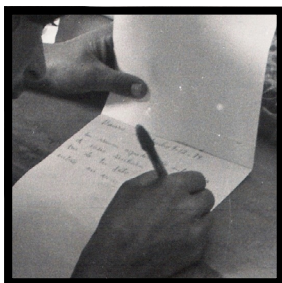


> ENCRUZILHADAS: AS ARTES NEGRAS E AS VANGUARDAS ARTÍSTICAS EUROPEIAS

RAFAEL GONZAÇA DE MACEDO



Resumo>

O objetivo deste artigo é compreender, a partir de certas representações do Outro e do “primitivo”, o regime de enunciação estético do modernismo e suas vanguardas, no final do século XIX e início XX, que deslocaram as ditas “artes negras” para o centro das discussões estéticas da Europa naquele momento. Partindo das representações da nudez na pintura e na fotografia, pretende-se localizar as chaves interpretativas pelas quais algumas correntes modernistas conceberam as produções plásticas não ocidentais como modelo e inspiração para seus experimentos e subversões formais e estéticos. Sem aderir ou rejeitar absolutamente as contribuições modernistas para o entendimento das artes plásticas não ocidentais, o artigo se propõe a descrever os regimes de representação que levaram os olhos europeus a considerar determinados objetos plásticos como obras de arte.

Palavras-chave>

Arte negra, vanguardas, modernismo, arte africana.

> ENCRUZILHADAS: AS ARTES NEGRAS E AS VANGUARDAS ARTÍSTICAS EUROPEIAS

RAFAEL GONZAÇA DE MACEDO

rfgmaced@unimep.br

Doutorando e Mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professor da Universidade Metodista de Piracicaba. Colaborador do coletivo Afreaka e Pesquisador do Centro de Estudos Culturais Africanos e da Diáspora.

Além da figura evolucionista do selvagem, não houve concepção mais obviamente envolvida na opressão política e cultural do que a do nativo pueril. Além disso, o que poderia representar uma evidência mais clara de distanciamento temporal do que estabelecer o Agora do primitivo no Depois do adulto ocidental?

Johannes Fabian

Quando Édouard Manet pintou, entre 1862 e 1863, a obra “O almoço sobre a relva” (Figura 1) e a expôs no Salão dos Recusados, em 1863, a sensualidade de uma mulher nua sentada ao lado de dois homens vestidos à moda da época, provocou grande escândalo na fina flor da sociedade conservadora francesa. O maior problema, aos olhos dos franceses, não era a nudez feminina em si mesma – basta lembrarmos a longuíssima tradição de corpos femininos nus representados na pintura –, mas sim o fato de que a obra de Manet invocava não uma nudez distante, no sentido de pintar uma figura mitológica, mas o fato de ser a nudez de uma mulher “real”, que poderia ser a vizinha ou a esposa de um dos frequentadores do Salão (COLI, 2010, p. 109).



Figura 1. Édouard Manet
Almoço sobre a relva, 1863
Óleo sobre tela, 214 x 270 cm
Fonte: Museu do Louvre, Paris, França.

Quase ao mesmo tempo em que Manet era “censurado”, William Bouguereau pintava “O Nascimento da Vênus” (Figura 2), de 1879, que também mostrava uma figura feminina completamente nua. Mas ao contrário de “O almoço sobre a relva”, ninguém se chocou com a nudez da Vênus. O nu só era aceitável se ele fosse supralunar, ou melhor, olímpico.



Figura 2. William-Adolphe Bouguereau
O Nascimento de Vênus, 1879
Óleo sobre tela, 300 x 218 cm
Fonte: Musée d'Orsay, Paris.

No que diz respeito à atitude diante do corpo humano em geral, e da nudez nas artes visuais do século XIX em particular, podemos também nos aventurar no campo da história da fotografia do mesmo século para perceber que nesta também havia uma clara distinção entre o nu aceitável e apreciável, e aquele que ofendia a burguesia consumidora e apreciadora de arte. Naquela época, as fotografias que retratavam o nu feminino quase sempre se reportavam à tradição visual das pinturas clássicas. As poses das modelos lembravam famosas pinturas da tradição artística europeia. É o caso, por exemplo, de uma fotografia de Auguste Belloc (Figura 3), de 1850, que se aproxima de forma contundente da obra “Vênus ao espelho”, de Velázquez, pintada entre 1647 e 1651 (Figura 4).



Figura 3. Auguste Belloc
Sem Título, c. 1850
Impressão em albumina
Fonte: EWING, 1996, p. 69



Figura 3. Auguste Belloc
Sem Título, c. 1850
Impressão em albumina
Fonte: EWING, 1996, p. 69

Entretanto, as boas e compreensíveis almas europeias daquele final de século reconheciam que, em alguns casos, o nu era aceitável, e talvez até mesmo desejável. Pode-se trazer como exemplo as fotografias que mostravam a nudez de povos de outras culturas, como a imagem de um mensageiro japonês seminu, produzida na década de 1890 por Kusakabe Kimbei (Figura 5). Segundo William A. Ewing (1996), a obra não causou estranhamento algum ao público (p.82). A mesma coisa pode ser dita da fotografia de duas mulheres zulus, publicada na revista britânica *Photographic News* em 1879 (Figura 6). Esta, por sua vez, invoca uma série de questões, como: noções de raça, conceitos sobre a beleza, a sexualidade e natureza animal do homem; noções de decência e moralidade, e finalmente a distinção entre “selvagens” e “civilizados”. Vale dizer, ainda, que para Ewing, a *Photographic News* atendia à obsessão do público leitor pela “descarada nudez de suas protagonistas” (EWING, 1996, p. 12).



Figura 5. Kusakabe Kimbei
Homem levando uma carta daimeo, c. 1890
Impressão em albumina
Fonte: EWING, 1996, p 83



Figura 6. Desconhecido
Um feliz ano novo (Mulheres zulus), c. 1879
Copia moderna.
Fonte: EWING, 1996, p. 13

Semelhante ao caso da fotografia das mulheres zulus, também é possível encontrar uma imagem de três mulheres Iban¹ sentadas sobre uma espécie de esteira, produzida em 1890 e de autoria desconhecida. Duas dessas mulheres estão com os seios desnudos, e todas posam para o olhar europeu, cercadas de artefatos “exóticos” de seu próprio povo (Figura 7).

Talvez ainda mais impressionante seja o estudo de uma mulher motu, da Papua-Nova Guiné, feita pelo lendário viajante e orientalista inglês, Francis Richard Burton. Administrador colonial, Burton² mostrava bastante interesse – ou até mesmo obsessão sexual – pela nudez das mulheres. Entretanto, como podem parecer à primeira vista, as fotografias de Burton não são documentos realistas ou mesmo peças etnográficas, mas verdadeiros cenários inventados, uma vez que as imagens que elaborava seguiam as tradições pictóricas do final do século XIX. A mulher motu (Figura 8), nesse sentido, converte-se em uma modelo inspirada na deusa Vênus. Basta comparar a fotografia com a pintura de Bouguereau (Figura 2), que simula uma escultura grega. Assim, a jovem se transforma em uma odalisca fazendo com que o caráter sexual da representação imagética da mulher oriental se desvanecesse entre imagens refinadas e inspiradas no imaginário europeu do século XIX (EWING, 1996, p. 63-64).

¹ Povo polinésio que habita regiões da Malásia, Brunei e Indonésia.

² Sir Richard Francis Burton nasceu em 1821 e morreu em 1890, período crucial na história do imperialismo britânico. Burton falava 29 línguas e vários dialetos e, quando necessário, podia passar por nativo de diversas regiões em que serviu como soldado, explorador ou espião da Inglaterra. Burton foi viciado em ópio e haxixe, além de “descobridor” do Kama sutra e o tradutor de *As Mil e Uma Noites*. No fim de sua vida, Burton se converteu ao islamismo sufista. Ver: Edward Rice, *Sir Richard Francis Burton: O agente secreto que fez a peregrinação a Meca, descobriu o Kama Sutra e apresentou As mil e uma noites para o Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

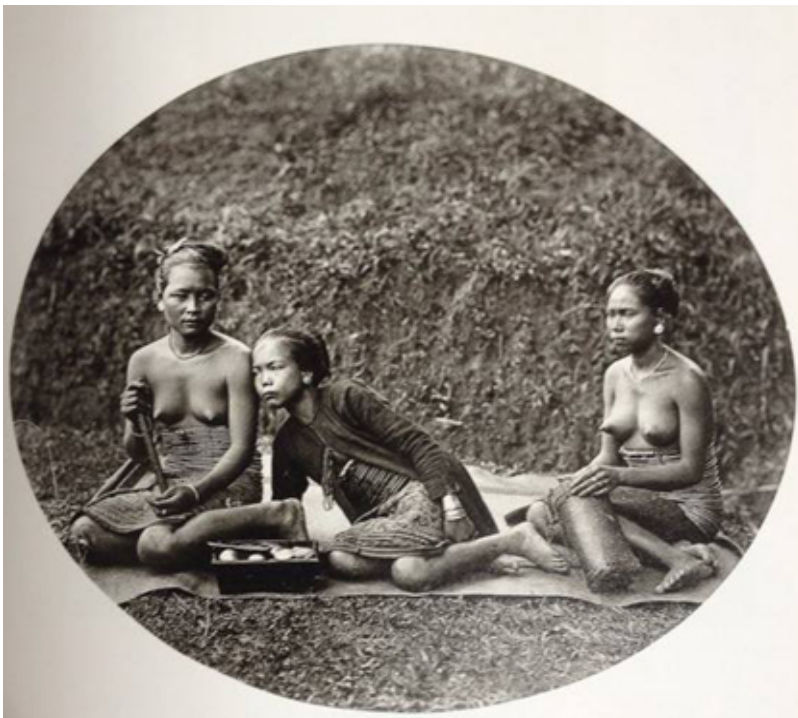


Figura 7. Desconhecido
Sem título (Borneo), c. 1890
Impressão em albumina.
Fonte: EWING, 1996, p. 77



Figura 8. Richard Francis Burton
Mulher Motu remando uma canoa, c. 1890
Cópia a partir de um original em vidro.
Fonte: EWING, 1996, p. 76

A análise da postura europeia diante da nudez, no final do século XIX, apresenta um tortuoso caminho em que podemos utilizar a metáfora dos dois lados da mesma moeda. De um lado, é possível afirmar que a sensibilidade da época repudiava especificamente o corpo nu em sua nudez, digamos, temporal, cultural e mesmo carnal, pois ao mesmo tempo em que se pintava deusas nuas, não era aceitável representar a nudez feminina sem essas camadas “mitológicas”. Do outro lado, havia um consenso geral de que a nudez do corpo dos orientais (epítome do Outro) era aceitável, pois essa nudez seria uma “vestimenta” adequada para povos não ocidentais (EWING, 1996, p. 63-64).

O ávido interesse pela nudez dos orientais demonstra duas coisas. Primeiro, como nos mostra Edward Said, que a constituição desse Outro como o Resto em relação à Europa foi inerente à construção da identidade europeia: uma identidade que só pode nascer na relação com a diferença, isto é, na comparação com outras culturas, estabelecendo hierarquias, classificações entre o Ocidente (moderno) e Oriente (primitivo). Segundo, que a aceitação da nudez enquanto “vestimenta” natural de homens e mulheres orientais se dava porque estes eram catalogados, na gramática do imaginário eurocêntrico de então, como figuras exóticas e primitivas, que causavam um sentimento ambivalente: repulsa e fascinação.

Por uma ironia do destino, é justamente a fascinação exercida pelo que havia de exótico, sombrio e mítico no Outro que atraiu a sensibilidade de pensadores e artistas da vanguarda para o mundo dos “primitivos”. Entre os chamados “simbolistas”, por exemplo – como Rimbaud, na literatura, e Gauguin, nas artes plásticas –, existiu um vívido interesse pelas formas de expressão desses povos, tidos como mais puros e intensos, quando comparadas ao maneirismo praticado e ensinado nas academias de arte da Europa daquele momento.

Assim, para Gauguin a arte deveria incorporar os “poderes mágicos” que existiam nos objetos dos “povos primitivos”. O artista parisiense buscava a selvageria que havia sido subtraída do homem moderno – essa era a razão, mas não a única, de sua fuga primeiro para Pont-Aven, e depois para o Taiti (ARGAN, 2010, p. 431). Aliás, acerca da questão da nudez do civilizado e do primitivo, vale mencionar o seguinte trecho de uma carta de Gauguin para August Strindberg, escrita em 5 de fevereiro de 1895, que diz:

A Eva que pintei (e só ela) logicamente pode permanecer nua diante de nossos olhos. A sua, nesse estado simples, não poderia andar sem impudor e, excessivamente bela (talvez), seria a evocação de um mal e de uma dor.

Para levá-lo a bem compreender meu pensamento, compararei, não mais essas duas mulheres diretamente, mas a língua maori ou turaniana falada pela minha Eva, e a língua falada pela sua mulher, escolhida entre todas, língua com flexões, língua europeia.

Nas línguas da Oceania, compostas dos elementos essenciais conservados em sua rudeza, isolados ou fundidos sem nenhuma preocupação com a polidez, tudo é nu e primordial. (CHIPP, 1996, p. 1979).

A representação do oriental enquanto “o primitivo” foi o eixo fundamental a partir do qual as artes negras passaram a ser apreciadas. Pois, nas palavras de Emanuel Araújo (BEVILACQUA; SILVA, 2015, p. 5), essas obras eram recebidas na Europa como produtos de um ato livre de criação, isto é, um ato ainda não reprimido pelas amarras acadêmicas. No olhar das vanguardas artísticas do final do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX, essas produções artísticas eram capazes de mediar os objetos acessando a imaginação humana, extinguindo as fronteiras entre o sagrado e o profano.

Com efeito, na crítica da história da arte feita pelas vanguardas no final do século XIX, operou-se um novo movimento, em que a arte e a estética praticada na Europa deixaram de ser absolutas e passaram a ser compreendidas como processos históricos dialéticos, situados no tempo e espaço, bem como o reconhecimento de diversos subsistemas artísticos (Bürger 2012, p. 48). Essa nova maneira de encarar a prática artística e a estética permitiu que se relativizasse a própria noção de estética e incluir estéticas não europeias, visto que eram oriundas de outras experiências, de outros tempos e espaços.

O sentido de vanguarda que utilizamos aqui parte dos apontamentos feitos pelo filósofo francês Jacques Rancière, para quem há duas formas distintas de conceber a ideia de vanguarda modernista da primeira metade do século XX. A primeira, e mais comum, a entende dentro de uma noção militar de uma força que marcha à frente, ou que detém os atributos necessários para determinar o sentido de evolução histórica e de escolhas políticas. Essa noção une a ideia de vanguarda à de partido, de destacamento avançado com capacidades de dirigir e interpretar os signos da história (RANCIÈRE, 2009, p. 43). Ou seja: desemboca, inevitavelmente, em uma noção autoritária de vanguarda.

A outra ideia de vanguarda – a que melhor caracteriza o novo regime estético que busca inspiração nas artes negras – emerge da concepção de que esta categoria seria capaz, através de um ato de vidência (no sentido de Nietzsche e de Breton) e de escritura automática e onírica, antecipar/revolucionar a estética do futuro.

O impulso para o ato de vidência já estava presente nos escritos de Nietzsche, como em uma passagem do aforisma Da Redenção de Assim Falou Zaratustra:

E quando meus olhos fogem do presente para o passado, eles sempre encontram os mesmos fragmentos e membros e as mesmas chances do medo – mas não homens.

O presente e o passado sobre a Terra – Oh! Meus amigos – isso é o que me é mais insuportável; e não viveria se eu não fosse um vidente daquilo que está por vir.

Um vidente, um proponente, um criador, um futuro próximo e uma ponte para o futuro e – oh! E mesmo um aleijado na ponte: tudo isso é Zaratustra. (NIETZSCHE, 2012, p. 139).

Em outro momento, também ouviremos: “*hay que hacerse vidente!*” clamará André Breton, fazendo eco a Rimbaud e Nietzsche, na obra *¿Qué es surrealismo?* (2013, p. 54).

Um exemplo dessa postura “vidente” pode ser encontrado em um texto de 1927 do crítico alemão Carl Einstein. Em seu livro *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (A arte do século XX), Einstein aponta para a importância do sonho e da vidência na busca cubista de revolucionar, pelas formas, a sensibilidade:

³ É possível definir a escrita automática como uma maneira de produção artística atravessada pelo fluxo do inconsciente e distanciamento de qualquer pensamento lógico consciente. André Breton foi um dos maiores defensores da escrita automática, que se tornou popular entre os dadaístas.

El sueño, que es presentimiento y metamorfoses, tiene um alcance mucho más amplio que las representaciones del presente: remueve el pasado olvidado y temido, descende ahí donde moran los muertos y les hace hablar y dibujar, abre las puertas del futuro aún desconocido, de modo que sus visiones son, de entre todas las experiencias vividas, las de mayor profundidad temporal. La consciencia, en la medida em que nos inhibe, queda apartada; y la alucinación, que ya no está bloqueada por las convenciones, gana –gracias a la anestesia del vidente, que es también concentración de fuerzas – uma movilidad que ensancha la consciencia (EINSTEIN, 2013, p. 17).

A importância dada à vidência revela a intencionalidade do olhar das vanguardas para as artes negras – especialmente em *Negerplastik*, de Carl Einstein, e sua apropriação de objetos plásticos negros (esculturas e máscaras, principalmente), que acontece em meio a um *surrealismo etnográfico e experimental*. É como se, para Einstein, conceber o status de arte à “plástica negra” significasse a subversão da arte europeia de então. A arte negra seria, portanto, uma espécie de narcótico inserido na corrente sanguínea da sensibilidade europeia, causando a embriaguez alucinatória para uma verdadeira experiência surrealista, nos termos benjaminianos (BENJAMIN, 1994, p. 23). Essa experiência, decorrente do encontro de uma arte negra com uma sensibilidade europeia produziria uma síntese capaz de transformar a estética ocidental. Essa nova síntese, porém, não seria hegeliana nem teleológica, mas uma coisa nova, arredia e incompleta, frágil, mas em estado constante de inquietude, uma “síntese-abertura” (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 43).

Quando, em 1915, Einstein publicou uma das primeiras obras que concedeu às “artes negras” o estatuto de Arte – obra significativamente nomeada *Negerplastik* – Carl Einstein estendia o sentido do termo “negro” para referir-se não apenas à África Negra, mas a toda e qualquer expressão plástica não ocidental. Entre as 111 lâminas com imagens de esculturas e máscaras negras, por exemplo, podemos encontrar também objetos da Oceania⁴.

No caminho da crítica das vanguardas à estética/arte acadêmica, os meios estilísticos e objetos plásticos de outras culturas, como uma máscara bamum (Figura 9), por exemplo, tornaram-se reconhecíveis não segundo seus próprios regimes simbólicos, mas enquanto estilos disponíveis aos artistas europeus para suas invenções e experimentos cubistas. Portanto, enfatizou-se o aspecto expressivo dessa máscara e não os aspectos significativos ou comunicativos. Tal máscara foi valorizada por suas características formais, ou seja, por seus aspectos tridimensionais e espaciais – e não, por exemplo, pelo significado associado às aranhas (conhecidas como “motivo da tarântula”) na cultura bamum, que é de sabedoria ou poder ancestral, uma vez que a tarântula é capaz de cavar buracos e viver de baixo da terra e, assim, ter acesso ao mundo ancestral (BEVILACQUA; SILVA, 2015, p. 28).

⁴ Com a inserção de objetos da Oceania, Einstein se aproxima das ideias do etnólogo e viajante alemão Leo Frobenius, que visitou diversas vezes a África e foi um dos primeiros estudiosos das artes africanas como um todo. Leo Frobenius, inspirado por Herder, figura influente do romantismo alemão, acreditava na existência de círculos culturais que abrangiam várias culturas, assim, Frobenius defendia a existência de um espírito cultural malaio-negro, que abrangia desde a Indonésia até a África Ocidental (HAHN, 2010, p.29).

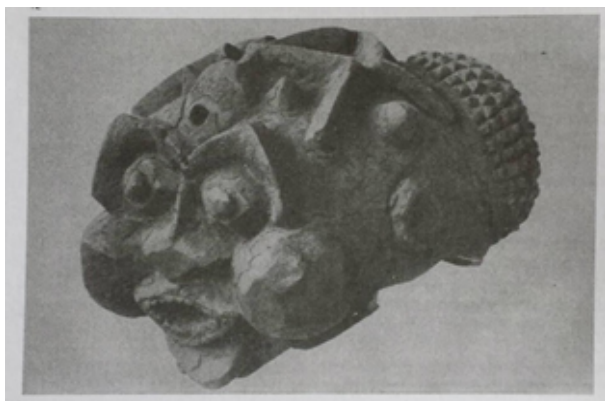


Figura 8. Richard Francis Burton
Mulher Motu remando uma canoa, c. 1890
Cópia a partir de um original em vidro.
Fonte: EWING, 1996, p. 76

Assim, é possível afirmar que o negro, no contexto das vanguardas, era concebido como o Outro da Europa em um estado de inocência infantil e selvagem – isto é, como “primitivo”. Essa suposta “primitividade” foi utilizada como uma espécie de máquina do tempo, para que os especialistas ocidentais buscassem enxergar o passado da Europa no presente do Outro não ocidental, mesmo que o sujeito “primitivo” fosse contemporâneo ao especialista – antropólogo, artista ou crítico de arte (FABIAN, 2013, p. 78). O primitivo era o mote de um desejo estético obcecado por novidades.

Na descoberta da plástica negra encontrou-se arte, também, nas Américas, na África e na Oceania e, até mesmo, em comunidades rurais francesas como Pont-Aven – o Outro da identidade hegemônica europeia de então.

Já se tornou relativamente conhecido o apelo de Arthur Rimbaud para as vanguardas, especificamente seu chamado aos artistas, para que se tornem videntes do porvir (BRETON, 2013, p. 54). No entanto, o que pouco se sabe ou se fala é o papel fundamental desse artista na fundação de um novo regime de representação das artes negras, que ganharam destaque entre a intelectualidade vanguardista europeia.

Talvez o sentido semântico de “negro”, de que estamos falando aqui, possa ser primeiro encontrado nos poemas de Rimbaud, reunidos na obra “Uma temporada no inferno”, de 1873. Em grande medida, Rimbaud compôs uma aventura vanguardista avante *la lattre* –, pois o narrador perscruta sonhos e terras distantes, parte em busca de um passado ancestral e mergulho no desconhecido⁵.

⁵ Sim, tenho os olhos cerrados para a vossa luz. Sou uma, um negro. Contudo posso salvar-me. Vós sois falsos negros; vós, maníacos, ferozes, aventos. Mercador, tu és negro; magistrado, tu és negro; general, tu és negro; imperador, velho prurido, tu és negro; tu bebeste um licor não selado, da fábrica de Satã. – Este povo está inspirado pela febre e pelo câncer. Mutilados e velhos são de tal modo respeitáveis que pedem que os cozinhem. – O mais sábio é abandonar este continente, onde ronda a loucura para prover de reféns estes miseráveis. Entro no verdadeiro reino dos filhos de Can. Conheço ao menos a natureza? Conheço-me a mim próprio? – Basta de palavras. Sepulto os mortos em meu ventre. Gritos, tambor, dança, dança, dança, dança! Nem sequer considero que ao desembarcarem os brancos, cairei no nada. Fome sede, grito, dança, dança, dança, dança!

(Texto disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000029.pdf>. Acesso em 03/07/16. Tradução desconhecida.)

O “verdadeiro negro”, para Rimbaud, é sinônimo de subversão: a recusa da sociedade civilizada de sua época. O negro é a metáfora do Outro, da diferença. Dessa forma, as “artes negras” e a “plástica negra”, tal como representada pelas vanguardas, engendram em si a potência dialética como antítese necessária para que fosse levado adiante o projeto de subversão da sensibilidade estética acadêmica que os vanguardistas identificavam como artificial. Nesse sentido, cabia ao vidente o papel de ver e sentir as formas do porvir e, ao negro, o de subverter as formas consagradas por maneirismos e convenções estéticas decadentes, inaugurando uma nova sensibilidade.

Para as vanguardas artísticas do começo do século XX, subverter o gosto associado ao senso comum não apenas era desejável, como também era uma exigência. Se as fotografias de corpos nus escandalizavam e assombravam a sociedade vitoriana, então elas deveriam ser boas. Uma tênue ligação entre a nudez e a crítica à sensibilidade burguesa aparece repentinamente. A nudez pueril do primitivo passa também a vestir e proteger os artistas da vanguarda das perigosas e conformadas ideias acadêmicas.

Desta forma, se por um lado é preciso ser vidente, por outro, **é preciso ser, também, negro** – a questão, portanto, é compreender de que negro as vanguardas estavam falando. Já se tornou lendário o relato da visita do artista espanhol Pablo Picasso ao Museu de Etnografia do Trocadéro, em Paris, em 1907. Segundo o próprio artista, naquela visita, ao deparar-se com máscaras africanas, oceânicas e mesmo ibéricas “primitivas”, uma nova consciência o tomou de súbito. Naquele museu, Picasso não apenas olhou para aquelas peças, mas deixou que elas as olhassem de volta para o seu interior. Para ele, o papel do artista era dar forma àquilo que causava assombro, sendo esta a melhor maneira, justamente, de exorcizar o medo nos homens. É isso, conforme escreve Renata Bittencourt, que Picasso desejava ao pintar os rostos à maneira de máscaras na obra seminal *Les Femmes d'Alger (O Jovem Obrero)* (BITTENCOURT, 2012, p.13).

Picasso se depara com “fetiches” e “exorcismo” quando olha para as artes negras (não apenas as africanas, mas até mesmo as ibéricas, “primitivas”). Os artistas e intelectuais da vanguarda deslocaram os sentidos dessas obras plásticas negras, reposicionando-as no interior do regime de enunciação estético/modernista do começo do século XX. Eles não desejavam conciliar a tradição estética ocidental com a estética negra, mas, sobretudo, extrapolar e mesmo subverter as antigas tradições artísticas europeias, reconhecendo nas expressões plásticas dos povos “primitivos” o repertório capaz de se adequar a seus projetos estéticos/políticos, isto é, revigorar suas próprias experimentações artísticas, permitindo a invenção de formas sensíveis e dos limites materiais de uma vida por vir (RANCIÈRE, 2009b, p. 43-44).

Desta forma, tocamos no intrincado problema das relações de força que atravessam as práticas de representação do Outro por parte de uma cultura hegemônica a respeito de uma cultura periférica. Para compreender as políticas de representação, no caminho aberto pelos Estudos Culturais (HALL, 2010, p. 419), não se pode conceber o poder somente em termos de exploração econômica ou de coerção física, mas também em termos culturais e simbólicos.

O deslocamento de máscaras e estátuas africanas para o campo das artes na Europa é um bom exemplo do exercício do poder cultural da Europa sobre o resto do mundo, e foi seguido pela irresistível vontade de apreciá-las, colecioná-las e expô-las em redomas de vidros em museus.

Na obra “Orientalismo”, publicada em 1978, Edward Said aborda esse problema em uma perspectiva mais ampla⁶. Embora ele pouco se refira ao conhecimento dos orientalistas sobre os objetos que seriam chamados de arte a partir do final do século XIX, especificamente, sua discussão pode nos auxiliar a pensar a complexa relação entre as chamadas artes negras e os movimentos de vanguarda ocidentais.

Carl Einstein, por exemplo, fundamentava o seu olhar em um regime de representação orientalista: isso aparece na clara distinção que ele faz entre a “arte africana pura” e a “decadente”. Para ele, arte puramente africana era aquela que atendia às expectativas dos europeus com a “primitividade” dos

No isolamento do Cameroun, garantido pelas montanhas, o estilo Benin ressurgiu com uma intensidade particular, experimentou um renascimento rústico e rejeitou as influências europeias que afetaram o estilo costeiro; tornou-se novamente, e de forma convincente, africano. (CONDURU; O’NEIL, 2015, p. 91)

Assim, conhecimentos textuais ocidentais sobre os povos que produziam essas artes eram acrescentados à observação – aquilo que Fabian define como atitude visual⁷ – e à descrição dos mesmos em um regime de enunciação estético de tal maneira que o resultado dessas observações se desdobravam na revelação de seus mais íntimos segredos – suas intenções inconscientes, seus impulsos secretos e primitivos. Estes agora ficavam sob a guarda ou autoridade erudita de Einstein, ou do Ocidente como um todo. Além disso, a capacidade de reconhecer os valores estéticos nas expressões desses povos justificava o domínio da narrativa eurocêntrica sobre essas obras de arte nos museus e galerias de arte.

Movidos pelo ímpeto romântico de ver o Outro como o *dérangement* (desarranjo) dos hábitos mentais e espirituais europeus (SAID, 2007, p. 212), as vanguardas olharam para as artes negras como o *pharmakon* (remédio/veneno) para o fazer artístico do Ocidente, pois nos regimes de representação dos europeus em geral, as expressões estéticas desses povos se mantinham puras desde os primórdios do tempo.

A busca por uma estética mais autêntica, ainda não tocada pelos vícios acadêmicos, impulsionou as razias vanguardistas sobre o território do Outro. Assim, as vanguardas não estavam interessadas em discutir indivíduos, pois estes eram arredios demais e poderiam desmoralizar as suas idealizações românticas do “bom selvagem”. Ao invés disso, criaram-se entidades artificiais com rótulos genéricos e amplos, que abarcavam “toda variedade possível da pluralidade humana, reduzindo-a no processo a uma ou duas abstrações coletivas, terminais.” (SAID, 2007, p. 218).

⁶ Nesse ponto é interessante destacar a proximidade entre as obras de Johannes Fabian, *O tempo e o outro: como a antropologia estabelece seu objeto* (1983), e *Orientalismo* de Edward Said (1978). As semelhanças não se dão apenas entre os anos de publicação, mas também na perspectiva sobre como o Ocidente constituiu o outro e a si mesmo em um contexto de colonialismo, imperialismo e racismo. Até mesmo os instrumentos de análise se aproximam: enquanto Edward Said cria a categoria de “atitude textual”, Fabian trabalha a partir da noção de “visualismo”. Ambas as noções pressupõem um suposto olhar privilegiado do ocidental sobre o Outro.

⁷ Assim, junto à “atitude textual” descrita por Said, acrescenta-se a “atitude visual” descrita por Johannes Fabian e amplamente debatida pelos Estudos Visuais. Ver: JAY, Martin. “Introduction: Vision in context: reflections and refractions”. In: BRENNAN, T.; JAY, M. (eds.). *Vision in context: historical and contemporary perspectives on sight*. New York/London: Routledge, 1996.



Figura 10. Olowe de Èsè
Pilar de Varanda, c. 1938
Madeira e pigmentos, 180.3 x 28.6 x 35.6 cm
Fonte: site do Metropolitan Museum of Art

Como consequência, criou-se uma ideia da arte africana sem história e cujos temas se repetiam *ad nauseam* de forma passiva e atemporal. De tal modo, um pilar de varanda esculpida por Olowe de Èsè (Figura 10), encomendado para o palácio de Ekiti, em 1930, perdia todo o seu caráter existencial – fruto de uma experiência localizada no tempo e uma conjuntura específica: a região que hoje se denomina Nigéria, no início do século XX, com todas as suas contradições e complexidades, para transformar-se numa obra iorubá genérica.

Algo inerente a essa situação era a crença, existente ainda hoje, na questão do anonimato das artes “tribais” e “primitivas”. Trata-se de uma noção oriunda de um regime de representação que divide o mundo entre “civilizações” modernas e tradicionais – no sentido de que moderno seria algo aberto à constante transformação, enquanto o tradicional resumia-se à sociedades intrinsecamente conservadoras, engessadas e primitivas.

Sally Price, ao fazer uma pesada crítica à noção de anonimato nas artes não ocidentais, mostra-nos como a supressão da individualidade em favor de uma concepção exótica e homogênea das sociedades da África e da Oceania, era plenamente válida e até mesmo encorajada entre os estudiosos das artes não ocidentais (PRICE, 2000, p. 93). Além disso, essa exigência de anonimato causa angústia nos artistas

africanos do presente. Essa questão foi exemplarmente descrita pelo cineasta malinense Manthia Diawara, ao retratar um amigo artista que criava esculturas e máscaras inspiradas em artes tradicionais, mas se negava a assinar sua autoria – aumentando, assim, a aura de “Arte Primitiva”, e também o valor a que os turistas estavam dispostos a pagar (DIAWARA, 1998).

Os problemas da inspiração atávica e passiva e da noção de arte anônima podem ser discutidos, ainda, à luz das discussões em torno das produções iorubanas. As vanguardas modernistas subestimaram os processos de formação de artesãos e de produção, criação e circulação de objetos, e dos estilos criados entre os próprios iorubás. Escultores famosos nas tradições orais iorubás como Ojerinde Adugbologe de Abéòkúta, Adejobi de Òke-Òdàn, Olowe de Ise, Areogun de Òsi-Ìlorin, Bamgboye de Odò-Owá e Akobi Ogun Fakeye de Ìlá-Òràngún foram obliterados pelo olhar ocidental, pois a eles não fora reconhecida a potência criativa e inventiva.

Um aspecto importante para desconstruir a noção de anonimato na arte Iorubá é o valor supremo que os iorubás dão para a cabeça humana (orí), que designa uma existência única. Na cosmogonia dessa cultura, tal importância, segundo o historiador Babatunde Lawal (LAWAL, 1985, p. 91), deriva de dois fatores: o físico e o metafísico. No aspecto físico, orí é o “index” da identificação individual e o local em que os órgãos mais importantes, como o cérebro (opolo), os olhos (ojú), o nariz (imú), a boca (enu) e os ouvidos (etí) estão localizados. Do mesmo modo, os iorubás atribuem um alto valor ao aspecto metafísico da orí, pois é entendida como a fonte da vida e a essência da personalidade da pessoa, bem como de suas escolhas e de seu destino. A cabeça física, portanto, é uma concha, orí òde (cabeça externa), que protege a orí inú (a cabeça metafísica e interna) que por sua vez é responsável pelos traços singulares e definem uma essência individual do sujeito na comunidade. Desta forma, no contexto de uma cultura como a Iorubá, que valoriza a individualidade, a ponto de divinizá-la como orí, a ideia de uma escultura anônima é completamente inapropriada.

Olabiyi Babalola Yai é outro ferrenho crítico da noção de anonimato nas artes iorubá. Segundo ele, na prática artística daquela cultura, a noção mais próxima do que consideramos tradição é o substantivo *àsà*. Tal palavra pode se referir ao conjunto de comportamentos, ações e hábitos que derivam de uma prática, também pode ser utilizada para definir uma pessoa ou uma sociedade, e até mesmo cidades, vilas, linhagens ou mesmo nações. *Àsà* é derivado do verbo *sà*, que se traduz como selecionar, discernir, discriminar alguma coisa a partir de uma tradição já estabelecida. Percebe-se, com isso, que a “tradição” na cultura Iorubá é uma concepção permanentemente aberta à mudança, já que é constituída sempre a partir de um verbo de ação, que pressupõe a invenção (YAI, 1999, p. 34). Portanto, *àsà* contradiz a concepção de repetição passiva da tradição que existia entre as vanguardas artísticas em relação às artes africanas – especialmente entre a iorubá.

O mecanismo de busca por maior autenticidade nas artes negras funcionou em um regime racializado de representação traduzido por uma estrutura binária em que ao Outro não ocidental era atribuído uma espontaneidade e naturalidade em oposição à “artificialidade” das artes acadêmicas de então. O negro, por exemplo, era associado a tudo que era instintivo: expressão aberta da emoção e dos sentimentos no lugar do intelecto, hábitos sexuais “selvagens” e dependência de costumes e rituais, além da falta de desenvolvimento de instituições civis – o que, em alguns casos, era utilizado como evidência de seu caráter primitivo. Assim, “entre brancos, ‘cultura’ opunha-se à ‘natureza’. Entre os negros, aceitou-se que ‘cultura’ coincidia com ‘natureza’” (HALL, 2016, p. 168).

Trocando em miúdos: o ocidental era racional e o negro, emocional. Essa busca, portanto, serviu como o combustível que alimentou o apetite da visualidade imperial, pois cada imagem nutria uma fantasia racializada e sexualizada do Outro, instigando a visualidade imperial e classificatória a se apropriar do território dos “primitivos”, a fim de penetrá-lo e possuí-lo seguindo “um desejo todo-poderoso ‘de investigar e explorar um corpo estrangeiro’” (HALL, 2016, p. 251).

O deslocamento exercido sobre máscaras e esculturas africanas se desdobrou em uma espécie de “whitewashing”⁸ de forma a melhorar a recepção dessas obras no novo contexto em que eram inseridas. Apesar de ter provocado medo em Picasso, os artefatos das artes negras logo foram transformados em objetos de reflexão para uma “arte perfeitamente abstrata e intelectual desprovida, ao fim e ao cabo, da vitalidade e da continuidade que caracterizam a escultura africana” (BALOGUN, 1977, pp. 43-44). A produção negra deixou de ser ameaçadora para a visualidade imperial, passando a ser aprisionada em redomas de vidro e iluminadas por lâmpadas elétricas.

Com isso, a higienização que sofreram os artefatos culturais africanos nos assépticos corredores de galerias e museus pode ser metaforicamente comparada ao papel simbólico do sabão que, segundo Stuart Hall, tornou-se um símbolo da racialização através de sua capacidade de lavar a pele negra e fazê-la branca (HALL, 2016, p. 166). É o que se pode constatar observando o anúncio do sabão Pears – produzido na Inglaterra e exportado para várias colônias inglesas da África – no final do século XIX (Figura 11).



Figura 11. Anuncio do sabão Pears, século XIX.

⁸ Termo ligado à indústria cinematográfica que significa substituir personagens fictícios ou históricos, de etnia estrangeira, por atores norte-americanos ou de cor branca.

Deste modo, a valorização das artes negras, ainda que fosse uma crítica radical à arte ocidental de seu tempo, também faz parte do processo de conquista imperial e colonial, pois desloca e metamorfoseia os sentidos das expressões plásticas desses povos a partir de questões essencialmente europeias, fundamentadas em visões estereotipadas desses povos. Como demonstra Johannes Fabian, esse “primitivo” ou “selvagem” não diz respeito aos povos em um mundo real, mas aos elementos internos de um regime de representação racial que classificou e hierarquizou os povos não europeus tendo como régua seus próprios referentes internos (FABIAN, 2013, p. 105).

As imagens publicitárias produzidas nas metrópoles e em suas colônias no período da colonização de África são exemplos nítidos da maneira pela qual as culturas imperiais europeias criavam representações cruas de si mesmas e do Outro. Essas imagens mostram o negro à disposição dos desejos e o domínio do homem colonizador, naturalizando tanto a domesticação quanto a submissão dos povos “primitivos” diante da civilização europeia, considerada superior. É o caso do pôster de um produto industrial alemão que também era exportado para as colônias africanas:



Figura 12. Pôster promocional para o sabão Koloderma, criado por Ludwig Hohlwein para F. Wolff e filho, Karlsruhe, 1924.

Contudo, não pretendo estabelecer uma fronteira absoluta entre uma suposta arte africana verdadeira (ou autêntica) e o manto “mistificador” modernista e eurocêntrico. O objetivo deste artigo foi historicizar o regime de representação que atribuiu status de arte a objetos até então considerados etnográficos. As metamorfoses sofridas pelas expressões plásticas africanas, por exemplo, inventaram novos objetos, novas Áfricas em constante transculturação⁹, que seriam determinantes não apenas para a prática artística europeia, mas também para as africanas e mesmo afro-americanas subsequentes.

⁹Transculturação como um fenômeno assimétrico de contato cultural que se expande em múltiplas e inesperadas direções e que sempre implica relações de poder.

Em 1945, Nina Rodrigues, na obra “Os africanos no Brasil”, interpretou um oxê (o machado de dois gumes) de Xangô, a partir das teorias de Richer e Charcot, voltadas a traçar associações entre arte e moralismos cristãos – como se vê com a ideia de “artes demoníacas”¹⁰. Na crítica à escultura dedicada a Xangô, Nina Rodrigues tentava evidenciar a falta de habilidade do artesão por sequer conseguir esculpir figuras com braços e pernas em proporção mimética/naturalista. Décadas mais tarde, em 1978, Abdias do Nascimento, em uma minuciosa descrição da herança cultural africana nas artes brasileiras, respondeu essa crítica de forma simplesmente ácida. Em suas palavras, “*The critic of Xango sculpture was, in reality, incompetent*” (A crítica à escultura de Xangô foi, na verdade, incompetente). E ele continua:

“He wrote these observations before Modigliani, Picasso, and other modern artists appropriated those distortions as fundamental qualities in the exercise of creative liberty”

(Ele escreveu essas observações antes de Modigliani, Picasso e outros artistas modernistas que se apropriaram dessas distorções como uma qualidade fundamental no exercício da liberdade criativa) (NASCIMENTO. 1978, p. 401)

Assim, os sentidos adquiridos a partir das apropriações das artes negras pelas vanguardas no início do século XX foram incorporadas pelos movimentos negros das décadas posteriores, em seus próprios combates. Isso nos mostra que o significado jamais se dá a priori, mas é sempre produzido em condições históricas e em contextos históricos específicos. Dessa forma, é necessário adotar uma perspectiva hermenêutica, que não cansa de nos lembrar que estamos sempre interpretando o mundo e jamais acessando-o em si mesmo. Não buscar nem essências originárias nem sínteses pacificadoras, mas colocar-se em um entre-lugar.

Portanto, aproximo-me das considerações de Homi Bhabba, para quem os entre-lugares são formas de situar e enfatizar as narrativas que emergem na articulação e nas tensões das diferenças culturais. O entre-lugar estabelece o solo para a produção de novos signos de identidades e a formação de sujeitos nos “excedentes da soma das ‘partes’ da diferença” (BHABBA, 1998, pp. 20-22). Essa perspectiva permite compreendermos as artes negras em movimento sem aspirar a nenhum essencialismo que as aprisione em significados pré-determinados.

¹⁰ A interpretação de Nina Rodrigues não se diferenciava muito daquela feita por delegados e policiais que espancavam praticantes dessas religiosidades, queimavam terreiros e apreendiam objetos plásticos e religiosos, levando-os para a delegacia como provas de atividades ilícitas.

BIBLIOGRAFIA

ARGAN, G. C. A arte moderna na Europa: de Hogarth a Picasso. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BALOGUN, Ola. Forma e expressão nas artes africanas. In: ALPHA, Sow. Introdução à cultura africana. Lisboa: UNESCO/Edições 70 pags.37 a 94.

BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. – 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. – (Obras escolhidas; v. 1).

BEVILACQUA, J. R. S.; SILVA, R. A. Africa em Artes. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2015.

BHABBA, H. K. O Local da Cultura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BÜRGER, P. Teoria da vanguarda. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CHIPP, H. B. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COLI, J. O corpo da liberdade – reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

CONDURU, R.; O'NEILL, E. (orgs.). Carl Einstein e a arte da África. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015.

DIAWARA, M. "A arte da resistência africana". In: Search of África. Tradução de Marina Santos. Nova York, Harvard University Press. Disponível no ArtAfrica.info, 1998.

DIDI-HUBERMAN, G. "O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein". In: ZIELINSKY, M (org.). Fronteiras – arte, crítica e outros ensaios. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2003.

EINSTEIN. C. Picasso y el Cubismo. Madrid: Casimiro libros, 2013.

EWING, W. El Cuerpo – Fogoráfias de la configuración humana. Madrid: Ediciones Siruela, 1996.

FABIAN, J. O Tempo e o Outro: como a antropologia estabelece seu objeto. Petrópolis: Vozes, 2013.

HAHN, H. Peter. "Leo Frobenius in West Africa: Some Remarks on the History of Anthropology". In: R. KUBA; M. HAMBOLU (Org.). Nigeria 100 Years Ago. Through the Eyes of Leo Frobenius and his Expedition Team. Frankfurt: Frobenius Institut, 2010, 27-32.

HALL, S. Cultura e representação. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

LAWAL, Babatunde. Orí: the significance of the Head in Yoruba Sculpture. In: Journal of Anthropological Research. Vol. 41, No. 1. 1985, p. 91. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3630272>. Acesso em 09 de março de 2016.

NASCIMENTO, Abdias do. African Culture in Brazilian Art. Journal of Black Studies. Vol. 8, No. 4 (jun. 1978), pp. 389-422.

NIETZSCHE, F. W. Assim falou Zaratustra. São Paulo: Martin Claret, 2012.

PRICE, S. Arte Primitiva em centros Civilizados. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000, p. 93.

RANCIÈRE, J. A partilha do sensível. São Paulo: Editora 34, 2009.

RODRIGUES, Nina. Os africanos no Brasil. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1945.

SAID, E. Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

YAI, Olabiyi Babaola. Tradition and the Yoruba Artist. In: African Arts, Vol. 32, No. 1, edição especial: autoria na Arte Africana, parte 2, 1999. p. 33. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3337535>. Acesso em 09 de março de 2016.

> RECEBIDO PARA AVALIAÇÃO EM 23 DE SETEMBRO DE 2016

APROVADO PARA PUBLICAÇÃO EM 20 DE ABRIL DE 2017

• ABSTRACT:

• The main objective of this article is to understand the
• modernist and vanguard aesthetic enunciation regime
• in the late Nineteenth and early Twentieth century, who
• moved designated "black arts" to the center of the aes-
• thetic discussions in Europe. From the representations of
• nude in painting and photography, we intend to find the
• interpretative key in which some current modernist de-
• signed non-Western visual productions as a model and
• inspiration for his experiments and formal subversions.

• KEY - WORDS :

• Black arts, vanguard, modernism, African art.

