

O guarda-chuva e a máquina de escrever: as artes negras como phármakon da Europa

The Umbrella and the Typewriter: Black Arts as Europe's Phármakon

Rafael Gonzaga de Macedo

RESUMO

Quando Édouard Manet pintou entre 1862 e 1863 a obra *Le Déjeuner sur l'herbe* e a expôs no Salão dos Recusados em 1863, a sensualidade da mulher nua sentada ao lado de dois homens, vestidos à moda da época, provocou grande escândalo na sociedade francesa daquela época. Entretanto, a fotografia de duas mulheres zulus, publicada na revista britânica *Photographic News* em 1879 teve um efeito completamente contrário à famosa pintura de Manet. O presente texto investigará a fascinação exercida pelo exótico, sombrio e mítico na construção da sensibilidade de pensadores e artistas da vanguarda e na representação dos povos não ocidentais, bem como a construção de noções como “arte primitiva” ou mesmo “arte africana” que operaram no interior do discurso modernista sobre a arte, mostrando que modernismo e colonialismo se conectam de forma brutal e surpreendente.

Palavras-chave: Arte primitiva; vanguarda; modernismo; arte negra; artes negras.

ABSTRACT

When Édouard Manet painted the work *Le Déjeuner sur l'herbe* between 1862 and 1863 and exhibited it at the Salon des Refusés in 1863, the sensuality of the naked woman sitting next to two men, dressed in the fashion of the time, caused a great scandal in French society. From that time. However, the photograph of two Zulu women, published in the British magazine *Photographic News* in 1879, had an effect completely contrary to Manet's famous painting. The present text will investigate the fascination exerted by the exotic, dark and mythical in the construction of the sensibility of thinkers and artists of the avant-garde and in the representation of non-Western peoples, as well as the construction of notions such as “primitive art” or even “African art” that operated within the modernist discourse on art, showing that modernism and colonialism are brutally and surprisingly connected.

Keywords: Primitive Art; Avant-garde; Modernism; Black Art.



Journal of the Philosophy of History
Resistances

INFORMACIÓN

<https://doi.org/10.46652/resistances.v3i5.86>
ISSN 2737-6222 |
Vol. 3 No. 5, 2021, e21086
Quito, Ecuador

Enviado: marzo 02, 2022
Aceptado: mayo 08, 2022
Publicado: mayo 16, 2022
Publicación continua
Sección General | Peer Reviewed



OPEN ACCESS

AUTOR

 **Rafael Gonzaga de Macedo**
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - Brasil
rafael.gonzaga.macedo@gmail.com

Conflicto de intereses

La autora declara que no existe conflicto de interés posible.

Financiamiento

No existió asistencia financiera de partes externas al presente artículo.

Agradecimiento

Meus agradecimentos à querida mestre Maria Antonieta Antonacci.

Nota

O presente artigo é parte da pesquisa que desenvolvi na tese *Arte Africana: invenções*, que foi defendida para a obtenção de título de doutor na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

PUBLISHER

RELIGACIÓN
CICSHAL
Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanidades
desde América Latina

Quando Édouard Manet pintou entre 1862 e 1863 a obra, que seria chamada por Aby Warburg de “estandarte na luta pela libertação clara dos grilhões do virtuosismo acadêmico” (2015, p. 349), a nomeou *Le Déjeuner sur l'herbe* (O almoço sobre a relva) e a expôs no Salão dos Recusados em 1863, a sensualidade da 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 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” pelo conservadorismo da sociedade francesa, William Bouguereau pintava a sua obra *O Nascimento da Vênus*, de 1879, que também mostrava uma figura feminina nua, mas, ao contrário de *O almoço sobre a relva*, ninguém se chocou com a nudez da Vênus de Bouguereau. 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.

Em se tratando da 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, na qual também havia uma clara distinção entre o nu aceitável e apreciável, e aquele que ofendia os olhos da 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, de 1850, que se aproxima de forma contundente da obra *Vênus ao espelho* de Velázquez, pintada entre 1647 e 1651.

Figura 3. Auguste Belloc. *Sem Título*, c. (1850). Impressão em albumina



Fonte: Ewing (1996, p. 69)

Figura 4. Diego Velázquez. *Vênus ao espelho* (1647-50). Óleo sobre tela, 1,22m x 1,77m



Fonte: National Gallery, Londres

Entretanto, as boas e compreensíveis almas europeias daquele final de século reconheciam que, em alguns casos, o nu era aceitável, talvez até mesmo aconselhado. Pode-se trazer como exemplo as fotografias que mostravam a nudez de outros povos e culturas como a imagem de um mensageiro japonês seminú, realizada na década de 1890, por Kusakabe Kimbei. Segundo William A. Ewing, tal imagem não causou estranhamento algum entre aqueles que a viram. A mesma coisa pode ser dita da fotografia de duas mulheres zulus, publicada na revista britânica *Photographic News* em 1879. Esta última invoca uma série de questões como: noções de raça, conceitos sobre a beleza, sexualidade, natureza animal do homem, noções de decência e moralidade e a distinção

entre “selvagens” e “civilizados”. E, além de tudo, a *Photographic News* atendia à obsessão do público leitor pela “descarada nudez de suas protagonistas” (Ewing, 1996, p. 12).

Figura 5. KusakabeKimbei. *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. Cópia moderna.

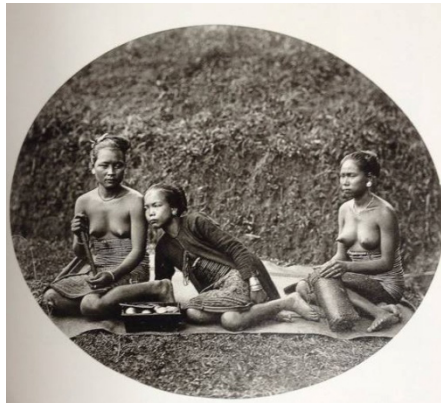


Fonte: Ewing (1996, p. 13)

Assim como a fotografia de mulheres zulus, também é possível encontrar uma fotografia feita em 1890 de autoria desconhecida de três mulheres iban, (povo polinésio que habita regiões da Malásia, Brunei e Indonésia) sentadas sobre uma espécie de esteira. Duas delas estão com os seios desnudos e todas posam para o olhar europeu, cercadas de artefatos “exóticos” de seu próprio povo. Talvez ainda mais impressionante seja o estudo de uma mulher motu de Papua-Nova Guiné, fotografia do lendário viajante e orientalista inglês Francis Richard Burton.

Como administrador colonial entre os habitantes locais, Burton mostrava bastante interesse, 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 etnográficos, mas verdadeiros cenários inventados, pois o fotógrafo elaborou uma imagem a partir das tradições pictóricas do final do século XIX. O corpo da mulher motu, nesse sentido, converte-se em uma modelo inspirado na deusa Vênus – compare sua postura com a pintura de Bouguereau -, simulando uma escultura grega. Assim, a jovem se converte em uma odalisca oriental e sua atração sexual se desvanece entre imagens refinadas e inspiradas no imaginário europeu do século XIX (Ewing, 1996).

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 postura diante da nudez na Europa, no final do século XIX, recompõe um tortuoso caminho em que podemos utilizar a metáfora dos dois lados da mesma moeda. De um lado, temos a repulsa da sensibilidade da época em reconhecer 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 o corpo feminino nu sem essas camadas “mitológicas”. Do outro lado, temos a aceitação geral de que a nudez do corpo dos orientais/Outro era aceitável, pois essa nudez se constituía como uma “vestimenta” adequada para povos não ocidentais (Ewing, 1996).

O ávido interesse pela nudez dos orientais, no entanto, demonstra duas coisas: a primeira é que, como nos mostra Edward Said, a constituição desse Outro como o diferente 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 na medida em que se estabeleciam hierarquias, classificações entre o Ocidente (moderno) e Oriente (primitivo). A segunda: 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 exótico, sombrio e mítico 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, pode-se trazer para o texto o fragmento de uma carta de Gauguin para August Strindberg escrita em 5 de fevereiro de 1895:

A Eva que pinte (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. 79)

Na descoberta da plástica negra, encontrou-se o Outro na arte nas Américas, na África e na Oceania, e até mesmo em comunidades rurais francesas como Pont-Aven. Talvez o sentido

semântico de negro de que estamos falando aqui pode 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 lettre*, uma vez que o narrador perscruta sonhos, terras distantes, parte em busca de um passado ancestral e mergulha no desconhecido:

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! (Rimbaud, 1891)

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 levassem adiante o projeto de subversão da sensibilidade estética que eles identificavam como artificial e acadêmica. 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, mas uma exigência. Se as fotografias de corpos nus escandalizavam e assombravam a decadente sociedade vitoriana – na visão vanguardista –, 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, há que ser vidente, por outro, há que 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 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 de exorcizar justamente o medo nos homens. É isso, conforme escreve Renata Bittencourt, que Picasso desejava ao pintar os rostos à maneira de máscaras na obra seminal *Senhoritas de Avignon* (2012, p. 13).

Em sua experiência, 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 estético-políticos, isto é, revigorar suas próprias experimentações artísticas, permitindo a invenção de formas sensíveis e dos limites materiais de uma vida por vir (Rancière, 2009).

A representação do Outro enquanto “o primitivo” foi o eixo fundamental no qual as artes africanas passaram a ser valorizadas, pois, nas palavras de Emanuel Araújo (Bevilacqua, J. R. S. & Silva, R. A., 2015, p. 5), eram recebidas na Europa como produtos de um ato livre de criação, isto é, ainda não reprimidas pelas amarras acadêmicas. No olhar das vanguardas do final do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX, essas artes eram capazes de mediar os objetos através da imaginação humana, extinguindo as fronteiras entre o sagrado e o profano.

Com efeito, na “autocrítica” da história da arte efetuada pelas vanguardas no final do século XIX, segundo Peter Bürger na obra *Teoria da Vanguarda* (2012, p. 48), 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 reconhecimento de diversos subsistemas artísticos. Essa nova maneira de encarar a prática artística e estética permitiu a relativização de outras “estéticas” não europeias, visto que eram oriundas de outras experiências, tempos e espaços.

O significado de vanguarda que pensamos aqui parte dos apontamentos feitos pelo filósofo francês Jacques Rancière, que nos diz que existem duas formas distintas de conceber a ideia de vanguarda modernista da primeira metade do século XX. A primeira, e mais comum, a concebe dentro de uma noção militar de força que marcha à frente, ou que detém os atributos necessários que determinam o sentido de evolução histórica e escolhas políticas. Essa noção atrela a ideia de vanguarda à de partido, de destacamento avançado com capacidades de dirigir e interpretar os signos da história (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 a vanguarda seria capaz, através de um ato de vidência 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. (2012, p. 139)

Em outro momento também ouviremos: “*hay que hacersevidente!*” clamará André Breton, fazendo eco a Rimbaud e Nietzsche, na obra *¿Qué es surrealismo?*

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

El sueño, que es presentimiento y metamorfoses, tiene un 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 en 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 – una movilidad que ensancha la consciencia. (2013, p. 17)

A importância dada à vidência revela a intencionalidade do olhar das vanguardas para as artes africanas, pois o agenciamento da arte africana, especialmente esculturas e máscaras, acontece em meio a um *surrealismo etnográfico e experimental*. É como se, para os artistas modernistas, 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 (1994, p. 23). Essa experiência decorrente do encontro de uma arte negra com uma 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.

Quando Einstein escreveu *Negerplastik* em 1915 ele também estava inserido na tradição de um olhar estético romântico, que desde Friedrich Schiller e sua obra *Educação Estética do Homem* (1995) advogava a necessidade de transformação social através de uma revolução da sensibilidade. Isto é, era preciso criar novas formas de sentir e viver. Essa longa tradição, que remonta à primeira metade do século XIX, emerge em seu pensamento através da busca latente pelo sublime, que a arte africana, aos seus olhos, manteria intacta. Conforme argumenta Fredric Jameson, o sublime foi a base na qual os modernistas e as vanguardas se fundamentaram para erguer

seu edifício estético (Jameson, 2006, p. 169). Sublime é tudo aquilo que o espírito humano não pode abarcar, é, em sentido variado, o sentimento oceânico descrito por Freud. Ele é, também, o inconsciente e, portanto, o que os modernistas como Paul Gauguin em seu primitivismo, Pablo Picasso e André Breton no cubismo e surrealismo, respectivamente, desejavam expressar em suas obras. As artes oriundas das academias de belas artes, nessa busca pelo sublime, representariam o vazio e o mecânico, pois foram criadas através de convenções acadêmicas e esquematismos caducos e sem vida. O sublime, por outro lado, estaria na sensibilidade das crianças, nas viagens oníricas dos loucos e na espiritualidade das sociedades ditas primitivas, que exprimiam as verdades mais profundas por meio de uma sensibilidade ainda não corrompida pela razão burguesa e industrial.

Movidos pelo ímpeto romântico em 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 *phármakon* (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.

Um desdobramento exemplar dessa busca pelo abstrato e pelo sublime nas artes africanas é a invenção de uma taxonomia hierárquica entre as produções artísticas africanas, que perdurou por todo o século XX e quiçá ainda perdura. De um lado, estariam as tradições artísticas palacianas, cujas obras glorificariam o Estado e as dinastias e que eram representadas em especial pela escultura iorubá (particularmente a estatuária do reino ancestral de Ifé), mas, também, pelos bronzes do Benim, Daomé, Kuba e Congo – regiões que conheceram sociedades estatais estáveis em algum momento ou que tiveram contato com povos estrangeiros, especialmente portugueses e holandeses. Como essas produções se aproximavam de uma arte figurativa e, consequentemente, do gosto comum europeu, elas não eram consideradas artes puramente africanas, pois os teóricos europeus, em busca do primitivo e do sublime, consideravam que o naturalismo dessas esculturas era oriundo do contato desses povos com estrangeiros. Tal consideração é presente, por exemplo, na obra *A plástica africana*, publicado em 1921 por Einstein.

Chegamos agora aos tipos mais conhecidos da arte em bronze de Benin. Eles representam o que provavelmente é mais familiar para o europeu convencional, que percebe um naturalismo bastante forte e aguarda com expectativa a oportunidade de ser capaz de maravilhar-se com a técnica, prática e habilidade de execução das ideias africanas. No entanto, nada torna mais suspeita a qualidade artística desses bronzes que sua incômoda proximidade com o gosto europeu padrão. Notamos uma exaltação similar nas sobrestimadas cabeças de argila e na cabeça de bronze de Olocum do país iorubá. (Einstein, 2013, pp. 94-95)

Essa tradição naturalista da arte africana não agradou Einstein por duas razões: a proximidade dela com o gosto europeu e o suposto naturalismo expresso, especialmente, pelas cabeças da tradição de Ifé e do Benin. Do outro lado, construiu-se uma fabulação sobre a tradição artística comunitária, que seria mais pura e que invocava os laços familiares e da terra. Há casos mais complexos e híbridos como a arte iorubá e a bambara – com produções palacianas e comunitárias.

Por alcançarem o horizonte de expectativa “comunitário” e não “representativo”, tais obras foram valorizadas por artistas, críticos e colecionadores (Said, 2007). Essas tradições comunitárias eram representadas, entre outras, pela arte oriunda da região do Camarões, pois “o requinte de Benin, que guarda um quê de importado, foi descartado” (Einstein, 2013, p. 15), já que nessas regiões os povos viviam de forma mais “primitiva”, sem um Estado para lhes impor cânones e graças a isso pode-se encontrar uma arte *puramente* africana:

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. (Einstein, 2013, p. 91)

Partindo dessa linha, a tradição artística palaciana seria hierárquica, racional e impura, pois tocada por influências externas, e por isso se tornou “requintada” e figurativa, expressando bustos de governantes, figuras representando reis, etc. Já a tradição comunitária seria pura, coletiva, igualitária e emotiva, criada através de formas abstratas e expressando crenças e valores culturais verdadeiramente africanos. Essas últimas foram recebidas com mais entusiasmo e foram exaltadas como inspirações para artistas como Picasso. As exposições dessas artes comunitárias, ainda hoje, costumam incluir referências à sobrevivência da família, à fertilidade da terra e ao ciclo da vida, da morte ao nascimento.

Essas “taxonomias” entre diferentes formas de produção artística africana, entretanto, foram pensadas e nomeadas de forma arbitrária no início do século XX, pois jamais existiram categorias fixas no interior das tradições comunitárias e palacianas – especialmente na tradição escultórica iorubá. Como já foi destacado, aliás, muitas vezes um artesão recebia encomenda de povos vizinhos, fazendo com que um artista de uma região acabasse influenciando artistas de outras regiões. Ou, não era raro que artistas emigrassem de um povo a outro, ou que mestres recebessem aprendizes de regiões distantes. É comum, conforme nos conta Frank Willet (2017), por exemplo, encontrar esculturas bamanas talhadas à maneira senufa (p. 17). E os artistas que esculpiam para os palácios também trabalhavam para comunidades menores. Além disso, a arte palaciana iorubá, por exemplo, como demonstra as obras de Olowe de Ise, são atravessadas tanto por influências comunitárias como por referências ao poder e ao Estado.

Nesse sentido, em paralelo a esta perspectiva formalista e teórica, pode-se notar também os primeiros sinais do surrealismo que se delineia na maneira como as vanguardas representaram as artes negras. Não é coincidência que, em 1920, o expoente máximo dessa vertente da arte modernista, André Breton, tenha declarado que o surrealismo tinha certas ligações com os “povos de cor” (Mbembe, 2018, p. 84). Conforme demonstra James Clifford, o surrealismo é filho direto da devastação vivida na Primeira Grande Guerra. A Batalha de Somme em 1916, por exemplo, provocou 1 milhão de mortes no campo de batalha, e tal destruição era até então inconcebível. Essa experiência subverteu qualquer medida humana possível, pois não se pode pintar uma batalha em que pereceram tantos homens em uma linguagem racional e figurativa, só uma dimensão abstrata pode dar conta dessa experiência. Um choque que se tornara ainda mais agudo, pois

vivido em contraste com a crença no progresso e na superioridade espiritual do homem europeu que reinava no mundo do final do século XIX. Naquele contexto de intensos avanços técnico-científicos, a alma europeia viu-se perdida e dilacerada pelos estilhaços de aço dos obuses e da metralhadora varrendo os campos e expondo o abismo entre “a experiência das trincheiras e a linguagem oficial do heroísmo e da vitória” (Clifford, 1998, p. 135).

Os defensores de um regime estético das artes criticaram essa arte representativa, isto é, aquelas artes figurativas e miméticas, pois seriam produtos das convenções acadêmicas e conformistas com o *status quo*. Não por acaso, todos os movimentos ligados ao conceito de vanguarda estão de algum modo ligados às noções de novo e ruptura. Assim, os defensores do regime estético se voltaram para a produção de obras subjetivas e polêmicas. Nesse processo, eles escolheram, além das produções artísticas africanas, as oceânicas e as ameríndias também como modelo e inspiração para suas próprias abstrações.

O som estridente de toneladas de aço em forma de bombas se transformou, primeiramente, em um grunhido, e depois numa visão fraturada da realidade, que seria o *leitmotiv* da estética de vanguarda do pós-guerra, que tomaria consciência de que a cultura, suas normas e hierarquias não passariam de arranjos artificiais, e que por isso poderiam ser remontados através da justaposição, ao modo de colagens, justapondo culturas, objetos e crenças contraditórias com o objetivo de reinventar a vida. Essa junção dialética de elementos díspares não se desdobraria em sínteses, mas em novas configurações tensionadas e capazes de tirar os homens de seu torpor acomodado e alienado. É exemplar, nesse caso, a definição do poeta surrealista Lautréamont do que ele entendia como beleza: “o encontro casual, numa mesa de dissecação, de uma máquina de escrever e um guarda-chuva” (Clifford, 1998, pp. 134-135).

Não apenas as antigas certezas sobre o feio e o belo, verdade ou mentira deixaram de ser absolutas – estas já estavam assediadas desde o romantismo no século XIX –, mas até mesmo a realidade figurável, as formas naturais do corpo humano, animal e, porque não, das instituições passaram a ser encaradas por artistas e teóricos de forma basicamente irônica. Graças ao desenvolvimento da etnografia – que na França não se distinguia muito de um viés artístico –, sendo Marcel Mauss, importante figura, esses homens tomaram consciência de que para cada costume ou verdade local, e mesmo a forma da alma humana, haveria sempre uma alternativa exótica. Para cada realidade havia outra realidade completamente diferente, que existia concretamente e não apenas como um “como se” do romantismo.

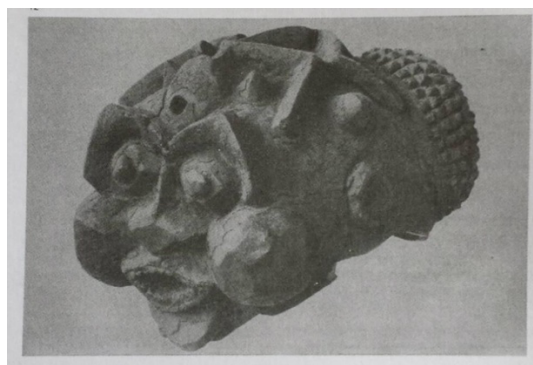
Dessa forma, os artistas, especialmente os surrealistas, estavam fascinados por mundos exóticos, mas não apenas os mundos distantes e sim até mesmo regiões da cidade de Paris, por exemplo, que eram completamente estranhos aos acadêmicos do *Quartier Latin*. Destarte, era preciso chamar a atenção do senso comum para essa ficcionalidade dos costumes e da cultura europeia, que as pessoas voltassem a se assombrar com o mistério das coisas, que abandonassem a letargia e a acomodação que certamente tivera um papel importante na condução dos homens ao abate nas trincheiras da guerra. A arte, nesse caso, deveria emular o poder dos fetiches dos homens “primitivos”, que provocava medo e inspiração em seus adoradores.

Para alcançar seus objetivos, os surrealistas tinham como meta tornar aquilo que era familiar e inofensivo em estranho e misterioso, sua tática para esse fim era estabelecer uma dinâmica contínua de passagem de um para o outro, isto é, do familiar para o estranho e vice-versa. Buscava-se, sobretudo, um mundo mais miraculoso, fundamentado em outra ordem do real, baseado em princípios radicalmente diferentes de classificação e normas. É nesse contexto que jovens artistas passaram a substituir seus exemplares de David de Michelangelo por estatuetas e máscaras negras “primitivas”, na mesma lógica que substituíam os discos de Haydn na vitrola por discos do jazz “selvagem” e “primitivo” de Josephine Baker.

Esse surrealismo expandido se constitui em uma prática de juntar fragmentos, justapor realidades inesperadas, como o guarda-chuva e a máquina de escrever de Lautréamont, ou os rostos ensolarados e a máscara africana de *Senhoritas de Avignon*, de Picasso, que subvertem pela tensão e o incômodo que causam a observadores, pois através da surpresa, suscitam realidades extraordinárias, que se fundamentam na dimensão erótica, exótica e inconsciente do aparelho mental humano. Trata-se de uma construção arquitetada para abrir caminhos e possibilidades de edificação de uma cultura não mais absoluta e sim relativizada. Nesse processo, o não familiar, ou autêntico de culturas “primitivas” deveriam regenerar a monotonia moribunda da cultura ocidental. Foi assim que a África, e em menor medida, a Oceania e a América deveriam fornecer uma reserva de formas e crenças aos experimentos vanguardistas dos artistas ocidentais (Clifford, 1998).

No caminho da crítica à estética/arte acadêmica efetuada pelas vanguardas, os meios estilísticos e objetos plásticos de outras culturas, como uma máscara bamum, por exemplo, tornaram-se reconhecíveis não segundo seus próprios regimes simbólicos, mas enquanto estilos disponíveis aos artistas europeus para suas invenções e experimentos cubistas. Assim, 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 que a aranha conhecida como “motivo da tarântula” é associada na cultura bamum, a saber, à sabedoria ou poder ancestral, pois a tarântula é capaz de cavar buracos e viver debaixo da terra e, assim, ter acesso ao mundo ancestral (Clifford, 1998, p. 136).

Figura 9. Desconhecido. Máscara de dança – homem com aranha sobre a cabeça. Madeira, 29 x 22 cm. Cameroun, região Bamum, localidade Mbang.



Fonte: O'Neill; Conduru (2015, p. 100)

De tal modo, é possível afirmar que o negro, no contexto das vanguardas, era concebido como o Outro da Europa em estado de inocência infantil e selvagem, isto é, como “primitivo”. Nesse sentido, essa suposta “primitividade” foi utilizada como espécie de máquina do tempo em que os especialistas ocidentais olhavam e tentavam enxergar o passado da Europa no presente do Outro não ocidental, mesmo que o sujeito “primitivo” vivesse em um tempo contemporâneo ao do especialista (Fabian, 2013, p. 78). O primitivo era o mote de um desejo estético que possuía obsessão por novidades.

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 desmoronar suas idealizações românticas desse outro “bom selvagem”. Ao invés disso, afirmou-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” (Cliford, 1998).

Desta forma, a valorização das “artes negras”, que nesse contexto englobava, também, as artes da Oceania e das Américas, é possibilitada por uma atitude essencialmente etnográfica e surreal em relação ao Outro. Essa atitude era temperada por uma ordem cultural profundamente questionada. A arte “primitiva” forneceria uma experiência bizarra, próxima à experiência paradoxal de um sonho acordado. Enquanto para boa parte do romantismo o outro era uma fabulação circunscrita a espécie de “como se”, isto é, as cosmogonias do Outro eram vividas na fabulação e enquanto fabulação, para as elites artísticas europeias, especialmente no período do pós-guerra. O mundo do Outro ganhou contornos que os transformaram em possibilidades humanas genuínas, como experiências produzidas por outras ordens do real, igualmente concretas em suas lógicas internas. O papel dos teóricos e artistas seria juntar retalhos dessas culturas de maneiras imprevistas e, nesse processo, as sociedades dita primitivas se transformaram em matéria prima, tal como o marfim e o ouro, para experimentos estéticos, cosmológicos e até mesmos científicos.

O interesse pelas culturas “primitivas” ocorreu, portanto, em um contexto em que a própria cultura ocidental vivia uma profunda crise. Crise suscitada pela guerra, mas também pelo que o filósofo Nietzsche já havia professado: a morte de Deus. Na medida em que o Ocidente matou seu próprio Deus e cometeu o grande pecado da guerra suicida das trincheiras e das armas de destruição em massa, seus elementos mais críticos – refiro-me aqui aos artistas, desejaram ardentemente um retorno às origens, “graças à qual as forças adormecidas poderiam ser despertadas, os mitos e os rituais reinventados” (Mbembe, 2018, p. 84). Era preciso sonhar, reconfigurar a ordem da realidade através de novas formas que suplantassem as barricadas edificadas pela cultura dominante. Os objetos “selvagens”, assim como o jazz, revigorariam as forças em luta. As máscaras negras, por exemplo, seriam como que portais que levariam a novas realidades, pois o espírito primitivo purificaria a razão moribunda da Europa.

Dessa forma, os “negros” se constituem como um reservatório de mistérios, formas e soluções plásticas para problemas estéticos europeus. No cerne do regime estético das vanguardas estava o pressuposto de que a arte deveria suprimir a hegemonia do consciente e o modelo ideal para esta tarefa era o pensamento dito primitivo. Nesse ponto é preciso se inspirar em Stuart Hall e fazer a seguinte pergunta: como são construídas as representações do Outro? Como resposta, Hall demonstra que não se deve conceber o poder somente em termos de exploração econô-

mica ou de coerção física, mas também em termos culturais e simbólicos, isto é, incluir o poder de representar alguém ou algo dentro de um “regime de representação” que seja considerado verdadeiro e universal. Isto é, incluir à extensa gama de exercícios de poder, o poder simbólico presente nas práticas de representação (Hall, 2010, p. 419). Nesse caso, fatalmente chegaríamos à conclusão, em concordância com Achille Mbembe, na obra *A crítica da razão negra*, que essa concepção do negro representa, no fundo, “o discurso ocidental do desejo da festa feliz e selvagem, sem entraves nem culpa, a busca por um vitalismo sem consciência do mal – desejo que obcecava a Europa do pós-guerra” (Mbembe, 2018, p. 84).

Se, por um lado, a afinidade entre os surrealistas e os “povos de cor”, como afirmava Breton, era possível, por outro, essa relação é recheada de ambiguidades. Ao mesmo tempo em que se comemora a valorização e a elevação dos objetos plásticos africanos ao patamar de arte nos museus e galerias das capitais europeias, também é possível notar que, no fundo, a representação da arte não ocidental, em geral a arte africana, em particular, advém devedora de certas noções bastante problemáticas, em voga na época, sobre a “alma africana” e a essência do “homem negro”. Para compreender essas representações, é preciso abandonar um pouco a postura festiva e descer mais fundo. Isso nos levará a certas especulações que já estavam presentes na metade final do século XIX, que acreditavam que existiam dois tipos de sociedades: as sociedades primitivas, regidas pela “mentalidade selvagem”, e as sociedades civilizadas, governadas pela razão e portadoras da escrita.

No escopo dessas crenças estava situada a ideia de que apenas as sociedades civilizadas, isto é, as sociedades brancas, estavam aptas a construir e mesmo possuir uma história. As sociedades primitivas, fundadas através da mentalidade selvagem, não estariam aptas para os processos racionais de argumentação, seriam incapazes de pensar logicamente, incapazes de construir pontes e estradas de ferro. Os “selvagens” viveriam em um universo fabricado por si mesmos. A raça negra, no bojo desse pensamento:

Não teria nem vida, nem vontade, nem energia própria. Consumida por velhos ódios ancestrais e intermináveis lutas intestinas, não faria senão dar voltas em torno de si mesma. Não seria nada além de uma massa inerte, à espera de ser trabalhada pelas mãos de uma raça superior. (Mbembe, 2018, p. 85)

Esse pano de fundo colonial e racial é correlato da arte moderna. A partir dessas crenças, forjadas no bojo das relações imperiais entre o olhar europeu e suas colônias, que emerge o projeto estético do “primitivo” Paul Gauguin. No bojo do seu pensamento, há a crença de que o homem primitivo é aquele que vive sensações e por isso esse homem se transforma em um modelo.

Gauguin, por isso, se inspira nessa “primitividade”, pois deseja engendrar na vida cotidiana o mito, buscando uma espécie de eterna “alucinação surrealista” em que esta seria tão determinante quanto o intelecto. Nesse sentido, a arte das civilizações remotas e primitivas, como a escultura negra, restituiria ao homem moderno a integridade vital, libertar o seu ser das privações e distinções provocadas pela lógica do racionalismo e pela própria estrutura da sociedade em que vivia. Não deixa de ser irônico, entretanto, que quando Gauguin partiu para o Taiti em busca desse remédio/phármakon para a arte ocidental ele tenha levado, para a ilha, a sífilis.

Referencias

- Argan, G. C. (1992). *Arte moderna: Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Companhia das Letras.
- Argan, G. C. (2010). *A arte moderna na Europa: de Hogarth a Picasso*. Companhia das Letras.
- Benjamin, W. (1994). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Brasiliense.
- Bevilacqua, J. R. S. e Silva, R. A. (2015). *África em Artes*. Museu Afro Brasil.
- Breton, A. (2013). *¿Qué es el surrealismo?* Casimiro.
- Bürger, P. (2012). *Teoria da vanguarda*. Cosac Naify.
- Bittencourt, R. (2012). Introdução Arte Africana. Em *Gênese e celebração: coleção de peças africanas do acervo de Rogério Cerqueira Leite*. Pinacoteca do Estado.
- Catálogo O Museu Afro Brasil. (2010). Banco Safra.
- Carneiro Da Cunha, M. Arte afro-brasileira. (1983). Em W. Zanini, (Ed.). *História geral da arte no Brasil*, vol. II. Instituto Walter Moreira Salles.
- Chipp, H. B. (1996). *Teorias da arte moderna*. Martins Fontes.
- Clifford, J. (1998). *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Editora UFRJ.
- Coli, J. (2010). *O corpo da liberdade – reflexões sobre a pintura do século XIX*. Cosac Naify.
- Einstein. C. (2013). *Picasso y el Cubismo*. Casimiro libros.
- Ewing, W. (1996). *El Cuerpo – Fotografías de la configuración humana*. Ediciones Siruela.
- Hall, S. (2016). *Cultura e representação*. Ed. PUC-Rio: Apicuri.
- Hall, S. (2003). *Da diáspora*. EDUEFMG.
- Fabian, J. (2013). *O Tempo e o Outro: como a antropologia estabelece seu objeto*. Vozes.
- Jameson, F. (2006). *A virada cultural – reflexões sobre o pós-moderno*. Civilização Brasileira.
- Mbembe, A. (2018). *Crítica da razão negra*. N-1 Edições.
- Nietzsche, F. (1978). Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral (Aforismo 1). En: *Obras Incompletas*. Col. “Os Pensadores”. Abril Cultural.
- Rancière, J. (2009). *O inconsciente estético*. Editora 34.
- Rancière, J. (2009). *A partilha do sensível*. Editora 34.
- Rice, E. (2008). *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”*. Companhia das Letras.
- Said, E. (2007). *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Companhia das Letras.
- Warburg, A. (2015). *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências/ Aby Warburg*. Companhia das Letras.
- Willett, F. (2017). *Arte Africana*. Edições SESC.

AUTOR

Rafael Gonzaga de Macedo. Historiador e escritor, além disso, tem mestrado e doutorado em história social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Atua como roteirista e educador social. É autor do livro *A do livro A Jornada de Pablo*.