outras culturas, será bastante conveniente iniciar pelos artistas impressionistas – uma vez que estes precedem nesta busca os movimentos mais modernos que lhes seguiram no decorrer do século XX. Assim, artistas como Claude Monet, Toulouse-Lautrec e Degas podem ser citados como empreendedores extremamente significativos nesta nova direção. Da mesma forma, é inegável que a primeira Alteridade redescoberta pela moderna Arte Ocidental como fonte para novos meios e padrões de expressão, ou mesmo para uma nova concepção de Arte, foi seguramente a Arte do Extremo Oriente. Existem razões históricas que favoreceram, em fins do século XIX, o contato mais sistemático entre a civilização ocidental e a arte que se fazia no extremo-orient.

Pode ser citado por exemplo um tratado comercial entre a França e o Japão no ano de 1858, que facilitou muito o acesso dos franceses a produtos japoneses, e também é imprescindível lembrar uma mostra internacional que ocorrera no ano de 1867 – na qual o Japão se fez presente com inúmeras peças de cerâmicas e xilogravuras (*ukyo-ês*). Mas, tal como já foi dito, o interesse pelo Extremo Oriente então despertado nos artistas impressionistas – distintamente do mero interesse pelo exótico despertado nas pessoas comuns da mesma época – deve ser atribuído antes de mais nada a um forte interesse de renovação estética e técnica, de modo que o acesso facilitado a peças oriundas do extremo oriente apenas entrou basicamente como um elemento dinamizador deste processo. Dito de outra forma, os artistas impressionistas buscaram a arte oriental porque precisaram dela, e não porque tiveram repentino acesso a elas através do comércio de produtos orientais. Um dos pioneiros na reelaboração de uma influência oriental na pintura impressionista foi seguramente Claude Monet (1840-1926), que acentuara seu interesse pela arte japonesa a partir de 1866 – ano em que viajara para a Holanda. Este país, diga-se de passagem, desde o século XVI já cultivava uma ligação comercial bastante significativa com o Oriente, de modo que mesmo Rembrandt (1606-1669) – um pintor barroco do século XVII – já havia se interessado discretamente por estampas japonesas, inspirando-se para algumas de suas gravuras na economia de traços e na ocorrência de espaços vazios que era bastante típica das aguadas japonesas². Desta forma, é bastante sintomático que Monet tenha acentuado seu interesse pelas estampas japonesas durante sua estadia na Holanda, se bem que o pintor francês tenha declarado em uma entrevista depois publicada que já conhecia a pintura japonesa antes desta data³. De qualquer maneira, ele confirma que foi na Holanda que conseguiu adquirir um relevante lote de estampas japonesas.

É também de 1867 um quadro igualmente sintomático de Monet – o “Terasse à Sainte Adresse” – onde já aparecem aspectos inspirados no padrão oriental de imaginar e representar o mundo. Entre estes elementos, podemos indicar sua representação das ondas do Mar, tratadas com certo decorativismo estático que conferem à pintura a sensação de estarmos diante de um cenário de Teatro. De igual maneira, ao par de uma perspectiva ocidental empregada no sub-ambiente pictórico do Terraço, ele desenvolve recorre a uma visão tipicamente oriental quando passa à representação do Céu e do Mar, situando todos os seus elementos num mesmo plano. Observa-se ainda que as figuras humanas neste quadro de Monet são bem pouco individualizadas, de modo que elas assumem um papel fundamentalmente plástico na composição (MACHADO, 1988:13).

² Sobre estes vários aspectos, ver HASHIMOTO, 2002

³ Entrevista reproduzida em MACHADO, 1988: 13.

Figura 2

Monet. **Terasse à Sainte Adresse**, 1867. Metropolitan Museum of Art, New York

Este quadro dificilmente seria explicável sem a inspiração da arte oriental, posta a dialogar com elementos mais marcadamente ocidentais. A apropriação artística das estampas japonesas por Monet e outros impressionistas foi de fato uma grande fonte de renovações, e será útil entender em linhas gerais o que caracterizava estas estampas – tanto do ponto de vista de seus materiais como do ponto de vista de suas técnicas e formas de construção das imagens.

As gravuras denominadas *ukyo-e* (palavra que poderia ser traduzida como “mundo flutuante”) surgem no Japão ainda no século XVII – no decurso do chamado período Edo (1603-1868) – e adquirem um grande impulso com a arte de Hishikawa Moronobu (1618-1694). As estampas do “mundo flutuante” estavam na sua origem limitadas ao contraste entre o preto e o branco, mas logo foram incorporando outras cores até atingir uma policromia bastante rica.

Entre os temas preferidos de Moronobu destacam-se a representação de flores, de pessoas passeando à noite à beira do rio Sumida, da figura feminina, ou de pessoas entreterendo-se com pequenos jogos. Mas desde já é muito importante ressaltar que as figuras nas estampas de Moronobu assumem uma função fundamentalmente plástica na composição. Elas são em geral pouco individualizadas, o que reforça a sua função como elementos da composição entre outros – pretextos para o desenho e para o trabalho com a cor, e não tentativas de imitação da realidade ou da natureza à maneira ocidental. As estampas policrômicas de Moronobu foram depois transferidas para placas de madeira que permitiam a impressão em quantidades maiores, daí originando-se o gênero das *xilogravuras*. Mais tarde surgiriam outros mestres de importância fulcral, e que tiveram seus trabalhos bem difundidos no Ocidente, como foi o caso de Hokusai (1760-1849) – autor da célebre gravura “A Onda”.

Figura 3



Hokusai. **A Grande Onda de Kanagawa** das “36 vistas do Mount Fuji”, 1823-29. Xilogravura, 10 x 15 in, Metropolitan Museum of Art, New York

Do ponto de vista da concepção de arte, os artistas japoneses oriundos da arte Edo estavam atentos a alguns princípios estéticos fundamentais – como a “myabi”, que significa algo como “elegância refinada”, a “wabi” (prazer da tranquilidade), a “sabi” (simplicidade elegante), e o “mono no aware” (*phatos* da natureza). Estes princípios viriam a calhar para a estética de alguns dos pintores impressionistas, particularmente para o seu caráter contemplativo e seu refinamento intimista, e não é de surpreender que as estampas japonesas tenham sintonizado tão bem com as suas aspirações estéticas. Emerge aqui, das gravuras japonesas, não apenas um outro modo de representar o mundo, mas também de concebê-lo, de imaginá-lo, de vivenciá-lo na imaginação criadora. Mais do que a ocorrência de certas imagens afeitas à realidade oriental, tem-se aqui, neste imaginário da alteridade, um certo modo de viver esta realidade na imaginação criadora, um ambiente gerador de certas posturas perante o mundo e, como desdobramento, de certas técnicas para representá-lo.

Podemos neste ponto retomar a questão da assimilação da alteridade japonesa pelo Impressionismo. Outra pintura de Monet bem significativa nesta direção é “La Plage de Trouville” (1870), que alguns autores cotejam com uma das estampas japonesas da coleção do próprio Monet, atribuída a Utamaro Kitagawa (c.1797).

Figura 4

Monet. **La Plage de Trouville**, 1870. National Gallery, London

Como este quadro, poderiam ser citados outros exemplos de Monet e também de outros pintores como Renoir, Toulouse-Lautrec, Degas, e antes deles Manet. Mas o que nos interessa por hora é destacar que Monet não vai buscar nestas estampas o *tema* (que ele na verdade adapta a motivos do Ocidente), mas sim novas técnicas de uso da perspectiva, de representação das figuras femininas de modo pouco individualizado – o que lhes confere um valor eminentemente plástico e não temático – bem como a representação de diversos elementos figurativos praticamente sem volume. Citaremos, por fim, o emprego de pinceladas largas, planas e espessas, que terminam por unificar a composição de uma maneira que à época era pouco empregada no Ocidente.

Assim como Monet, outro pintor da *belle-époque* que se inspirou na gravura japonesa para renovar a sua arte foi Toulouse-Lautrec (1864-1901). Ele acompanha Degas (1834-1917) na sua busca de uma economia de meios, e a aplica a um novo gênero que torna a sua arte singular e única: o cartaz. Foi precisamente com as gravuras japonesas que Toulouse-Lautrec percebeu o impacto impressionante que uma ilustração poderia trazer se a modelagem e o detalhamento fossem sacrificados em nome de uma audaciosa simplificação. Assim, mais uma vez temos o exemplo de uma renovação na forma e meios de expressão através de lições extraídas da alteridade oriental.

Figura 5

Toulouse-Lautrec. **Le Divan Japonais**

Conforme pudemos verificar através dos exemplos acima ressaltados, o que Monet, Toulouse-Lautrec e outros impressionistas buscam nas estampas japonesas é essencialmente da ordem da forma, da técnica, do uso da cor e do espaço, da concepção estética – e não do âmbito dos materiais temáticos, que era precisamente o que havia atraído alguns artistas românticos para uma assimilação de outro tipo do Oriente. Bem ao contrário, os impressionistas franceses de fins do século XIX estão mais interessados no desenho franco e límpido das estampas japonesas, em que a elegância e a força do conjunto é acentuada pela ocorrência de uma espécie de “claro-escuro descontínuo, oposto ao ocidental e fugindo ao modelado”⁴. Em poucas palavras, eles estão interessados em extrair da arte japonesa (mas também da chinesa) precisamente aquilo que lhes pode ajudar a renovar os seus meios e formas de expressão.

Nesta mesma direção, vale destacar que a maior lição que os pintores impressionistas puderam extrair das estampas japonesas foi a possibilidade de compreenderem – a partir do contraste com uma arte não viciada pelas regras e convenções acadêmicas européias – o quanto estas convenções e lugares-comuns ainda persistiam entre eles, mesmo que disto nem sempre se dessem conta. Eles percebiam, portanto, que contemplar a Alteridade poderia ajudá-los a entender os limites de sua própria arte, e com isto impulsioná-los para a renovação.

⁴ Sobre isto, ver PEDROSA, 2000: 291.

Na mesma época em que os pintores impressionistas empreendiam as suas pesquisas no campo das artes visuais, a Música Impressionista também nos oferecia uma contribuição análoga através das composições mais modernas de Claude Debussy (1862-1918). Este compositor francês também se encantou com os modos musicais orientais, e vislumbrou a possibilidade de empregá-los para romper com o já saturado campo da tonalidade tradicional, que desde o período barroco limitava os músicos ocidentais a apenas dois padrões de escalas heptatônicas (os nossos modos Maior e Menor). Ele investiu precisamente na utilização de antigos modos já esquecidos (os antigos modos medievais), mas também na utilização da Escala Chinesa de cinco sons, também conhecida como “modo javanês”. Os resultados desta apropriação de modos orientais encontram-se em músicas como os “Arabescos” para piano ou o noturno “Nuages”, para orquestra (1899). Seu sucessor no impressionismo musical francês, Maurice Ravel, segue por direções análogas, e o seu *Quarteto de Cordas* (1903) nos dá um bom exemplo do emprego da escala pentatônica oriental. De qualquer modo, é interessante ressaltar que estes músicos também empregaram meios e materiais da música oriental para reformular a música moderna, e não para produzir meras referências temáticas, como o fez – à maneira romântica – o compositor Puccini em sua ópera “Turandot” (1924). Assim, para além de um novo imaginário sonoro – que a seu tempo também é recuperado por estes músicos impressionistas – tem-se aqui o concurso à penetração em uma nova ‘imaginação sonora’. A escala pentatônica remete-nos, na verdade, a uma nova visão de mundo através da música, bem distinta do jogo de tensões e distensões promovido pela harmonia tonal e suas duas escalas fundamentais.

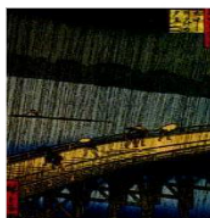
Voltando ao campo das artes visuais, é interessante notar que as mesmas estampas japonesas que haviam encantado os pintores impressionistas, como Monet, continuaram se abrindo também à inspiração de outros artistas e movimentos, mas agora através de aspectos novos e igualmente fundamentais para a revolução dos meios de representação e expressão, que não os antes destacados para o caso dos impressionistas. Assim, o que seduz Van Gogh (1853-1890), fauvistas representados por André Derain e Matisse, ou os pontilhistas liderados por Seurat e Signac – pintores que adentram mais ainda o espaço da modernidade – não é mais a largueza da composição e as áreas contrastadas claro-escuras que tanto tinham chamado atenção dos impressionistas franceses. Van Gogh e os fauvistas, em especial Henri Matisse (1869-1954), apreendem nestas estampas algo bem peculiar: as vastas superfícies sem sombras, e mais particularmente ainda as cores puras, às quais dariam um tratamento chapado de modo a assegurar uma intensidade de expressão. Adentram, pode-se dizer, uma nova faceta da alteridade oriental, penetrando-a através de uma certa dimensão da imaginação visual que se permite perceber o mundo como constituído por cores que implicam em padrões

de intensidade, energias visuais puras, diretamente conectadas a um universo correspondente de sentimentos.

A comprovação de que Van Gogh aprendeu sistematicamente as estampas japonesas – não fosse a própria intensidade de cores puras e efeitos à maneira oriental que podemos encontrar nas suas pinturas – pode ser buscada em diversos estudos de Van Gogh que apresentam um explícito paralelo com algumas estampas japonesas da época. Entre elas, podemos citar “Chuva na Ponte” e “As Três Árvores”.

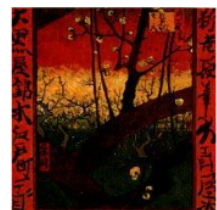
Figura 6

Van Gogh. **Chuva na ponte**, 1887, Rijksmuseum Vincent Van Gogh, Amsterdam



Hiroshigue. **Tempestade na Grande Ponte** Perto de Atake

Van Gogh. **A três Árvores**, Rijksmuseum Vincent Van Gogh, Amsterdam



Hiroshigue
Jardim Kameio

A descoberta ocidental do impactante efeito das ‘cores puras’ pode ser associada a uma segunda leitura modernista da arte oriental, ou pelo menos esta descoberta teria sido algo acelerada pela instigante conscientização de alguns artistas ocidentais com relação ao fato de que a arte oriental já lidava muito mais livremente com a cor do que a pintura européia. De fato, para muitos artistas orientais, mesmo quando envolvidos com a representação de uma cena ou objeto, não havia qualquer obrigatoriedade de se aproximar da “cor local” – isto é, da cor que determinadas figuras ou objetos teriam na sua situação de origem. Vale dizer, estes artistas se permitiam a dar um tratamento muito mais subjetivo à cor, e também buscavam superar as próprias limitações da visão humana criando um universo de cores que tinha a sua própria lógica interna, sem necessariamente estarem atrelados a uma mera imitação das possibilidades cromáticas oferecidas pelo mundo circundante. A Cor era para alguns deles uma possibilidade de reconstrução de uma realidade que tinha as suas próprias regras, constituindo um elemento expressivo de alta significação. No Ocidente, esta nova postura frente à Cor começara a irromper a partir de Van Gogh e Gauguin. É verdade que, mesmo antes, já havia sido iniciada uma extraordinária pesquisa pictórica com as experiências impressionistas em torno dos efeitos de luz e cor extraídos da própria Natureza – e são bons exemplos

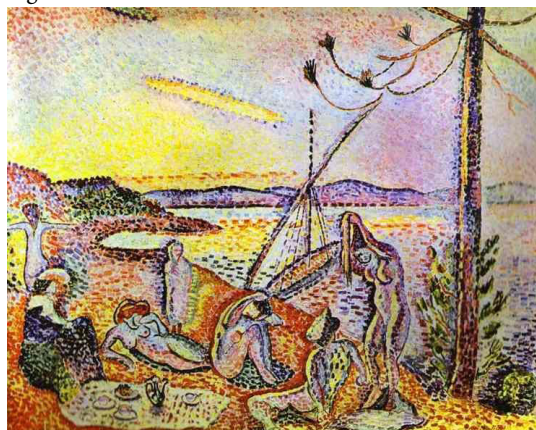
disto as diversas representações que Monet fizera da *Catedral de Rouen* (1894) em momentos diferentes do dia e em condições atmosféricas diversificadas. Mas já havia pintores igualmente modernos que não mais se contentavam com os delicados matizes impressionistas habitualmente explorados por pintores como Renoir e Monet, e alguns já consideravam as paletas impressionistas um tanto monótonas⁵. De igual maneira, muitos já não viam porque seguir os ditames da Natureza com relação às possibilidades cromáticas. Pintores como Henri Matisse, André Derain e Maurice Vlaminck vinham se interessando cada vez mais em explorar os caminhos que haviam sido abertos pelo pioneirismo de Vincent Van Gogh e de Paul Gauguin. Eles logo tenderiam a preferir francamente as paletas fortes e vibrantes, e em alguns casos a substituir a indefinição impressionista por contornos delineadamente pesados.

É extremamente significativo o papel inspirador que seria desempenhado pela arte oriental – mas também pela chamada “arte primitiva” dos povos africanos – num dos mais importantes movimentos artísticos do princípio do século XX: o Fauvismo. Na verdade, estes artistas já vinham amadurecendo um caminho pictórico onde se destacava de maneira bem especial a franca utilização de cores puras e uma aplicação bem mais generosa da tinta na tela, e pode-se dizer que a nova leitura da alteridade oriental em um pintor como Henri Matisse (1868-1954) desempenha aqui o papel de uma descoberta de algo que já estava dentro dele mesmo.

Matisse extraía das estampas japonesas algo bem distinto daquela serenidade e refinamento que havia encantado os pintores impressionistas. Sua atenção tinha se voltado mais especificamente para as vastas superfícies sem sombras que aparecem em algumas destas estampas, e obviamente para as cores puras que ali surgem de maneira franca e desimpedida. Aponta-se também em Matisse uma inspiração na cerâmica persa, da qual o pintor aprendera “a arte de combinar de um modo decorativo” (a expressão é do próprio Matisse, em um artigo que fez alguma sensação na sua época). Dentro deste espírito, uma tela pintada por Matisse em 1904 – “Luxo, Calma e Volúpia” – já mostra figuras nuas radicalmente simplificadas, de modo que elas terminam por assumir no conjunto uma função essencialmente decorativa. Tudo nesta tela já conspira para pôr abaixo uma longa tradição paisagística que até então havia se desenvolvido na arte ocidental:

⁵ Van Dongen, que futuramente participaria do grupo dos fauvistas, teria assim se referido à tendência da qual ele faria parte: “É possível falar sobre a escola impressionista, porque os impressionistas sustentaram certos princípios. Para nós, não havia nada disso, pensávamos apenas que as cores dos impressionistas eram um tanto monótonas” (WHITFIELD, 1991: 11).

Figura 7

Matisse. **Luxe, calme et volupté**. 1904. Óleo sobre Tela. Musée National d'Art Moderne, Paris

Antes de serem percebidos como corpos femininos, as figuras de mulheres nuas que estão dispostas na tela são essencialmente formas que desempenham uma função plástica no conjunto. Formas que, por sua vez, não deixam de ser invólucros que abrigam pequenas manchas de cores puras (MULLER, 1976: 28). Da mesma maneira, a árvore, a linha da praia e o barco – dispostos na parte direita da tela – desempenham fundamentalmente o papel de unificar a superfície pictórica num único plano espacial. Cada elemento nesta tela tem uma função eminentemente decorativa.

É também interessante notar que Matisse reapropria-se neste quadro da técnica pontilhista, que havia sido desenvolvida por Seurat nos anos anteriores e que consistia basicamente em justapor pontos ou pequenas manchas de cores de modo a produzirem um efeito ótico a certa distância. O pontilhismo era uma das sensações da época, e Signac – um dos alinhados de Seurat nesta nova técnica pictórica – havia registrado em seu ensaio sobre a pintura moderna aquilo que logo ficou conhecido como “teoria do divisionismo da cor” (SIGNAC, 1899)⁶. Segundo esta teoria, as cores deveriam ser aplicadas em doses cuidadosamente calculadas de cores complementares.

O pontilhismo proposto por Matisse em “Luxo, Calma e Volúpia” tinha contudo as suas singularidades. Tratava-se de um pontilhismo que explorava cores bastante fortes, e não a paleta discretamente suave e aveludada que costumava predominar

⁶ Esta obra – que era ao mesmo tempo um panorama da arte moderna e um panfleto-manifesto destinado a fornecer um embasamento teórico ao sistema científico da divisão da cor – tornara-se na época uma das leituras básicas de alguns dos artistas do movimento “fauve”.

nas telas de Seurat e Signac. Matisse avança aqui em novas direções, deixando que as cores ajam e reajam intensamente umas sobre as outras. Grosso modo, se é que tal imagem pode ser empregada, tinha-se aqui uma espécie de “pontilhismo oriental”, lançando mão de cores fortes e buscando francamente um efeito decorativo. Em alguns aspectos, este emblemático quadro antecipa os caminhos que logo seriam seguidos por Matisse em direção a uma arte que a si mesma impunha uma meta tão decorativa quanto a que o pintor apreendera das gravuras japonesas e da cerâmica persa, e que cada vez mais se concentraria em explorar um novo e vivo universo de cores.

“Luxo, Calma e Volúpia” chamou imediatamente a atenção de André Derain, Maurice Vlaminck e outros jovens pintores que ansiavam por uma renovação pictórica através de novas possibilidades de tratamento da Cor e do Desenho. Seguindo nesta nova direção, os Fauvistas realizariam a sua célebre exposição em 1905 – marco de um movimento que, embora de curtíssima duração, teria profunda repercussão na arte moderna. Matisse, o principal nome do movimento, prosseguiria explorando de maneira cada vez mais audaciosa as cores puras e os efeitos decorativos, freqüentemente evocando um padrão oriental de tratamento da cor e do desenho.

O Oriente Islâmico encontra a obra de Henri Matisse através de dois caminhos bastante significativos. Para além da já mencionada cerâmica persa, a presença da tapeçaria islâmica aparece tanto como influência decorativa como sob a forma de motivos incorporados pelo pintor em suas cenas de interiores. É o que ocorre, por exemplo, em “Natureza Morta com tapete vermelho” (1906), tela que estabelece um significativo diálogo entre a planura oriental e a profundidade ocidental, e que muitos autores apontam como o marco inicial da pintura decorativa de Matisse (ESSERS, 2002: 21). De maneira análoga, não há como ignorar a presença da tapeçaria persa em uma das mais famosas composições do pintor francês, “A Sala Vermelha”:

Figura 8

Matisse. **Harmony in Red** (A Sala Vermelha), 1908. Óleo sobre tela. The Hermitage at St. Petersburg

O Vermelho, o Verde e o Azul na sua modalidade mais pura – sempre organizados de maneira a reagirem intensamente uns sobre os outros – eram também típicos da cerâmica persa até o século XIII, neste caso utilizados para a criação de superfícies ornamentais. São estas mesmas cores que Matisse escolhe para dois de seus mais famosos quadros: “A Música” e “A Dança”, ambos datados de 1910. Ambos os quadros apresentam os mesmos elementos: cinco corpos humanos vermelhos, um monte verde, um céu azul. Na “Dança” os corpos estão em movimento, integrados por uma dinâmica unificadora que se estabelece através de uma disposição oval dos dançarinos de mãos dadas, sugerindo-se claramente um movimento no sentido horário dos ponteiros de um relógio. O movimento e a passagem do tempo entrelaçam-se, portanto, nesta que é uma das obras-primas de Matisse. Os dançarinos unidos através do movimento circular e incessante transformam-se desta forma nas engrenagens de um tempo circular e eternamente renovado – tempo oriental, que gira em círculos, e não linear e progressivo como aquele à que nos habituamos no ocidente.

Figura 9

Matisse. **A Dança**, 1910. Óleo sobre Tela. The Hermitage, St. Petersburg, Russia

“A Música” também lida com possibilidades simbólicas análogas. Ao contrário do movimento e da integração que vimos na “Dança”, cada figura está neste segundo quadro isolada e imobilizada. Contudo, se olharmos com maior atenção veremos que as cinco figuras estão dispostas conforme um curioso alinhamento, como se fossem as notas de uma escala. Não teremos aqui a escala ocidental – constituída de sete notas musicais – mas sim a escala oriental, uma escala pentatônica que os músicos ocidentais só haviam trazido para a sua música em tempos recentes, particularmente a partir de Claude Debussy e Maurice Ravel. Percebe-se, neste caso, que Matisse articula dois sistemas de Alteridade: ao imaginário visual trazido pelo sistema de cores puras, inspirado na Arte Persa, vem se juntar imaginário sonoro chinês – berço da escala pentatônica – evocado através da alusão às cinco notas de uma escala oriental. Cada uma destas notas, adicionalmente, é ela mesma representada pela figura de um músico, de modo que se tem a imagem onírica da Música por dentro da Música. Tematicamente, um golpe de mestre; tecnicamente, uma obra prima; historicamente, o momento sublime onde um artista ocidental torna-se ponto de conexão para duas alteridades, prestando uma homenagem à Arte/Música Oriental que lhe permitiu, a ele e a outros artistas modernos do ocidente, transmutar a sua própria arte através de uma nova maneira de assimilar a Alteridade.

Figura 10

Matisse. *A Música*, 1910. Óleo sobre Tela. The Hermitage, St. Petersburg, Russia

Se a descoberta do impactante efeito das cores puras fora decorrência de uma segunda leitura modernista da arte oriental, já posteriormente as estampas japonesas se abririam ainda a uma terceira leitura de aspectos, demonstrando a sua riqueza como fonte renovadora para a Arte Ocidental. Mário Pedrosa capta de maneira bastante arguta este terceiro momento de releitura quando afirma que “hoje sabemos admirar-lhes também o poder expressivo das linhas”. Ele refere-se, neste ponto, a um momento da História da Arte que já assistira aos avanços da Arte Concreta e Neo-Concreta – tendências modernistas que tinham chamado a atenção precisamente para uma importância reelaborada da linha, e que por isto permitia uma releitura das estampas japonesas na direção deste aspecto (PEDROSA, 1979:74).

Vale lembrar ainda, antes de passar a uma avaliação de outras alteridades assimiladas pela moderna Arte Ocidental, que a arte produzida no Japão segue influenciando a renovação pictórica do ocidente em outros momentos. É conhecida a influência do abstracionismo informal de Kosaka Gajin (1877-1953) através dos Estados Unidos, ajudando a consolidar a tendência americana do Expressionismo Abstrato que foi levada adiante por pintores como Pollock (1912-1956) e De Kooning. Por fim, se falamos da influência oriental na moderna arte ocidental, poderíamos ter discutido também o outro caminho: como o Ocidente influencia a arte oriental. A produção artística do período Meiji, entre 1868-1912, documenta a influência de um tradicional figurativismo ocidental na arte japonesa daquele período. E, mais além, os mais modernos artistas japoneses também se inspiraram na arte ocidental mais inovadora. Mas isto já fugiria ao tema que estamos aqui abordando, que é o do papel da Alteridade na renovação da arte ocidental.

Uma segunda Alteridade a influenciar decisivamente a moderna Arte Ocidental

seria aquela que os europeus do fim do século XIX e do início do século XX viram na sua época como uma “alteridade primitiva”. Aqui aparecem como novas fontes de renovação a arte produzida pelos povos ágrafos – como os de algumas regiões da América nativa, da Oceania, da África.

Paul Gauguin (1848-1903) é pioneiro nesta direção. Ao contrário do refinamento impressionista, que pôde encontrar na delicadeza de algumas gravuras japonesas e chinesas uma excelente fonte de renovação, Gauguin estava mais interessado em obter vigor e intensidade de sentimentos. Crítico dos rumos da civilização ocidental, ele buscava uma vida mais simples, mais instintiva, ou até mesmo mais “selvagem”, e foi encontrar uma fonte de inspiração para a sua arte nas ilhas oceânicas dos mares do sul. Não se contentou apenas em aprender com as obras de arte produzidas por uma outra cultura, ele transferiu-se literalmente para o Taiti em 1891. Seu objetivo era explicitamente o de aprender com esta alteridade que os europeus consideravam “primitiva”.

Figura 11



Paul Gauguin. **Arearea**, 1892. Musée d'Orsay, Paris

Os quadros pintados por Gauguin neste período já revelam algo que ele buscava na produção anterior: simplicidade, cores fortes, e particularmente um tratamento bidimensional das imagens que seria sinal dos tempos. Com isto, era afrontada diretamente a perspectiva naturalista, e Gauguin podia abrir mão das sombras projetadas que haviam caracterizado toda uma tradição anterior, bem como trabalhar com áreas de cor separadas por pesados contornos. A inspiração para estas reformulações pôde ser encontrada por Gauguin no Taiti, para além da mera temática dita “primitiva” – e a experiência fez com que ele fosse tomado como modelo para outros movimentos.

Já vimos em momento anterior que os fauvistas – eles mesmos inspirados nos caminhos antes trilhados por Paul Gauguin – também não foram alheios à influência da alteridade oriental. Neste momento será oportuno ressaltar que, para além da alteridade oriental – japonesa ou persa – Henri Matisse e outros pintores ligados à tendência *fauve* também assimilariam muito expressivamente uma outra alteridade que adentra o espaço da modernidade com especial vigor: a Alteridade Africana. O diálogo com a alteridade africana aparece em uma outra parte da produção matisiana, que se desenvolve paralelamente àquela pintura que já vimos ter sido essencialmente caracterizada pelas cores fortes e puras. Referimo-nos à Escultura de Matisse, que nem sempre é tão lembrada como sua arte pictórica, mas que ocupa um lugar singular na História da Arte Ocidental. Esta escultura é especialmente inspirada na estatuação africana – particularmente a partir de algumas peças que o artista francês adquirira em 1906 – e revela-se aí um dos gêneros através dos quais a alteridade africana pôde penetrar decisivamente na Arte Moderna. O outro gênero, que veremos ter incidido diretamente sobre a pintura cubista de Picasso, foi a arte das Máscaras Ritualísticas.

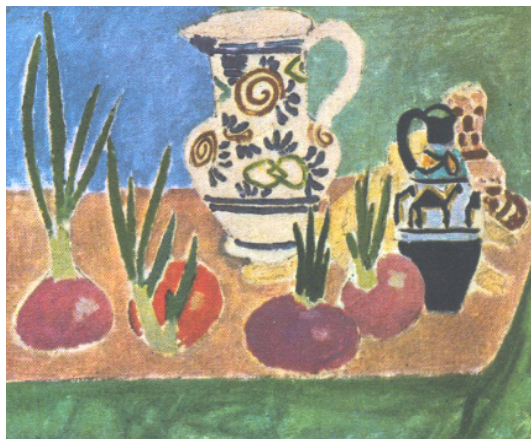
Mais ainda que na alteridade oriental, os artistas ligados ao Fauvismo encontraram na alteridade africana uma arte co-irmã de tudo o que até então haviam buscado. Àquela altura, por volta de 1905, já haviam sido apelidados de “fauves” por um crítico – palavra que significa literalmente “selvagens” – e aceitaram sem maiores problemas o novo rótulo porque este remetia precisamente aos aspectos espontâneos e instintivos de sua arte. Maurice Vlaminck – um dos primeiros a descobrir a escultura africana – chega mesmo a se referir a uma natureza selvagem ansiosa por se libertar dentro de si mesmo a partir dos quadros que estava elaborando neste período:

“Intensifiquei todos os meus valores tonais e transpus para uma orquestração de cor pura cada coisa que senti. Eu era um selvagem sensível, repleto de violência. Traduza o que via instintivamente, sem qualquer método, e transmiti a verdade, não tanto artisticamente quanto humanamente. Apertei, destrocei tubos e tubos de água-marinha e vermelhão” (WHITFIELD, 1991:18)

Também a cerâmica negra atraiu os fauves. Algumas peças que Matisse recolhera em uma viagem a Argélia passaram a servir de modelos para algumas de suas naturezas-mortas. São peças que se destacam pela simplicidade decorativa, e a sua inclusão como motivos para serem pintados entre outros objetos possui a finalidade de introduzirem o decorativo dentro do decorativo. Um exemplo pode ser encontrado na *Natureza-Morta com cebolas rosadas* (1906), que dispõe em uma mesa três cerâmicas argelinas e algumas cebolas. Neste caso, os próprios

elementos decorativos inseridos dentro das figuras de cerâmicas passam a atuar “decorativamente” com os demais elementos do quadro: as cebolas, o tampo da mesa e os próprios jarros africanos – tudo isto apresentado de maneira deliberadamente primitivista.

Figura 11



Matisse. Natureza Morta com cebolas rosadas, 1906

O movimento fauvista – na sua curta duração que vai de 1904 a 1907 – pode ser considerado, enfim, o precursor da assimilação da alteridade africana pela Arte Moderna. Depois disto cada um de seus integrantes parece seguir rumos bem diferenciados, e já não será possível falar propriamente em um movimento fauvista. Mas a verdadeira assimilação da alteridade africana – como espécie de moda que se estende irresistivelmente por toda a Europa – estava apenas nos seus primórdios.

O período generalizado de descoberta da arte africana pelos artistas europeus pode ser situado entre 1907 e 1910. A recente fundação de uma série de museus etnográficos, em diversos países da Europa, contribuiu bastante para esta súbita eclosão de um notável interesse de artistas e intelectuais europeus pela Arte Africana. Mas é preciso retomar aqui o que já foi dito sobre o impulso para a assimilação da arte oriental pelos pintores impressionistas. Na verdade, os objetos oriundos de várias regiões africanas vieram ao encontro das mais atualizadas preocupações estéticas que afluíam na vanguarda artística da Europa. Sem este irresistível impulso de renovação que emergia criativamente em uma arte européia ávida de novidades formais e expressivas, a arte africana teria permanecido uma curiosidade de museu: mera alteridade tratada com o rigor erudito de um antiquário, mas não uma fonte autêntica para a renovação da própria Arte Ocidental.

Não é à toa que um dos primeiros livros sérios a Escultura Negra, escrito em 1928 – pouco depois desta espécie de “renascença negra” na Europa – já assinalava com bastante precisão que as principais razões do interesse da Arte Moderna por estas tradições residiam no fato de que elas “acentuam mais o desenho do que a representação literal, apresentando efeitos de formas, qualidades de linha e superfície, combinações de massa que são desconhecidas da tradição grega” (GUILLAUME e MUNRO, 1928). Desta maneira, não apenas os artistas, como também os críticos e estudiosos, podiam concordar que o interesse pela Arte Negra não provinha do exotismo ou do estranhamento de seus temas, mas sim de aspectos relacionados com os próprios meios da Arte.

Por outro lado, falar em “arte” para os objetos de escultura negra, bem como para as máscaras ritualísticas, requer alguns esclarecimentos relativizadores. Quando pensarmos mais rigorosamente nas estatuetas africanas, nas máscaras e objetos de cerâmica, nas peças de indumentária mágica e adornos, e em tantos outros produtos daquilo que por convenção denominamos Arte Negra, deveremos ter sempre em mente que nas suas culturas de origem todos estes objetos são “objetos de ação”, e não objetos para serem contemplados ou consumidos como obras de arte à maneira ocidental. Estes objetos devem ser tratados como Arte ou como Artefatos? Esta é uma questão complexa que tem interessado os estudiosos, embora menos aos artistas.

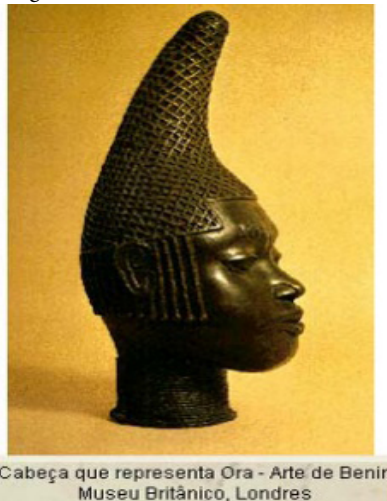
Nas primeiras décadas do século XX, os artistas ocidentais interessaram-se pelos artefatos africanos transferidos para os museus etnográficos muito mais pelos sentimentos profundos que deles lhes pareciam emanar, pela sua intensidade expressiva, pela ousadia no tratamento da forma. Não haviam despertado ainda, como o fariam os artistas da década de 1960, para o fato de que além destas impressionantes qualidades estes objetos possuíam ainda outras virtualidades que mais tarde poderiam interessar também à Moderna Arte Ocidental – como o fato de serem objetos em dinâmica conexão com contextos culturais e naturais onde desempenhavam o papel de “objetos de ação”, objetos que visavam transformar o mundo através da magia ou da estruturação de um forte identidade tribal, objetos que foram confeccionados para se inserir em cerimônias de diversos tipos, em redes simbólicas para sociedades tribais secretas, em rituais de iniciação e ritos de passagem, em festas coletivas. Em uma palavra, objetos produzidos para as pessoas interagirem com eles, ou para interagirem eles mesmos com o ambiente e o contexto envolvente.

Ocorre que – para os homens ocidentais, e particularmente para os artistas – chamar a estes artefatos de “objetos de arte” esquecendo os seus contextos originais sempre foi um gesto bastante espontâneo. Tal como observa Arthur Danto, “por

causa de sua aparência ao olhar sensível, por causa de semelhanças estéticas com os trabalhos de arte de nossas próprias tradições, é inevitável talvez que nós acabemos vindo a enxergar como trabalhos de arte objetos que não usufruem deste status nas suas sociedades de origem” (DANTO, 1989: 32). Por outro lado, o esforço de entender o objeto na sua cultura não deve ter efeito paralisante, e felizmente os artistas ocidentais foram com alguma liberdade decifrando os artefatos africanos por camadas, captando-lhe as dimensões que cada época permitia: a expressão, a intensidade, a forma, a interatividade.

Convém, antes de prosseguir, lançar um olhar sobre as características essenciais desta “Arte Africana” (assim a chamaremos em *lato sensu*) que influenciara com tanto vigor alguns dos principais movimentos modernistas da arte européia. Muitas das esculturas africanas atendiam nas suas culturas originárias a finalidades mágicas, e com esta intenção os povos politeístas – como os *yorubas* e os *binis* – modelaram peças de em marfim, ouro e bronze que possuíam desenhos bastante expressivos. No que se refere à técnica, alguns povos africanos utilizavam um processo da cera que já havia sido esquecido pelos europeus, e que à altura do século XX podia ser assimilado como mais uma novidade. Esta técnica favorecia a modelagem de bustos e cabeças, como ocorre em algumas das tradições herdadas da cultura *Ife*, que floresceu entre os anos 1000 e 1500 da Era Cristã e que vai repercutir nas esculturas de bronze produzidas pela cultura Benin, da Nigéria⁷.

Figura 12



Cabeça que representa Ora. Arte Benin. Museu Britânico, Londres

⁷ Esta tradição artística pode ser observada em uma famosa “Cabeça de Princesa”, que faz parte nos dias de hoje do acervo do Museu de Londres.

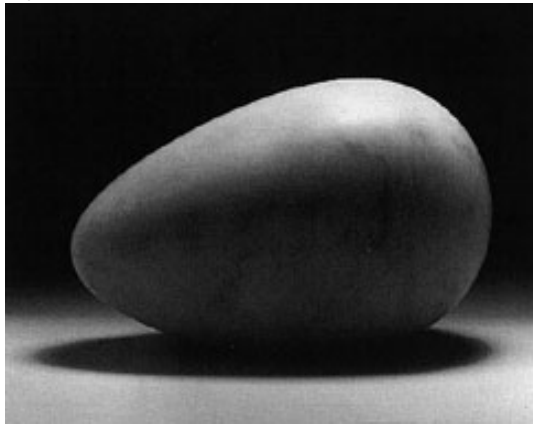
Para além deste e outros tipos de esculturas negras, a África também legou como modelos uma série de estatuetas em madeira que foram prontamente assimiladas pelos artistas ocidentais. Aparecem também os entalhes em madeira que posteriormente são recobertos com latão, tal como ocorre entre os Bakotas, do Gabão. É importante destacar neste ponto que a África era ela mesmo um vasto território de alteridades, embora a civilização ocidental tenha se habituado a enxergá-la como um imenso continente negro, imaginariamente unificado através do contraste da pele mais clara dos europeus com o predomínio de tonalidades de pele mais escuras que apresentavam muitos dos povos africanos. Não há como discutir aqui a grande variedade de etnias africanas que a si mesmas se viam como povos bem diferenciados – e que se expressavam através de inúmeras diferenças físicas e culturais – mas de qualquer modo ela deve orientar a compreensão de que aquilo que chamamos de Arte Negra era na verdade um conjunto diversificado de muitas tradições.

Mas, enfim, as esculturas africanas que chegam à Europa do princípio do século XX surpreendem inicialmente tanto pelos seus efeitos de formas e desenho acentuado como pela variedade de maneiras de representar a criatura humana, os animais ou mesmo simples formas com significado simbólico e desenvolvimentos esquemáticos, em flagrante contraste com a tradição naturalista da qual a escultura europeia ainda não conseguira se libertar. Deste repertório de tipos e formas africanas cada artista moderno, conforme a singularidade de seu próprio estilo, poderia extrair uma fonte de inspiração.

Foi assim que Brancusi (1856-1957), um dos principais escultores cubistas, pôde se apropriar das talhas em madeira da África (mas também da Oceania) para idealizar e concretizar um tipo de escultura inédito na civilização europeia, onde o monólito é reduzido à simplicidade arquetípica que não mais se restringe à massa sólida e às tradicionais formas humanas e animais (GREENBERG, 2001: 70). Da mesma forma, as “cabeças” africanas oriundas da arte Ife permitiram que ele pudesse radicalizar uma experiência de simplificação da forma ovóide sugerindo a representação de rostos reclinados – mas acrescentadas de um diálogo com efeitos de reflexo da luz sobre o bronze. Esta série culmina com a famosa peça escultórica denominada “O Começo do Mundo” (1924)⁸.

⁸ A evolução desta série é examinada por KRAUSS, 1998: 106-112.

Figura 13



Brancusi. **O Começo do Mundo**, 1924. Bronze polido. 19 x 16,8 cm. Museu Nacional de Arte Moderna, Paris

Outras escolhas foram as de Modigliani, que foi imediatamente atraído pelas esculturas e estatuetas de rostos alongados – e ele mesmo produziu a partir de 1908 esculturas próximas de alguns estilos africanos. Basta citar uma conhecida *Cabeça* de 1913, hoje na Galeria Tate de Londres – em que a partir de incisões bem rasas em blocos de calcário vemos ser delineada a fisionomia de uma cabeça, mostrando uma arte na qual Modigliani lança mão do desenho para gravar na pedra uma linguagem essencialmente primitivista. Concomitantemente à escolha de seu padrão escultórico preferido em meio ao repertório africano, este singular alongamento dos rostos vai interferindo também na sua pintura. Desta forma, sob a as camadas mais visíveis da pintura de Modigliani – a um só tempo elegante, recatada e misteriosa – pulsa na verdade uma matriz escultural africana que entra em perfeita sintonia com seu espírito inovador. Eis aqui um exemplo da maestria através da qual um artista moderno recobre uma alteridade primitiva (no sentido de primeira, de anterior) para construir pictoricamente uma imagem em suave tensionamento com a matriz que lhe deu origem.

Figura 14

Modigliani. **Cabeça**, 1913.
Pedra. 62,8 x 17,7 x 35,4 cm.
The Tate Gallery of London



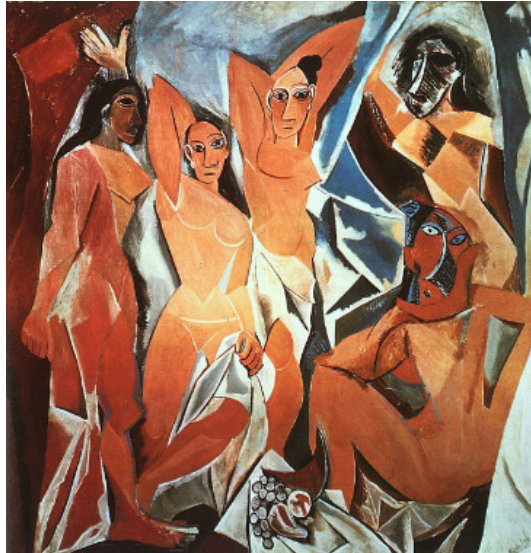
Modigliani. **Marcelle**, 1917.
Óleo sobre tela. Coleção particular



Este ponto é bastante interessante, pois permite observar que as esculturas negras e as estátuas de madeira oriundas das várias regiões da África influenciaram não apenas a Escultura Ocidental, como também as suas representações pictóricas. Isso também ocorre com as Máscaras Ritualísticas africanas, que conjuntamente com a escultura constituem os gêneros através dos quais a arte negra penetra na moderna arte ocidental. Veremos a seguir que as máscaras negras ritualísticas influenciaram diretamente a pintura cubista, através de Picasso, o que autoriza os historiadores da Arte a dizer que a Arte Negra, conjuntamente com a abstração proveniente de Cézanne, constituiu-se em um dos dois pilares deste movimento que revolucionou a Arte Moderna.

Em 1907, tendo como impactante marco o quadro *Les Femmes d'Alger*, Picasso começa a elaborar uma nova estética – logo denominada cubista na sintonia com algumas pinturas que Braque já vinha desenvolvendo. Esta nova estética fundamenta-se, grosso modo, na destruição de harmonia clássica das figuras e na decomposição da realidade. Mas ela foi primordialmente inspirada nas máscaras rituais da África, com as quais Picasso tivera contato neste mesmo ano.

Figura 15

Picasso. *Les Femmes d'Alger*, 1907. Giraudon, Paris

As máscaras ritualísticas aparecem em diversas culturas africanas – como a cultura Benin, na Nigéria, mas também a Fang, no Gabão, a Bambara, e tantas outras). Na verdade, em que pese o seu extraordinário florescimento na parte ocidental da África, é mesmo impressionante a difusão da máscara em quase todas as culturas naturais do continente africano (MONTI, 1991: 8). Tudo leva a crer que o seu elemento motivador básico está nas práticas mágico-religiosas ligadas à vida cotidiana, e isto também pode ser confirmado com os registros rupestres das culturas pré-históricas que também apresentavam motivações similares, pois nas paredes das cavernas que abrigaram as culturas humanas da Idade da Pedra já apareciam cenas representando caçadores mascarados com cabeças de animais. Mas, naturalmente, estas funções mágico-religiosas foram abstraídas por ocasião da primeira leitura ocidental da alteridade africana – uma leitura eminentemente estética e técnico-expressiva – que os artistas ocidentais empreenderam inovadoramente no princípio do século XX. Somente a partir da década de 1960, como veremos adiante, os artistas ocidentais iriam se dar conta de que a máscara poderia ser também um poderoso meio de integração com a natureza, com o ambiente, e com os misteriosos mecanismos instituidores de uma identidade mágico-religiosa. Mas no princípio do século XX a leitura ocidental das Máscaras Africanas concentra-se nos aspectos estéticos, formais e expressivos – o que já é uma grande novidade para a época.

Também é interessante notar que uma maior variedade de possibilidades expressivas para além dos interesses meramente mágico-religiosos ocorre na parte

ocidental da África, precisamente nas zonas em que arte teve um desenvolvimento mais próximo da concepção que é mais familiar ao Ocidente. Mas esta região já é por si só extraordinariamente extensa, e configura uma vasta área que se estende do Senegal a Angola, limitada ao norte pelo Saara, ao sul pelos desertos de Kalahari e a oeste pelos Grandes Lagos.

Outro dado extremamente relevante para compreender as Máscaras Africanas nas suas culturas de origem é que eles operam uma superação da individualidade e empreendem um mergulho numa dimensão mais universal, por assim dizer. Assim, uma máscara não busca traduzir os sentimentos ou as emoções específicas de um indivíduo diante de uma situação concreta e específica. Ao invés de retratar o homem que Venera, que Teme, que Combate ou Morre, ela se configura em uma personificação, - ou antes numa corporificação - da própria Veneração, do Temor, do Combate e da Morte. O particular é aqui superado, e através da universalidade o homem que usa a máscara une-se cosmicamente ao mundo. Através do uso da máscara o homem específico pode evadir-se da singularidade de sua própria experiência para experimentar existências diferentes. E é precisamente esta possibilidade de ultrapassar as limitações individuais que permite que o homem que utiliza a máscara considere a possibilidade de que o seu poder terá aumentado pela imediata identificação com as forças universais que se operou através da máscara. Esta permite, enfim, não só que ele supere as limitações de sua realidade cotidiana, como que também participe mais plenamente da multiplicidade da vida do universo - transcendendo a dimensão humana e alcançando âmbitos que de outra maneira seriam inacessíveis à sua vivência: os mundos mineral, vegetal e animal, a dimensão de todos os seus antepassados, as poderosas forças cósmicas, a realidade divina. Com a máscara, o homem torna-se Deus ou Animal, passa a coincidir com o antepassado fundador da sua tribo, ou mesmo configura-se em pura força viva.

A última dimensão a ser ressaltada para uma correta compreensão do que vem a ser a Máscara Ritualística - e esta será particularmente importante para a segunda leitura da alteridade africana que os artistas ocidentais empreendem a partir dos anos 1960 - é a dimensão da coletividade. A comunidade inteira pode-se reunir, como se fosse um único grande corpo, em torno da Máscara - e o homem que a porta torna-se o representante de todos, o médium que põe a coletividade em contato com o sobrenatural ou com as conexões planetárias mais amplas, com o passado ou o futuro do grupo, ou simplesmente com a universalidade do gênero humano.

Em que pese o papel central destas funções mais amplas – atribuições mágicas e universalizantes da Máscara – esta também pode ser empregada para finalidades muito práticas: para presidir um rito de iniciação, para estabelecer mecanismos de identidade, para invocar a imparcialidade na ocasião em que é preciso presidir julgamentos, para conservar a ordem na comunidade, ou simplesmente para divertir os habitantes de uma aldeia em uma ocasião festiva (esta última função, naturalmente, coincide perfeitamente com o uso da máscara nos Carnavais). É esta variedade de usos e finalidades, somadas às funções cósmicas e naturais anteriormente descritas, que produz uma enorme variedade de tipos nas máscaras africanas.

Poderemos voltar agora, com maior conhecimento de causa, à questão que nos interessa mais especificamente neste momento: a primeira leitura das máscaras africanas pela Arte Moderna do início do século XX. Habitualmente, as Máscaras Africanas apresentam rostos vincados e deformados – para atender aos já mencionados propósitos mágicos ou ritualísticos – e estas deformações e transfigurações de traços faciais humanos foram prontamente assimiladas pelas necessidades estéticas do Cubismo então nascente. Nenhuma destas máscaras desenha modelos naturalistas de rostos humanos, e elas se prestam às mais diversas variações: ora um alongamento do rosto, ora uma forma de queixo que converge para uma ponta, ora um afundamento de cada lado do rosto fazendo sobressair o nariz e a boca, ora uma fusão de sobrancelha e complexo nasal, ora a formação de sulcos vincados torneando concentricamente os olhos, ora a redução da forma do rosto a uma geometria esquematizada (um cone ou uma esfera, por exemplo).

Figura 16



Máscaras africanas diversas, com diversos formatos

Assim, pode-se dizer que – mesmo quando pretende invocar com intenso realismo o rosto humano – o artista africano libera-o daquelas particularidades individuais que fariam dele algo como um retrato à maneira ocidental, e com isso logra-se alcançar um máximo de intensidade expressiva generalizada. Os traços pessoais de um rosto são deliberadamente abolidos ou transfigurados e a estrutura fundamental do rosto, embora sugerindo em algumas situações um intenso realismo, é obtida de maneira inusitada por uma bem calculada disposição dos volumes e formas geométricas em um vivo contraste que constitui a sua trama fisionômica essencial. Com isto, a multiplicidade de formas produzida pelas Máscaras Africanas – e também pelas esculturas dos mesmos povos – parece recriar o próprio gênero humano transferindo-lhe imprevisíveis possibilidades formais e expressivas.

Não obstante esta imensa variedade de formas, a arte negra – escultura ou máscara – apresenta uma direção estética bem definida: ela é sobretudo uma arte de expressão, que parte de dentro do humano para fora, e portanto mostra-se como pura “invenção” ao invés de se configurar na reprodução ou imitação da Natureza que está na origem da escultura ocidental. Não é à toa que esta arte atraiu antes de todos as atenções dos fauvistas, artistas especialmente preocupados em encontrar um novo padrão de expressividade. Mas, da mesma forma, a invenção formal pôde inspirar com igual intensidade os caminhos de pesquisa pictórica que seriam desenvolvidos através da corrente cubista da Arte Moderna.

A multiplicidade de formas das máscaras e esculturas africanas, contrapondo-se como uma enorme riqueza de possibilidades ao monótono rosto tradicional que até meados do século XIX fora imposto pelo naturalismo europeu, bem como a possibilidade de vincar as feições faciais fragmentando a face ou reconstruindo olhos e boca – tudo isto foi reapropriado artisticamente pelo Cubismo para os seus próprios propósitos – e depois introduzido em uma pintura que passaria a investir na bidimensionalidade ou também na possibilidade de mostrar uma imagem através de uma multiplicidade simultânea de perspectivas. Este aspecto, aliás, também se origina em outra arte proveniente da África, só que desta civilização histórica que fora o Antigo Egito dos faraós e das pirâmides. Os egípcios, como atestam as pinturas nas paredes das Pirâmides, precederam os cubistas na idéia de representar uma figura a partir de diversos ângulos e perspectivas simultâneas, decompondo a imagem de uma forma muito peculiar.

Figura 17



O Deus Anupú conduz o espírito do faraó, Pablo Picasso. **Três Dançarinas**, 1925. Óleo sobre tela. Tate Gallery, London

Esta multiplicação do espaço a partir de diversas perspectivas, agora expostas simultaneamente como nunca fora tentado pela arte ocidental, mostra-se uma conquista do Cubismo que já fora há milênios percorrida pela arte dos Antigos Egípcios. A apreensão cubista da alteridade africana, desta maneira, estende-se não apenas sincronicamente, mas também no tempo. Será possível agora, de posse de uma clara consciência das motivações que alimentam o Cubismo, compreender mais especificamente a obra de Picasso e as fases de sua produção artística que se beneficiaram mais diretamente da alteridade africana.

Conforme pudemos ver, cada movimento modernista pôde extrair das várias artes africanas uma dimensão ou aspecto que os interessasse formal ou esteticamente, assim como cada artista também pôde fazer suas escolhas neste rico universo para adaptá-la às suas próprias singularidades. Assim, os fauvistas – que aceitaram a designação de “selvagens” que lhes impusera a Crítica de sua época – pressentiram naquelas estatuetas e máscaras africanas as forças mais profundas da vida e uma intensa liberação dos instintos. Os cubistas, por seu turno, interessaram-se pela revolução de formas e traços que estas mesmas peças lhes proporcionaram.

É oportuno ressaltar que – à mesma época em que se desenvolvia a assimilação das então chamadas “culturas primitivas” pelos cubistas, fauvistas e outros campos estéticos – os músicos ocidentais também abriam uma corrente estética que se empenhava em trabalhar com ritmos primitivos e danças ritualísticas seja da África ou da América Latina. Alguns dos exemplos mais notórios deste primitivismo musical é podem ser encontrados na célebre *Sagração da Primavera*, de Stravinsky (1913), ou no *Allegro Bárbaro* de Bela Bartók (1911). Estas obras despertaram o mesmo escândalo que algumas das pinturas cubistas, sobretudo o

ballet *Sagração da Primavera*, que tematiza um mundo de sacrifícios pagãos e de ritmos selvagens.

Até aqui abordamos as leituras fauvista e cubista da Arte Negra oriunda da África: para o caso do Fauvismo ela fora focada como uma arte que coloca em evidência os instintos e a intensidade de expressões – particularmente sob o signo das cores puras e fortes – e, para o Cubismo, fora focada como uma Arte que ousa transfigurar os traços, reconstruir a figura humana, reinventá-la de mil maneiras. Em ambas estas leituras, o que comovera os artistas ocidentais na arte negra fora a vitalidade plástica e a beleza formal daquelas imagens que, na verdade, haviam sido deslocadas do seu original contexto natural e cultural, no qual desempenhavam uma função social e coletiva, freqüentemente associando-se a uma significação sagrada. Esses aspectos se perdiam no deslocamento do objeto de arte africana para os museus etnográficos. Contudo, as sucessivas releituras da arte negra não se esgotam nas apropriações fauvista e cubista. Elas avançam no tempo, atingem também as últimas décadas do século XX.

Com extrema argúcia, Mário Pedrosa observa em um texto de 1968 que, àquela época, já a sensibilidade moderna começava a despertar para um aspecto da Arte Negra que até então ficara um pouco negligenciado e esquecido: precisamente a ação que estes objetos e imagens exerciam nas sociedades ditas primitivas e em seus contextos culturais naturais, bem como “o comportamento coletivo que impunham à sociedade de onde brotavam” (PEDROSA, 1986: 223). Assim, a Arte Negra continuava a ser valorizada por todas as suas qualidades estéticas e formais, mas a estas qualidades já assimiladas se acrescentava a partir daqueles anos uma nova dimensão. No mundo da arte ambiental e interativa do final dos anos 1960, da superação dos tradicionais limites dos gêneros artísticos em direção a um campo cada vez mais expandido, da arte pós-moderna ou da arte ambiental participante, os artistas ocidentais passavam a se fascinar com a possibilidade de encontrar uma equivalência entre “a sua atitude, seu trabalho, e a atitude e o trabalho do artista negro ou caduceu, nos seus respectivos contextos sociais” (PEDROSA, 1986: 223). Os artistas ocidentais dos anos 1960, preocupados com questões como a de vencer o isolamento do artista em relação à sociedade, de alcançar o coletivo ou mesmo o mítico, subitamente se encantavam mais uma vez com a Arte Negra – que, em seu contexto cultural e natural alcançava precisamente isto.

Estes artistas ocidentais finalmente percebiam que haviam sido precedidos em suas atuais preocupações pelos artistas negros e de outras sociedades ditas primitivas – estas que, como eles, davam forma à vontade de modificar a ordem natural, de alterar de maneira ativa e dinâmica o ambiente em que estavam mergulhados

(PEDROSA, 1986: 222). Estas sociedades naturais, que não conheciam a cisão entre artistas e espectadores – já que na atividade coletiva ou ritual todos os membros da sociedade produziam a Dança Coletiva ou confeccionavam o Objeto Ritualístico – subitamente deslumbravam mais uma vez estes artistas ocidentais que agora queriam romper com a inércia do espectador de arte e convidá-lo a produzir com eles a obra de arte. Os artistas ocidentais encontravam então, nas suas próprias atitudes, algo como os ecos de uma arte negra que era ativa, participante, coletiva, integrada ao ambiente natural e social, e para a qual o que importava não era a contemplação do objeto, mas a “participação do objeto”⁹.

A terceira releitura da Arte Africana pelos artistas do Ocidente, portanto, corresponde à releitura de um setor da comunidade artística que conseguiu conceber algo para além do objeto artístico autônomo e desconectado – isolado no espaço de arte – e que pôde compreender também a possibilidade de um “objeto relacional”, que estende sua ação e seus efeitos para o espaço circundante e para a própria vida. É muito interessante, aliás, que a possibilidade de uma releitura da Máscara não mais como mero objeto estético e expressivo, mas como objeto de integração e de uso, permitiu que os artistas ocidentais focassem a sua atenção em um aspecto que até então havia lhes escapado. Na sua realidade original, o africano considerava “máscara” não apenas o aparato facial, mas todo o conjunto da indumentária, o que inclui também o traje de tecido ou fibras vegetais que é portado pelo dançarino em uma celebração, e mesmo os braceletes que lhe envolve os membros ou os acessórios que o portador da máscara segura nas mãos. E mais, a Máscara Africana era quase sempre concebida para estar em movimento – sendo notável que o seu uso aparece associado, em boa parte das ocasiões, à prática da Dança. Assim, além de a Máscara estender-se no espaço para muito além do aparato facial que cobre um rosto, ela também não deveria ser compreendida como um objeto imobilizado. Trata-se de um objeto que se abre a potencialidades dinâmicas, a movimentos possíveis.

A Máscara, desta forma, mostra inúmeras possibilidades. Em alguns casos será vestida, em outros será apenas mostrada – como pode ocorrer entre os participantes de rituais de iniciação – em outros casos, quando em forma diminuta, elas podem se converter em pingentes corporais, e pode-se dizer que, para além disto, a própria tatuagem é também ela mesma máscara que adere ao corpo. De qualquer modo, em movimento ou em exibição conduzida, a Máscara é caminho para uma

⁹ “O artista primitivo cria um objeto ‘que participa’. O artista de hoje, com algo de um desespero dentro dele, chama os outros a que dêem participação ao seu objeto” (PEDROSA, 1986: 225).

arte ampla que transcende a própria feitura e posterior contemplação estética do objeto-máscara.

Esta extensão do conceito de Máscara, já perfeitamente familiar aos africanos, só poderia ser compreendida pelos artistas ocidentais em uma época em que os seus tradicionais gêneros artísticos – como a escultura e a pintura – começaram a ser questionados como os únicos compartimentos possíveis à atividade artística. É um mundo em que a pintura salta para o universo escultórico, ou em que a escultura torna-se penetrável ou interferida pelo receptor de arte – interpenetrando-se assim de Teatro e de Vida – que permite que os artistas ocidentais aprendam mais uma vez com a alteridade africana, que não conhecia obviamente estas limitações artísticas. O mundo que permite uma terceira releitura da Arte Africana é o da Arte Ocidental que se aventura para o campo expandido. Um exemplo brasileiro está nos *Parangolés* de Hélio Oiticica, objetos artísticos que sintonizam com o conceito expandido de Máscara que traziam os africanos desde as origens. O Parangolé não é para ser contemplado como objeto imobilizado em museu: é para envolver o usufruidor da arte, para ser vestido, para oferecer-se à possibilidade das progressões espaciais e da Dança. É objeto integrador, que cria conexões com a sociedade, com a Natureza e com o mundo.

A assimilação da alteridade africana pela Arte Européia completa assim um caminho longo: da sua avaliação como “arte exótica” no período romântico até à sua avaliação como arte capaz de inspirar a revolução da expressão ou da forma que se dá nos primórdios da modernidade artística, e daí até a sua percepção – por volta da década de 1960 – como forma de arte inserida em um contexto social e natural mais amplo, capaz de ecoar nas tendências da arte ambiental, da arte performática e tantas outras. De resto, estes aspectos relativos à arte africana também coincidem perfeitamente com a arte dos povos nativos americanos – como é o caso dos indígenas brasileiros – o que nos levaria à discussão de uma terceira e última alteridade que teria sido assimilada pela Arte Ocidental em seu longo ciclo de compreensão artística do “outro”. Eis, aqui, um tema interessante para um futuro artigo.

Referências

DANTO, Arthur. **Art/artifact: african art in anthropology collections**. New York: The Center of African Art. Munich: Prestel, 1989.

ESSERS, Volkmar. **Matisse**, Koln: Taschen, 2002.

GREENBERG, Clement, “A Nova Escultura” (1949) in Gloria Ferreira e Cecília Cotrim de Mello (orgs), **Clement Greenberg e o Debate Crítico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

GUILLAUME, Paul e MUNRO, Thomas. **Primitive Negro Sculpture**. Paris: Crês, 1928.

HASHIMOTO, Madalena. **Pintura e Escritura do Mundo Flutuante: Hishikawa Moronobu e ukyo-e Ihara Saikaku e ukyo-zôshi**, São Paulo: Hedra, 2002.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MACHADO, Sonia Maria Farria. **Presença da Arte Japonesa na obra de Monet**, Rio de Janeiro: Arte Final, 1988.

MONTI, Franco. **As Máscaras Africanas**, São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MULLER, Joseph Emile. **O Fauvismo**, São Paulo: Verbo, 1976.

PEDROSA, Mário. “Japão e Arte Ocidental” in Otília Arantes (org.), **Modernidade Cá e Lá – textos escolhidos**. São Paulo: EDUSP, 2000.

PEDROSA, Mário. “Panorama da Pintura Moderna” in **Arte, Forma e Personalidade**. São Paulo: Kairos, 1979.

PEDROSA, Mário. “Arte dos Caduceus, Arte Negra, Artistas de hoje” in **Mundo, Homem, Arte em Crise**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

PRESTEL (catálogo). **African Masks**. Munich/London/New York: Edizioni Prestel, 2002.

SIGNAC. **De Eugène Delacroix ao Neo-impressionismo**. Paris: Ed. De la Revue

Blanche, 1899.

STANGOS, N. (org.), **Conceitos da Arte Moderna**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

WHITFIELD, “Fauvismo” in Nikos STANGOS (org.), **Conceitos da Arte Moderna**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991, p.11 e ss.

Submissão: 29/08/2022

Aprovação: 20/12/2022