

AS INFLUÊNCIAS DA ARTE AFRICANA NA ARTE MODERNA

*José D'Assunção Barros**

Frequentemente, na história da arte, o encontro com o outro – com aquilo que chamamos uma alteridade cultural – tem contribuído para a renovação e a recriação dos parâmetros artísticos do sistema artístico-cultural original, por vezes levando-o a uma radical ruptura com os princípios estéticos e técnicos precedentes. Isso aconteceu, certamente, com a chamada arte moderna europeia, a partir de fins do século XIX, quando o encontro dos artistas europeus com diversas alteridades artísticas permitiu uma completa recriação da arte europeia e de suas possibilidades técnicas. Neste artigo, examinaremos alguns caminhos da arte moderna ocidental, no sentido de sua renovação, a partir do confronto e da assimilação de algumas dessas alteridades artísticas: aquelas que, oriundas da arte africana ou da arte da Oceania, foram tidas por artes primitivas.

Os artistas europeus do fim do século XIX e do início do XX, que já vinham experimentando uma significativa renovação de fontes técnicas e estéticas com a assimilação das contribuições artísticas vindas do Oriente (os impressionistas foram pioneiros nesse sentido), foram de fato bastante sagazes em perceber que tinham ainda muito a aprender com as realizações artísticas africanas. Uma das primeiras

* Professor da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ).

correntes da arte moderna a se interessar diretamente pela possibilidade de aprender com as manifestações artísticas africanas foi a dos fauvistas, sobretudo a partir de Henri Matisse. Este pintor francês, na verdade, já se havia beneficiado da maneira extremamente significativa de uma reapropriação da arte oriental – japonesa ou persa – que também aparece de modo fundante na sua obra, embora não seja esse o objeto de estudo do presente ensaio. Da mesma forma, ele também assimilaria muito expressivamente essa outra alteridade que adentra o espaço da modernidade com especial vigor: a africana.

O diálogo com as formas africanas de expressar e representar o mundo e as expectativas sobrenaturais aparece bastante em uma parte relevante da produção matissiana, que se desenvolve paralelamente àquela pintura que o celebrou, e que se caracteriza essencialmente pelas cores fortes e puras. Referimo-nos à escultura de Matisse, que nem sempre é tão lembrada como sua arte pictórica, mas que ocupa certamente um lugar singular na história da arte ocidental. A escultura matissiana é especialmente inspirada na estatuária africana – particularmente a partir de algumas peças que o artista francês adquirira em 1906 – e revela-se aí um dos gêneros através dos quais as diversas formas de expressão africanas puderam penetrar mais decisivamente na arte moderna. O outro gênero, que mais adiante veremos ter incidido diretamente sobre a pintura cubista de Picasso, foi a arte das máscaras ritualísticas.

Mais ainda do que nos modelos artísticos inspirados na arte das sociedades orientais, os principais artistas ligados ao fauvismo, e que se desenvolveram artisticamente sob a inspiradora liderança de Matisse, foram precisamente encontrar na diversidade africana de formas de expressão uma arte coirmã 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. Traduzi 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 vermelho.¹

Também a cerâmica negra atraiu os *fauves*. Algumas peças que Matisse recolhera em uma viagem à 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 introduzir 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 componentes do quadro: as cebolas, o tampo da mesa e os próprios jarros africanos – tudo isto apresentado de maneira deliberadamente primitivista, no sentido artístico que primitivo assumiria para os artistas modernos.

O movimento fauvista – na sua curta duração que vai de 1904 a 1907 – pode ser considerado, enfim, o grande precursor da assimilação das formas e dos recursos expressivos africanos pela arte moderna. Depois disto, cada um dos seus integrantes parece seguir um rumo bem diferenciado, e já não será possível falar propriamente em um movimento fauvista. Mas a verdadeira assimilação da alteridade africana – como uma espécie de moda que se estende irresistivelmente por toda a Europa – estava apenas nos seus primórdios.

O período mais generalizado de descoberta da arte africana pelos artistas europeus pode ser situado entre 1907 e 1910. A então recente fundação de uma série de museus etnográficos, em diversos países da Europa, contribuiu bastante para essa súbita eclosão de um notável interesse de artistas e intelectuais europeus pela arte africana. Mas é pre-

¹ André Derain, *apud* Sarah Whitfield, “Fauvismo”, in Nikos Stangos (org.), *Conceitos da arte moderna* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991), p.18.

ciso retomar aqui o que também poderia ser dito sobre o impulso para a assimilação da arte oriental pelos pintores impressionistas nas últimas décadas do século XIX. Assim como o oriente artístico veio a encontrar um espaço de ressonância nos ambiente de expectativas dos impressionistas, os objetos oriundos de várias regiões africanas também vieram ao encontro das mais atualizadas preocupações estéticas, que começavam a aflorar na vanguarda artística europeia de inícios do século XX. Sem esse irresistível impulso de renovação que emergia criativamente em uma arte europeia ávida de novidades formais e expressivas, a arte africana teria permanecido, para o europeu comum, 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 sobre a escultura negra, escrito em 1928 – pouco depois dessa espécie de “renascença negra” na Europa – já assinalava com bastante precisão que as principais razões do interesse da arte moderna por essas 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”.² Dessa maneira, não apenas os artistas, mas também os críticos e os 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 nos objetos de cerâmica, nas peças de indumentária mágica e nos 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 para serem contemplados ou consumidos como obras de arte à maneira ocidental. Esses objetos devem ser tratados como arte ou como ar-

² Paul Guillaume e Th. Munro, *Primitive Negro Sculpture*, Paris: Crêss, 1928.

tefatos? Esta é uma questão bastante complexa, que tem interessado aos estudiosos e aos antropólogos, embora menos aos artistas.

Nas primeiras décadas do século XX, conforme veremos a seguir, os artistas ocidentais interessaram-se pelos artefatos africanos, que eram 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 dessas impressionantes qualidades, esses 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”, que visavam transformar o mundo através da magia ou da estruturação de uma forte identidade coletiva, que foram confeccionados para se inserirem em cerimônias de diversos tipos, em redes simbólicas para sociedades 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 que eles mesmos o fizessem com o ambiente e o contexto envolvente.

Ocorre que – para os homens ocidentais e particularmente para os artistas – chamar a esses 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.³

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-lhes as dimensões que cada época permitia: a expressão, a intensidade, a forma, a interatividade.

³ Arthur Coleman Danto, *Art / Artifact – African Art in Anthropology Collections*, Munique/ Nova York: Prestel, 1989, p.32.

Convém, antes de prosseguir, lançar um olhar sobre as características essenciais dessa “arte africana” (assim a chamaremos em *lato sensu*) que influenciara com tanto vigor alguns dos principais movimentos modernistas da arte europeia. Muitas das esculturas africanas atendiam nas suas culturas originárias a finalidades mágicas, e com essa intenção os povos politeístas – como os iorubás e os *binis* – modelaram peças 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. Essa 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 Nigéria.

Para além desse e de outros tipos de esculturas negras, a África também legou como modelos uma série de estatuetas de 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, nesse ponto, que a África era ela mesma um vasto território de alteridades, embora a civilização ocidental se tenha habituado a enxergar a África subsaariana como um imenso continente negro, imaginariamente unificado através do contraste da pele mais clara dos europeus com o predomínio de tonalidades de tez mais escura que apresentavam muitos dos povos africanos. Não há como discutir aqui essa grande variedade de etnias africanas, que se viam como povos inteiramente diferenciados – e que se expressavam através de inúmeras diversidades 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 variado de 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 acentuados, como pela variedade de maneiras de representar a criatura humana, os animais ou mesmo simples formas com significado simbólico e pelos desenvolvimentos esquemáticos, em

flagrante contraste com a tradição naturalista da qual a escultura europeia ainda não conseguira se libertar. Desse 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 de tendência cubista, pôde apropriar-se das talhas em madeira da África (mas também da Oceania), para idealizar e concretizar um tipo de escultura inédito na civilização europeia, em que o monólito é reduzido a uma simplicidade arquetípica que não mais se restringe à massa sólida e às tradicionais formas humanas e animais.⁴ 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. Essa série culmina com a famosa peça escultórica denominada *O Começo do Mundo* (1924), passando por outras, como *A Musa Adormecida*.⁵

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 em 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, esse singular alongamento dos rostos vai interferindo também na sua pintura. Dessa forma, sob 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.

⁴ Clement Greenberg, “A nova escultura”, in Gloria Ferreira e Cecília Cotrim de Mello (orgs.), *Clement Greenberg e o debate crítico* (Rio de Janeiro: Zahar, 2001), p.70.

⁵ A evolução desta série é examinada por Rosalind Krauss em *Caminhos da escultura moderna*, São Paulo: Martins Fontes, 1998, pp.106-12.

Esse 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 desse movimento que revolucionou a arte moderna.

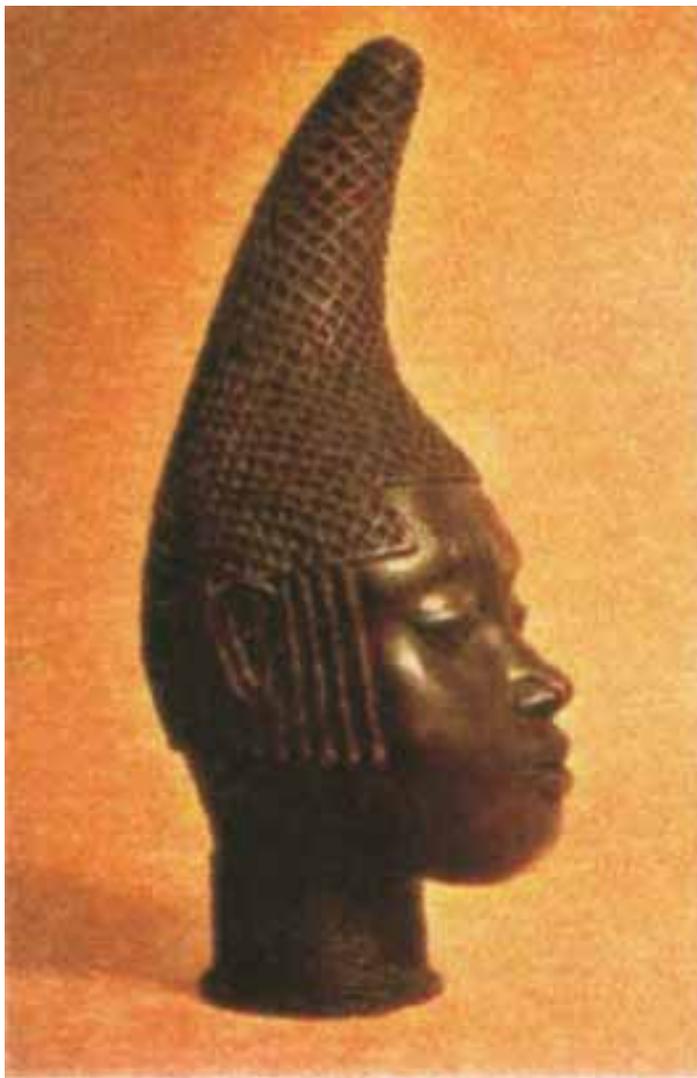
Em 1907, tendo como impactante marco o quadro *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelha Vermelha)*, Picasso começa a elaborar uma nova estética – logo denominada cubista, na sintonia com algumas pinturas que Braque já vinha desenvolvendo. Essa nova estética fundamenta-se, grosso modo, na destruição de harmonia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

As máscaras ritualísticas aparecem em diversas culturas africanas – como a cultura benin, na Nigéria, mas também na 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.⁶ Tudo leva a crer que o seu elemento motivador básico está nas práticas mágico-religiosas ligadas à vida cotidiana, e isso também pode ser confirmado com os registros ovoides 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 artis-

⁶ Franco Monti, *As máscaras africanas*, São Paulo: Martins Fontes, 1991, p.8.



01. Matisse, Natureza Morta com Cebolas Rosadas, 1906



02. Cabeça que Representa Ora. *Arte benin. Museu Britânico, Londres*



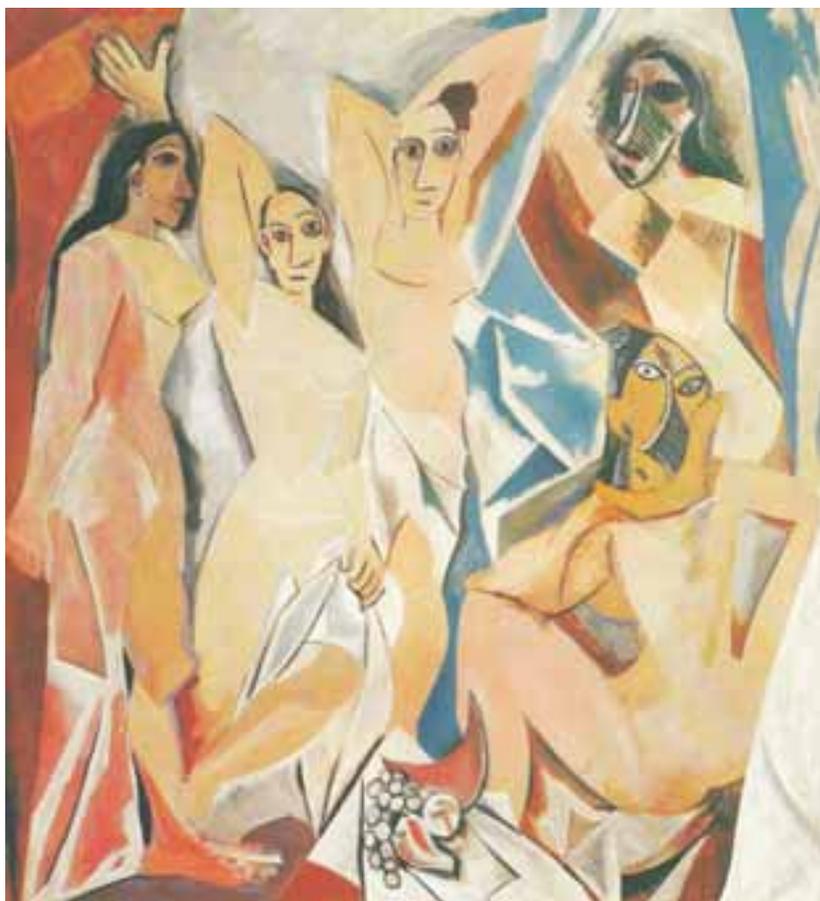
03. *Brancusi, A Musa Adormecida, 1916.*



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



05. *Modigliani, Mulher com Gravata, 1917.*



06. Picasso, *Les Femmes d'Alger (O. J.)*, 1907. Óleo sobre tela. 243,9 x 233,7 cm. The Museum of Modern Art, New York.



*07 a 12. Variedade de formatos de máscaras africanas
Máscara de madeira incisa e pintada. Bassongo*



Máscara redonda de dança. Gabão



Máscara dupla de sociedade. Senufo



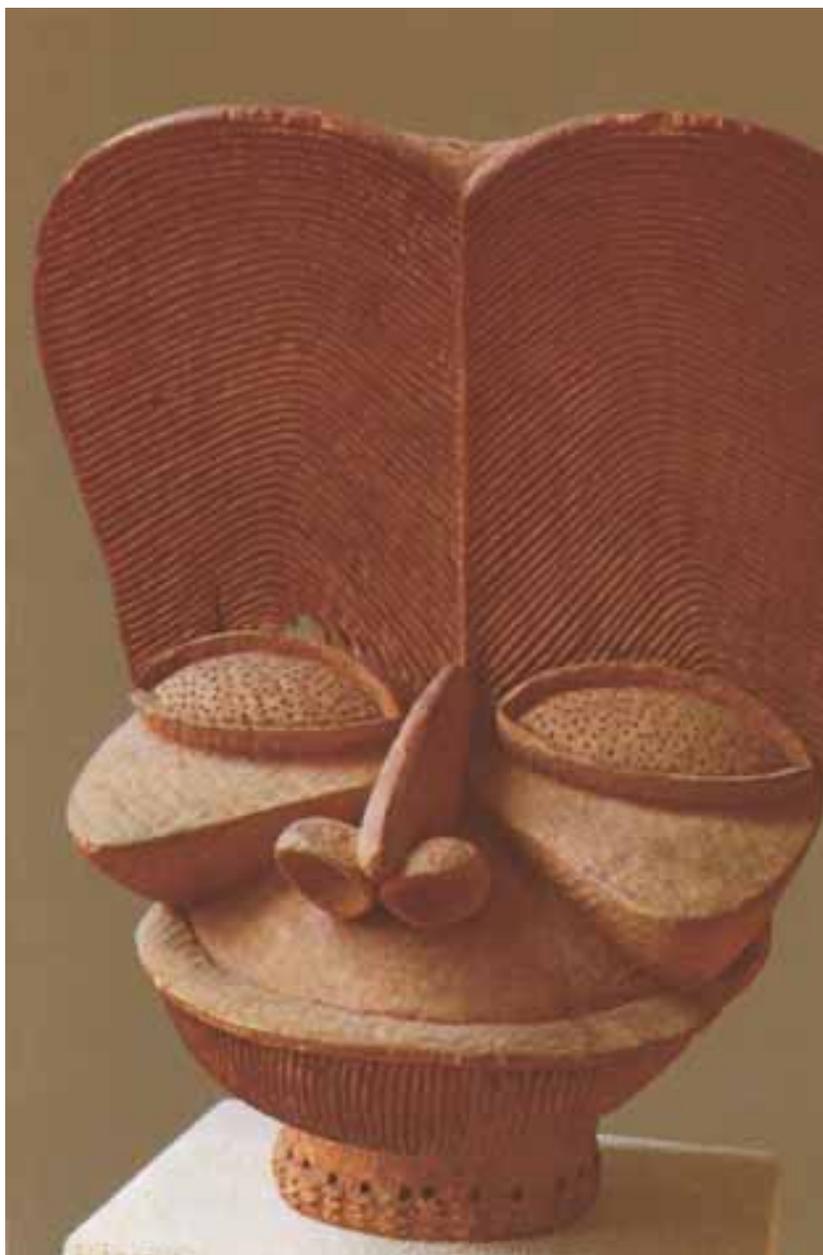
Máscara de chifres recurvados. Bakwelê



Máscara-capacete. Batuba



Máscara peitoral de marfim. Bini



13. Máscara de dança. Madeira com incisões. 67 cm. Bachan, Região de Bamenda, Camarões



*14. Máscara de dança. Madeira. 19 cm. Makondê, Tanganica, Leida.
Rijksmuseum voor Volkerkunde*



15. Máscara de Sacrobundi. Madeira com decoração policroma. 216 cm. Grumshi (Gyaman), Gana.



16. *Imagens egípcias no interior de uma Pirâmide*



17. Pablo Picasso, *Três Dançarinas*, 1925. Óleo sobre tela, 215 x 142 cm. The Tate Gallery. Londres.



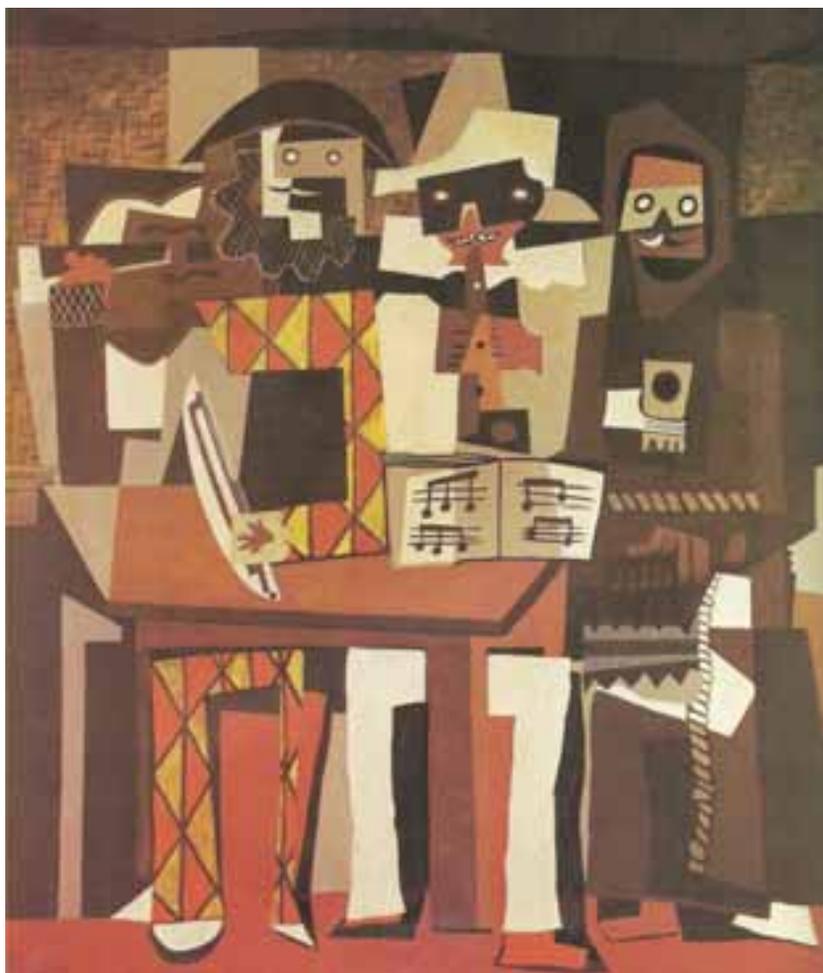
18. Picasso. Figura, 1907. Madeira. 35,2 x 12,2 x 10,5 cm. Museu Picasso, Paris



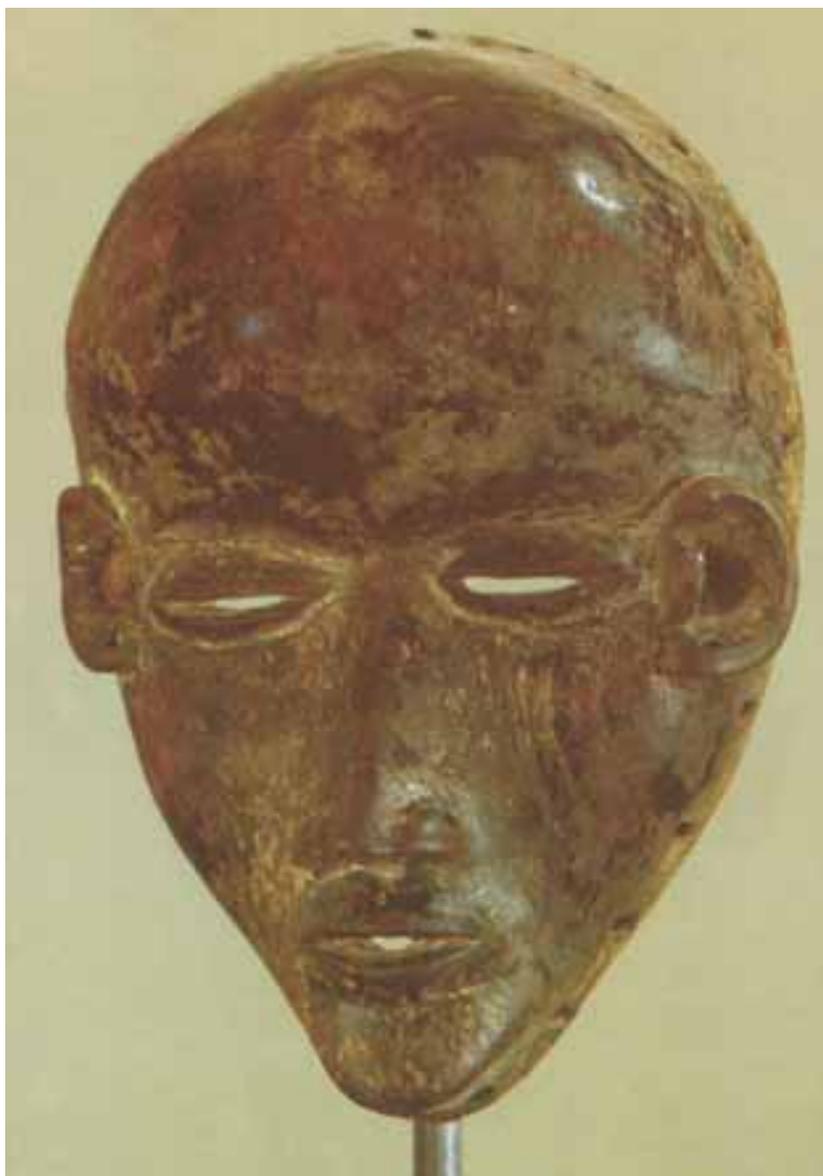
19. Picasso. Homem em Pé, 1907. Madeira pintada. 37 cm. Catálogo do MAM, New York, 1980.



20. Picasso. Arlequin, 1915. Óleo sobre tela. 183 x 105,1 cm. Museum of Modern Arts, New York.



21. Picasso. Três Músicos, 1921. Óleo sobre tela. 203 x 78 cm. Philadelphia Museum of Art.



22. *Máscara escavada (Arte Dan)*



23. *Máscara montada (Arte Luga)*



24. *Oiticica*. Parangolé, 1964. *Tecidos*. 150x110x20cm.

tas ocidentais empreenderam inovadoramente no princípio do século XX. Somente a partir da década de 1960, como veremos adiante, os artistas ocidentais iriam dar-se 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 foi certamente uma grande novidade para a época.

Também é interessante notar que 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 essa 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 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, a 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. Por intermédio do uso da máscara, o homem específico pode evadir-se da singularidade de sua própria experiência, para experimentar existências diferentes. E é precisamente essa possibilidade de ultrapassar limitações individuais que permite que o homem que utilize a máscara, considere a possibilidade de que o seu poder terá aumentado pela imediata identificação com as forças universais que se operaram através dela. Esta permite, enfim, não só que ele supere as limitações de sua realidade cotidiana, como também participe 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 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 da coletividade. A comunidade inteira pode reunir-se, 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 dessas funções mais amplas – atribuições mágicas e universalizantes da máscara – essa também pode ser empregada para finalidades muito práticas: presidir um rito de iniciação, estabelecer mecanismos de identidade, invocar a imparcialidade na ocasião em que é preciso presidir julgamentos, conservar a ordem na comunidade, ou, simplesmente, 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 diversidade 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. Muito frequentemente, as máscaras africanas apresentam rostos vincados e deformados – para atender aos já mencionados propósitos mágicos ou ritualísticos – e essas deformações e transfigurações de traços faciais humanos foram prontamente assimiladas pelas necessidades estéticas do cubismo então nascente. Nenhuma dessas máscaras desenha modelos naturalistas de rostos humanos, e prestam-

se 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 sobrelanceira 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).

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 das 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 essa 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 que, portanto, se mostra como pura “invenção”, ao invés de se configurar na reprodução ou na imitação da natureza, que está na origem da escultura ocidental. Não é à toa que essa arte atraiu, antes de todos, as atenções dos fauvistas, artistas especialmente preocupados em encontrar um novo padrão de expressividade. Mas, da mesma maneira, a invenção formal da arte negra pôde inspirar, com igual intensidade, os caminhos de pesquisa pictórica que seriam desenvolvidos através da corrente cubista da arte moderna.

Quando examinamos algumas das máscaras e das esculturas negras, pertencentes às diversas culturas do continente africano, não podemos deixar de admirar a inventividade, a sofisticação e as audácias que unem, criativamente, representação e abstração, através desses artefatos. Algumas dessas obras bem poderiam ter sido criadas por escul-

tores cubistas do século XX, e compreende-se, facilmente, porque despertaram a atenção de artistas, como Picasso e Braque. Outras primam pela radicalidade esquemática ou pela redução geométrica, e, nesse sentido, também concretizam um dos caminhos que começavam a ser assinalados pelos artistas modernos.

A multiplicidade de formas das máscaras e das 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 logo passaria a investir na bidimensionalidade ou também na possibilidade de mostrar uma imagem através de uma multiplicidade simultânea de perspectivas.

Esse último aspecto, aliás, também se associa a referências que iremos encontrar em outra arte proveniente da África, só que, agora, daquela civilização histórica que fora o antigo Egito dos faraós e das pirâmides. Os antigos egípcios, tal como atestam as pinturas que chegaram até o período moderno, bem conservadas pelas paredes das Pirâmides, precederam os cubistas na ideia de representar uma figura a partir de diversos ângulos e perspectivas simultâneos, decompondo a imagem de uma forma muito peculiar. Já é característica inconfundível da arte egípcia esse padrão de representação da figura humana e de objetos diversos que apreende figura a partir de diferenciadas vistas:

Uma multiplicação do espaço a partir de diversas perspectivas, agora expostas simultaneamente como nunca fora tentado pela arte ocidental, mostra-se como uma conquista do cubismo que, não obstante, já fora, de certo modo, percorrida há milênios pela arte dos antigos egípcios. Obviamente que os artistas cubistas levam mais além a possibilidade da simultaneidade de visões, conforme verificaremos oportunamente. Mas, de qualquer modo, por ora o que pretendemos ressaltar é que a apreensão cubista da alteridade africana termina por se estender não apenas sincronicamente, mas também no tempo (isto é, assimilando da mesma forma civilizações históricas como a egípcia).

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.

Retornemos à grande obra fundadora do cubismo: o quadro que Picasso intitulou *Les Femmes d'Alger (O Versão O)* (1907). Nesta obra, temos tanto referências às máscaras, como às esculturas africanas. O rosto da mulher que se situa na extrema esquerda é um “rosto-máscara”, e os rostos retalhados das duas mulheres à esquerda são referências muito claras às esculturas africanas. Alguns autores também assinalam que existem referências às convenções faciais das esculturas ibéricas nas duas mulheres que ocupam o centro da tela, mas, por ora, isto não vem ao caso.⁷ O importante para a questão que nos interessa é que, por aquela época, Picasso já começara a reunir uma grande coleção de esculturas negras, e o mesmo interesse surgiria também nos outros artistas, que logo comporiam o círculo cubista.

Até então, Pablo Picasso havia composto quadros inteiramente distintos. Depois de uma fase inicial neoclássica, havia desenvolvido, entre 1903 e 1906, um estilo bastante original com a sua fase azul e, logo depois, com a fase rosa. Eram obras extremamente expressivas e que denotavam uma sincera preocupação social, mas não constituíam nada que estivesse mais propriamente destinado a revolucionar a história da pintura moderna, como os quadros da fase que se inicia imediatamente a partir de *Les Femmes d'Alger (O Versão O)*. Picasso teria pressentido o caráter extremamente revolucionário dessa obra: normalmente, ele costumava pintar telas pequenas, e esse padrão seguiria predominante por toda a sua vida (uns poucos quadros de Picasso são relativamente grandes, e, entre eles, podemos citar *Guernica* e *Os Três Músicos*). Mas *Les Femmes d'Alger (O Versão O)* era sintomaticamente um quadro grande. Picasso estivera bastante inquieto durante sua elaboração, tal como atesta um poeta que conviveu com ele na época, e *Les Femmes d'Alger (O Versão O)* surgiu, de fato, a partir de obcecado estudo que o consumira durante dias.⁸

⁷ John Golding, “Cubismo”, in Nikos Stangos (org.), *Conceitos da arte moderna*, p.39.

⁸ André Salmon, *La jeune peinture française*, Paris: Société des Trente, 1912, p.42.

Talvez nenhuma pintura anterior tenha contribuído tanto para destruir na pintura moderna os tradicionais critérios de distinção entre o belo e o feio, nem mesmo os famosos quadros que anunciam o expressionismo através de obras como *O Grito*, de Edward Munch. Mesmo Braque, um dos futuros companheiros de Picasso no movimento cubista, teria sido tomado de perplexidade ante a primeira contemplação deste quadro. De um só golpe, Picasso tinha conseguido o efeito de anunciar uma arte francamente antinaturalística – no sentido de que rompia com qualquer tentativa de representar as figuras humanas tal como elas ocorriam na realidade mais visível – e, ao mesmo tempo, o que propunha era ainda uma arte representacional. De certo modo, tinha-se mesmo aqui uma espécie inovadora de realismo, no sentido de que conseguia traduzir em imagens, com uma sinceridade extremamente concentrada, uma profunda expressão e uma emoção que evocava a condição humana na sua natureza mais crua.

Com *Demoiselles*, Picasso lograra obter em pintura o que apreendera daquelas esculturas e máscaras africanas, com as quais travara contato naquele mesmo ano de 1907. Também os escultores e os entalhadores negros tinham desenvolvido, nas várias regiões da África, uma arte que era ao mesmo tempo representacional – diretamente referente ao humano – e antinaturalística no sentido ocidental. Suas formas, embora simbólicas, eram também bastante estilizadas, e, por vezes, tendiam à abstração através de esquematizações diversas, ou, então, alcançavam um máximo de expressividade através de exageros e deformações expressivas de determinados traços faciais e corporais. Contudo, o cubismo estava apenas no seu momento fundador: ele ainda iria avançar mais radicalmente por novas direções.

Discute-se, hoje, se as *Demoiselles* constituem uma obra cubista, no mesmo sentido em que o seriam as obras que Picasso e Braque começaram a elaborar nos anos seguintes a esse marco fundador, e, em seguida, Juan Gris, Léger, Delauney e tantos outros que integraram o chamado movimento cubista. As *Demoiselles*, em certo sentido, poderiam ser mesmo analisadas como um fauvismo levado a um extremo. A obra investe na distorção facial de uma maneira que não havia sido pensada pelos mais ousados expressionistas, e aplica às figuras huma-

nas um esquematismo radical que, não obstante, ainda não rompe com a sua inteireza – isto é, ainda não vemos aqui um desmembramento mais audacioso das figuras e dos objetos, ou aquela fragmentação mais sistemática do espaço tridimensional, de modo a reconstruí-lo a partir de um ponto de vista múltiplo, e que logo seria uma das principais contribuições cubistas.

Assim mesmo, já percebemos, aqui, insinuar-se a coexistência de distintas tomadas de perspectivas numa mesma imagem. Tal como ocorria há milênios na arte egípcia, os elementos da face de algumas das figuras que compõem o quadro – os olhos e os narizes – não são ajustados a uma perspectiva única. As duas figuras centrais têm suas cabeças vistas frontalmente, mas os narizes são apresentados enviesados, quase de perfil. Enquanto isto, a figura à esquerda tem a sua cabeça vista em perfil, porém com um olho que é colocado de frente. Todavia a figura que encarna mais simultaneidades de perspectivas distintas é a mulher que está agachada no canto inferior direito, e que também é uma das mais mascaradas: a certa altura, o corpo parece ser visto por trás (o seio é apenas entrevisto entre a perna levantada e o braço, dando a entender que a figura estaria de costas); contudo, o rosto nos encara de frente com seus dois olhos dispostos frontalmente, embora esses olhos não estejam alinhados (um dos olhos situa-se um pouco mais abaixo do outro, e acha-se mais inclinado no sentido diagonal); os braços também se viram para o observador, num efeito de contorção.

Esses artifícios prenunciam aquilo que, posteriormente, seria denominado “visão simultânea”, e que corresponde àquela fusão de várias perspectivas de uma figura ou objeto em uma única imagem, o que já era praticada na arte do Antigo Egito. De fato, conforme discutiremos mais adiante, entre as maiores contribuições do cubismo para a arte moderna destaca-se, particularmente, a possibilidade de se lidar artisticamente com a combinação de várias vistas do objeto em uma única imagem.

Les Demoiselles d'Avignon deixaram uma permanente ressonância na história da Arte, que seria escrita a partir dali pelos mais diversificados movimentos, para além do próprio cubismo. Se essa obra inspirada diretamente na arte negra é realmente a matriz do cubismo, tal

como esse se constituiria logo a seguir, ou se funcionou mais como uma fortíssima motivação para trilhar de novos caminhos, essa é uma questão em aberto. Da mesma maneira, analistas diversos têm discutido, em diferentes termos, as relações ou o seu tipo que as *Demoiselles* estabelecem entre a arte moderna dos pintores cubistas e a arte negra dos povos africanos. Dessa forma, as ressonâncias das *Demoiselles* verificam-se não apenas na história da arte propriamente dita, influenciando artistas e movimentos que a escreveriam através de suas obras, mas também na crítica e na historiografia da arte – motivando, neste último caso, um número significativo de interpretações acerca desta obra primordial, dos subsequentes desenvolvimentos do cubismo, ou das relações do cubismo com a arte negra mais especificamente. Um balanço desses vários âmbitos de análise permitirá compreender melhor não apenas a arte negra, como também a sua apropriação pelos artistas cubistas.

De modo geral, a contribuição da arte negra para a arte moderna do ocidente pode ser vinculada a quatro âmbitos distintos. Cada um destes âmbitos, de certo modo, está associado a uma diferente leitura da arte negra e sua conseqüente adaptação à arte moderna. *Les Demoiselles* – obra pré-cubista que consegue sintetizar admiravelmente estes diversos âmbitos – permite flexivelmente cada uma das interpretações que podem ser associadas a cada uma destas leituras ocidentais modernas da arte negra.

Fora a leitura romântica da arte negra pelo viés do exotismo, uma primeira leitura moderna da arte negra, tal como já tivemos oportunidade de verificar, referia-se à introdução de novos padrões de expressão. A arte negra impressionou diversos artistas ocidentais por sua franqueza, por sua intensidade expressiva, pelo novo tipo de sentimentos que podiam inspirar. Os fauvistas foram particularmente atraídos por essas possibilidades. Por outro lado, uma segunda leitura possível da arte negra, à qual também não estiveram indiferentes os próprios fauvistas (e também os cubistas em momentos posteriores) refere-se às suas características formais bastante surpreendentes, quando examinadas do ponto de vista de uma tradição ocidental que, até então, se havia ancorado no paradigma da representação naturalística, ou, quando muito, no

novo paradigma de representação da realidade visual, trazido pelos impressionistas. Nesse âmbito, os artistas modernos descobriam na arte negra a possibilidade de uma livre invenção formal e uma estilização radical das figuras a serem representadas.

Uma terceira leitura da arte negra refere-se ao seu âmbito como uma produção mental. Ao invés de se limitarem a reproduzir a natureza ou as impressões visuais que lhes chegavam aos olhos, os artistas africanos ou os ditos “primitivos” revelavam com sua arte, de pura invenção formal, uma capacidade de abstração muito maior do que a dos artistas ocidentais obcecados pela ideia de representar fielmente a natureza ou a sua aparência externa. Os artistas africanos, por assim dizer, estavam realizando nas suas máscaras e nas esculturas estilizadas uma arte concebida essencialmente em suas mentes, conforme veremos mais adiante.

Uma quarta e última leitura é aquela que se refere aos âmbitos interativos da arte negra, à sua inserção em um contexto natural e coletivo, às suas possibilidades mágicas ou simbólicas. Conforme foi esclarecido anteriormente, os artefatos negros não eram objetos primordialmente concebidos para pura contemplação – isto é, para serem apreendidos apenas nos âmbitos das três leituras anteriores – e sim, objetos vinculados a uma realidade estendida e dinâmica que abrange o contexto natural/social do objeto e o próprio usufruidor do artefato. Mas para esta leitura, a arte moderna só estaria preparada pela altura dos anos 1960, conforme veremos oportunamente.

Por ora, interessa-nos examinar a terceira leitura da arte negra – aquela que se relaciona a uma possibilidade de avaliar a relação entre a arte negra e o cubismo, consoante a abertura de ambos para as dimensões conceituais da arte. Esse aspecto – nem sempre tão evidente quanto a radical diferença dos objetos negros em relação aos padrões formais e expressivos até então conhecidos no Ocidente (primeira e segunda leituras) – merece alguns esclarecimentos.

John Golding, autor de um livro importante sobre o cubismo, foi um dos pioneiros nessa linha de reflexão. Avaliava o cubismo como um movimento fortemente marcado nas suas origens pelo distanciamento e pelo domínio intelectual, de modo que a apropriação da arte negra por

Picasso fora bastante assinalada pelo signo da intencionalidade – de um programa mais ou menos calculado e estudado, que visava conquistar um novo degrau rumo ao abstracionismo. Golding ressalta uma diferença sensível entre a leitura da arte negra produzida pelos pintores fauvistas (Derain e Matisse) e a gerada por Picasso e Braque. Enquanto os primeiros tiveram sua admiração pela arte negra diretamente despertada pelas suas características formais e expressivas, e também pelas qualidades esculturais que essa arte possuiria, já o que Picasso encontrara de mais importante nas esculturas e nas máscaras negras estaria relacionado essencialmente às possibilidades conceituais incitadas por essa arte.⁹

Esse ponto relaciona-se, naturalmente, àquele aspecto que já foi mencionado antes. Ao invés de se limitar a ser uma arte meramente reprodutiva, cuja meta seria a de imitar a natureza ou as impressões visuais que chegam aos olhos do artista, as artes negras seriam dotadas de uma dimensão conceitual. Aqui, as ideias sobre certo tema é que seriam a verdadeira chave para a elaboração dos objetos artísticos, permitindo, de um lado, a possibilidade de estilizar e reconstruir livremente a imagem de um homem, de um animal ou de qualquer outro objeto presente na natureza, e, de outro, abrindo-se também oportunidades para o exercício mental de uma simbolização através dessas imagens. Essa dimensão conceitual é que estaria na base de uma ligação da arte negra com obras como as *Demoiselles* e outras já francamente cubistas.

Existem também as análises da obra cubista de Picasso, que se buscam apoiar na análise psicanalítica – e que, de certo modo, avançam pela quarta leitura acima citada (a interação do objeto de arte com o seu meio ou com uma rede de conexões mais amplas). William Rubin, um pouco nessa direção, desenvolve a ideia de que Picasso teria sido atraído pelas máscaras negras em virtude de seu significado mágico.¹⁰ *Les Demoiselles* são examinadas dentro de um contexto psicológico que

⁹ John Golding, *Cubism – A History of Analysis (1907-1914)*, Boston: Boston Book and Art Shop, 1968, p.27.

¹⁰ William Rubin, “La génesis de Les Demoiselles d’Avignon”, in *Les Demoiselles d’Avignon, catálogo geral da exposição*, Paris-Barcelona: 1988, pp.367-488.

envolvia Picasso na época em que teria concebido essa obra. A partir de uma análise que não seria possível recuperar nesse momento, Rubin centra sua interpretação das *Demoiselles* mais no âmbito temático do que no formal.¹¹ A consideração da arte negra dentro do seu âmbito funcional e interativo, que estaria de certo modo ligada a essa possibilidade de leitura da fase negroide de Picasso, será discutida adiante, na ocasião em que abordarmos a quarta leitura da arte negra, empreendida pelos artistas ocidentais da década de 1960.

As interpretações sobre as *Demoiselles*, portanto, multiplicam-se. Sintonizam-se intimamente com diferentes leituras modernas da arte negra. Se a leitura romântica da arte negra pode ser sintetizada na palavra “exotismo”, as quatro leituras modernas subsequentes correspondem sucessivamente às palavras “expressão”, “forma”, “conceito” e “interatividade”. Por ora, o importante é destacar que as *Demoiselles* não constituíram obra isolada no que propuseram, embora o cubismo de Picasso tenha avançado, posteriormente, por novos caminhos, a partir das possibilidades ali levantadas. O ano de 1907 assistiu a uma série de realizações de Picasso, que tiveram nas *Demoiselles d’Avignon* a sua concretização mais notória. Na verdade, o pintor espanhol tanto as fez proceder de uma série de obcecados e meticulosos estudos, como produziu, no mesmo ano e na primeira metade do seguinte, diversas outras obras que trazem rostos com distorções ou estilizações que remetem às máscaras ritualísticas africanas.

A série de obras negroides que acompanham as *Demoiselles d’Avignon*, nesses dois anos intensamente criativos para a pintura de Picasso, atinge o auge com os nus monumentais de fins de 1908. Depois disso, já se beneficiando do diálogo com Braque, concretiza-se finalmente a combinação que une a audaciosa expressividade da arte africana – reconstrutora da natureza e das figuras humanas – com o legado pictórico de Paul Cézanne, que havia morrido no ano anterior e

¹¹ Outra divergência de William Rubin em relação à análise de John Golding refere-se ao grau de intencionalidade na renovação formal, que poderia ser atribuído a *Les Demoiselles*. Para Rubin, as conquistas e os direcionamentos formais do cubismo vão surgindo gradualmente, por experiências e tateamentos, e não tão intencionalmente como está proposto na análise de Golding.

que, àquela altura, já havia sido reconhecido pela vanguarda artística como a porta de entrada para uma arte francamente moderna.

De fato, a emergência do cubismo propriamente dito – já com suas características inconfundíveis – pode ser atribuída ao casamento da influência da arte negra com uma nova leitura das últimas obras de Cézanne e de suas declarações acerca da necessidade de tratar a natureza como “cones, esferas e cilindros”. Braque interpretara essa última declaração ao pé da letra, e, ao mesmo tempo em que Picasso descobria a estilização africana, ele já vinha radicalizando essa leitura de Cézanne em uma arte que não tardaria a desenhar sobre a tela imagens que se reduziam a cubos, e que acabariam por dar nome ao movimento. O encontro entre Picasso e Braque – e, de certo modo, entre a arte africana e a leitura radical de Cézanne – produziria precisamente esse caminho inovador que fora o cubismo.

Em momento anterior, pudemos registrar algumas das apreensões de esculturas africanas empreendidas por artistas que, de algum modo, dialogaram com o movimento iniciado por Picasso e Braque. Brancusi e Modigliani, cada um aproveitando a escultura africana na direção que queria impor à sua arte (a escultura arquetípica de Brancusi ou as faces alongadas de Modigliani), foram dois desses nomes. Mas, na verdade, Pablo Picasso os precede, e ele mesmo criou algumas esculturas no estilo africano por sua própria conta, no mesmo ano das *Demoiselles*.

Tal como já se disse, logo após o impacto inicial das primeiras obras negroides de Picasso (e também das primeiras “cubificadas” de Braque, que se concretizavam concomitantemente), o cubismo evolui rapidamente para uma segunda revolução: começam a se realizar, nas novas obras de Picasso – mas também nas de Braque, certos aspectos que já apareciam insinuados nas *Demoiselles*, sob a forma de discretos indícios, dentre eles aquela inovadora possibilidade de incorporar em um único quadro uma multiplicidade de perspectivas que, dentro em breve, começaria a desmembrar figuras humanas e objetos em fragmentos simultâneos.

O cubismo, de alguma maneira, realizaria o milagre pictórico de apresentar o mesmo objeto diversas vezes numa única imagem, permi-

tindo que o observador examinasse uma figura de diversos ângulos ao mesmo tempo – ou até então em momentos distintos. Já se aventou mesmo a hipótese de que o projeto do cubismo correspondia à possibilidade de enxergar o mundo através do novo conceito de espaço / tempo, que fora introduzido pela física da mesma época. De qualquer modo, a incorporação de um ponto de vista variável na mesma obra tornou-se uma das pedras de toque do cubismo.

Outro aspecto importante desenvolvido pelo cubismo dos primeiros momentos, e que já estava presente de uma maneira ou de outra nas últimas obras de Cézanne, foi o que poderíamos definir como uma “percepção tátil do espaço”. Braque atinge esse aspecto através de sua releitura de Cézanne, empreendida no verão de 1908 com a produção de uma série de paisagens e naturezas-mortas, que levam ao extremo a esquematização da natureza e que acabam motivando a denominação de cubismo para o novo movimento que se estava formando com a associação de Picasso e Braque. Agora, ao invés de um espaço definido por objetos que são colocados uns nas frentes dos outros, os objetos acumulam-se uns sobre os outros, e o espaço é empurrado para o observador, para que este o explore oticamente. Enquanto isso, o Picasso, de 1907 até meados de 1908, explorava as possibilidades de dar um tratamento perfeitamente escultórico às suas primeiras obras da fase negroide. *The Dryad* e *As Três Mulheres*, duas pinturas de 1908, que reproduzimos atrás, são bastante eloquentes nessa direção.

O cubismo de Picasso, contudo, estava em rápida evolução. Esse caminho é parcialmente abandonado em agosto de 1908, quando Picasso começa a experimentar uma pintura deliberadamente planar e a concentrar todos os seus esforços na possibilidade de que um mesmo objeto sintetize vários pontos de vista. O resultado disso é uma série de naturezas-mortas e paisagens em que a visão simultânea se instala definitivamente – configurando uma das mais importantes contribuições do cubismo para a arte moderna. Logo em seguida, porém, Picasso retoma, com as obras produzidas a partir do verão de 1909, uma pintura novamente caracterizada por uma dimensão escultórica. Por fim, entre meados de 1910 e fins de 1912, ocorre outra vez um rompimento ainda mais radical e decisivo em relação a resquícios de aparências naturalísticas.

Esses últimos anos são especialmente importantes para as pesquisas pictóricas do cubismo no sentido da fragmentação da imagem e da simultaneidade de visões, recurso que discutiremos mais adiante. Naquele ano de 1912, encerra-se – tanto na obra de Picasso como na obra de Braque – a fase do cubismo que os historiadores da arte se habituaram a chamar de “cubismo analítico”.

Convém aproveitar este momento para examinar esta avaliação do cubismo, que é tão habitual na historiografia da arte e que costuma cindir o movimento em duas fases maiores – o “cubismo analítico” e o “cubismo sintético”. Em que pese qualquer crítica que possa ser atribuída a essa tentativa de generalização, trata-se de uma classificação particularmente elucidativa acerca dos modos como Picasso e Braque lidaram com os seus meios. O cubismo sintético corresponde ao procedimento predominante no período que vai das *Demoiselles* (1907) até fins de 1912; e o cubismo analítico realiza-se, mais plenamente, de 1913 até fins da década de 1920.¹² Depois disto, Picasso segue experimentando dentro de caminhos abertos pelas realizações cubistas dos períodos analítico e sintético, mas de forma mais livre, enquanto também alterna esses procedimentos com outras opções estéticas, tais como o realismo ou novas modalidades de neoclassicismo. Existem obras francamente cubistas nas décadas de 30, 40, 50 e 60, e muitas delas geniais e inovadoras, mas já não teremos aqui, talvez, um movimento que apresenta fases e desenvolvimentos em direções definidas. Os caminhos dos diversos artistas cubistas também se diversificam muito por essas décadas, sendo mais difícil extrair-lhes um padrão unificado de coerência. De qualquer modo, para a questão que nos interessa – a da apreensão da alteridade africana por Picasso – as fases que realmente importam são precisamente as denominadas de “cubismo analítico” e “cubismo sintético”.

“Analisar” é uma palavra que remete ao desdobramento de uma unidade maior em aspectos mais específicos. “Sintetizar” é a operação

¹² Muitos autores encerram a cronologia do cubismo em 1914, ano em que se inicia a Primeira Guerra Mundial e em que os contatos entre os artistas que constituíram o núcleo cubista se tornam mais raros. Contudo, do ponto de vista pictórico, ainda veremos nas obras de Braque, Gris e Picasso um desenvolvimento sistemático em torno das motivações cubistas – ainda que, já na década de 1920, Picasso também explorou eventualmente outras abordagens estéticas que poderiam ser associadas ao figurativismo mais tradicional.

que implica no procedimento diametralmente inverso: parte-se dos materiais dispersos para constituir uma unidade. Vejamos em que nos ajuda a compreensão dessas palavras para entendermos a diferença entre as duas fases do cubismo, habitualmente denominadas analítica e sintética.

Tal como já vimos em momento anterior, a grande novidade do cubismo – sendo, aliás, o que o permite sintonizar com a arte africana – é que ele pretende ser, ao mesmo tempo, representacional e antinaturalístico. Uma escultura ou máscara africana possui uma referência irreduzível ao humano e à sua representação – mesmo que se trate de uma representação arquetípica, deformada, esquematizada ou estilizada – e, contudo, trata-se de uma representação francamente antinaturalística, que não se propõe a reproduzir espécimes humanos que existam na natureza, a partir de ilusões de realidade. Algo similar é proposto pela arte cubista: ela não abre mão da representação, e mesmo de uma referência figurativa original ou derivada, mas pretende romper francamente com as tradicionais aparências visuais, reconstruindo a “realidade”, esquematizando-a, desdobrando-a, desmembrando-a, ou dando-a a perceber de maneiras totalmente inusitadas, tal como ocorre com a já mencionada possibilidade de apresentar um objeto a partir de visões simultâneas. Assim, embora o cubismo estivesse pronto a produzir uma arte mais plenamente abstrata do que tudo o que até então já tinha sido feito nessa direção, a sua motivação ainda estava associada a uma representação do mundo material à sua volta. Os dois polos do cubismo, por assim dizer, são a representação e a abstração, tal como ocorria de outra maneira na arte africana.

Na primeira fase do movimento cubista, entre 1907 e 1912, Picasso e Braque lidaram predominantemente com o caminho que vai da representação à abstração. Na segunda fase, a partir de 1913, os cubistas introduzem uma tendência à inversão desse procedimento e, partindo da abstração, passam a trabalhar na direção da representação. Enquanto nas obras da primeira fase Picasso tendia a partir de uma imagem ou ideia de imagem para, em seguida, desdobrá-la, desmembrá-la, esquematizá-la, já nas obras da segunda fase tende a reunir imagens abstratas diversas para, a partir daí, construir uma imagem final. De quadrados, retângulos e triângulos, vão emergindo, gradualmente, as figuras de ar-

lequins, músicos, garrafas, bandolins, ou quaisquer que sejam os elementos que constituirão a representação.

Os resultados associados aos dois modelos acima descritos podem aparentar, eventualmente, certa proximidade, afinal ambos são produzidos a partir da confluência entre representação e abstração, embora indiquem procedimentos diferentes, e, na verdade, inversos. Por outro lado, as chamadas fases analítica e sintética do cubismo não se referem apenas a esses dois padrões principais, referindo-se, também, a características relacionadas a um novo tratamento da cor e ao surgimento de novas técnicas, conforme já veremos. Abaixo, duas obras típicas do cubismo sintético:

Para além dos métodos mais rigorosamente “analíticos” ou “sintéticos”, os cubistas foram criativos em desenvolver outras possibilidades de fazer interagir os polos da representação e da abstração. E também podem ser observadas as diferenças mais singulares entre os vários artistas. O cubismo sintético de Braque, por exemplo, distingue-se um pouco do sintético de Picasso. Braque costumava elaborar uma espécie de infra-estrutura abstrata, e a partir daí encontrar o seu tema – ou então, em outros casos, superpor o tema à infraestrutura abstrata que fora produzida.

Na verdade, deve ser atribuída a um importante artista cubista a própria conceituação de um “método analítico” e de um “método sintético”, como dois procedimentos inversos diretamente aplicáveis ao cubismo. Foi Juan Gris (1887-1927) quem esclareceu, com grande clareza e precisão, esses procedimentos de construção da obra de arte, tal como eles já se vinham concretizando nas obras de Picasso, Braque e dele mesmo. Entre 1921 e 1925, Gris escreveu uma série de ensaios que recebeu o título de *Notas sobre a minha pintura*.¹³ Ali ele deixa bem clara a sua tendência preponderante para o “método sintético” – empregado de uma maneira mais próxima à de Braque do que à de Picasso. Tal como Braque, em algumas de suas composições, Juan Gris costumava construir, antes de tudo, o que ele passou a chamar de “arquitetu-

¹³ Juan Gris, “Notes on my Painting”, *Querschnitt*, n. 1 e 2 (1925).

ra” – uma espécie de infraestrutura pictórica constituída de formas coloridas e abstratas. No seu caso, tendia a preferir as formas planas (enquanto Braque optava, em diversas ocasiões, por planos interseccionados). Em seguida a este elemento primordial da pintura – o meio abstrato – surgia o tema ou o conteúdo representacional, que podia emergir da própria arquitetura colorida ou, em outras ocasiões, ser imposto de fora. Gris tendia a preferir a primeira possibilidade, que era a forma sintética por excelência. Nesse caso, a representação terminava por derivar diretamente da abstração, e Gris chegou a registrar esse processo em uma frase lapidar em que afirmou que não era a pintura “x” que correspondia ao seu tema, mas sim o tema “x” que correspondia à sua pintura.¹⁴

Na mesma série de ensaios, Gris também cunhou definitivamente esse processo dedutivo que ia da abstração à representação como sintético e, num parágrafo particularmente feliz, contrapôs esse procedimento ao método inverso, que partiria da representação para depois atingir a abstração. O grande modelo desse processo analítico seria Paul Cézanne:

Cézanne converte uma garrafa num cilindro (...). Eu faço uma garrafa, uma determinada garrafa, a partir de um cilindro. Cézanne trabalha na direção da arquitetura, eu me distancio dela. É por isto que componho com abstrações e faço meus ajustes quando essas formas coloridas e abstratas assumem a forma de objetos.¹⁵

A classificação – mais tarde adotada pela história da arte – ajusta-se perfeitamente o que vinha sendo feito no campo do cubismo. Também chama atenção para o fato de que o “procedimento analítico” pode ser associado a uma herança de Cézanne – que, de acordo com a leitura cubista, tivera precisamente o mérito de partir da natureza para atingir as formas geométricas e as esquematizações, que já estariam inscritas nos objetos reais, à espera de serem decifradas pelos artistas criadores (a célebre frase de Cézanne, propondo extrair da natureza “esferas, cones e cilindros”). Com relação ao procedimento sintético, veremos mais adiante, que ele não era estranho aos artistas africanos que os cubistas

¹⁴ Juan Gris, “Notes on my Painting”, p.77-8.

¹⁵ Juan Gris, “Notes”, in *L’Esprit nouveau*, n.5 (1921), p.534.

tomaram como a sua segunda grande fonte de influências (embora a arte africana também lide, obviamente, com o procedimento analítico).

Antes de esclarecer as relações dos procedimentos analítico e sintético com a alteridade africana, é importante ressaltar ainda que o “procedimento sintético” proposto pelo cubismo da segunda fase foi particularmente beneficiado pela emergência da colagem e do *papier collé* – duas técnicas ou modalidades artísticas inventadas pelos cubistas. A colagem equivale à incorporação de materiais estranhos à superfície do quadro; e o *papier collé* deve ser entendido mais especificamente como a aplicação de tiras ou fragmentos de papel à superfície da pintura (o que, de certo modo, faz dessa técnica um caso particular de colagem). Essas duas modalidades não deixam de representar uma espécie de salto da pintura para fora da tela – reforçando tanto a rejeição cubista em relação ao tradicional método ilusionista, que sempre buscara representar um espaço perspectivado, ocultando a “planaridade” da tela, como, de outro lado, introduzindo novas formas de confrontar volume e profundidade com a planaridade explicitada da tela. Adicionalmente, é significativo ressaltar que o *papier collé* também contribuiu para reintroduzir a cor como um elemento importante na composição cubista – e também se costuma ressaltar que o “estilo sintético” do cubismo teve como uma marca relevante esta retomada da cor, inclusive nas pinturas sem o concurso de técnicas adicionais.

A modalidade da colagem – gênero e técnica inventados por Braque, mas logo empregada com extrema criatividade por Picasso – também se presta com bastante naturalidade às possibilidades sintéticas de se partir da abstração para chegar a uma representação de novo tipo. Para tal, torna-se possível utilizar os papéis cortados e materiais – que desempenhariam o papel das formas abstratas primordiais – para depois combiná-los de modo a atingir uma figuração em algum nível.

Para a nossa discussão sobre a alteridade, o que mais importa é ressaltar que a arte negra pôde inspirar os métodos e os procedimentos de Picasso, tanto na sua “fase analítica”, como nos primórdios da sua “fase sintética”. Na verdade, a arte africana conhecia muito bem os dois procedimentos (o analítico e o sintético). É possível tomar como exemplo a modalidade das máscaras cerimoniais. Existem dois procedimen-

tos de fundo para produzi-las, e aparecem alternadamente nas diversas culturas africanas. Em um caso, trata-se de estilizar os traços de um rosto, de partir de uma forma ovoide, por exemplo, e ir talhando ou vincando traços deformantes ou estilizados. Esse procedimento remete, grosso modo, ao que Picasso utilizou na construção pictórica das figuras femininas que aparecem nas *Demoiselles d'Avignon*, obra inauguradora do cubismo analítico.

Em outro caso, o artista negro parte de formas ou objetos menores que já existem na natureza e com eles vai construindo uma imagem maior. Assim, duas conchas podem constituir os olhos, uma noz alongada cortada por uma fenda pode formar uma boca, alguns pequenos triângulos podem ser enfileirados de modo a simular cabelos, e todos esses pequenos objetos preexistentes podem ser adaptados a um pedaço cilíndrico de tronco. Partiu-se, portanto, de formas abstratas (o círculo que estava na concha, o cone que estava na noz fendida) para produzir uma grande forma representacional, a partir da reunião dessas diversas formas ou objetos menores. O primeiro exemplo representa o caminho analítico – do “todo” para as partes – o segundo exemplo, o caminho sintético, reunindo formas geométricas extraídas da natureza para constituir depois um todo representacional.

É possível dizer, diante do que já foi atrás exemplificado, que Pablo Picasso empreendeu duas grandes leituras da arte negra, ambas primordiais para uma redefinição ou um aprimoramento dos seus procedimentos artísticos. Em um caso, a arte negra esteve entre uma das duas motivações iniciais para a própria fundação do cubismo, como uma nova estética possível para a moderna arte ocidental (a outra motivação, conforme já foi colocado, foi o aprofundamento das pesquisas pictóricas de Cézanne). Para esse período, destacaram-se principalmente os procedimentos analíticos da arte negra: a “estilização da representação humana”.

No segundo caso, a arte negra reaparece, mais uma vez, através da emergência de uma segunda ordem de procedimentos que configuraram a passagem do cubismo analítico para o sintético. Aqui são assimilados os procedimentos sintéticos da arte africana: a possibilidade de partir de formas geometricamente adequadas para, através de sua reu-

ção, constituir uma representação humana, animal, ou de qualquer outro tipo. Ao invés da estilização da figura humana, teremos aqui uma humanização das abstrações, ou, em certos casos, a humanização de uma geometria obtida através da reunião de formas diversas. Aqui está Picasso dialogando com os artistas negros da Costa do Marfim e de outras regiões da África.

Os dois procedimentos, enfim, embora predomine cada qual nas duas fases iniciais do cubismo que receberam os nomes de analítica e sintética, seguem depois pela produção de Picasso nas décadas posteriores de sua produção artística. E, por vezes, aparecerão imbricados, ou alternando-se no repertório de estratégias pictóricas do artista espanhol. Tornaram-se, então, recursos de um *métier*.

Para além dos procedimentos analítico ou sintético de lidar com a interação entre representação e abstração, também vimos que outra das grandes contribuições do cubismo foi a retomada de um recurso que – pelo menos em certo sentido – já havia sido desenvolvido pelos artistas do antigo Egito, há milênios: a simultaneidade de visões. Tal como se disse atrás, a retomada desse recurso já aparecia discretamente nas *Demoiselles d'Avignon* (1907). Depois esse recurso aprimora-se em obras do chamado cubismo analítico, atingindo uma notável complexidade com as obras de 1912; por fim, a possibilidade da simultaneidade de visões consolida-se como um recurso disponível no *métier* de pintores cubistas – sobretudo em Picasso – e iremos identificá-la de maneira mais radical ou simplificada em obras do cubismo sintético e de períodos posteriores.

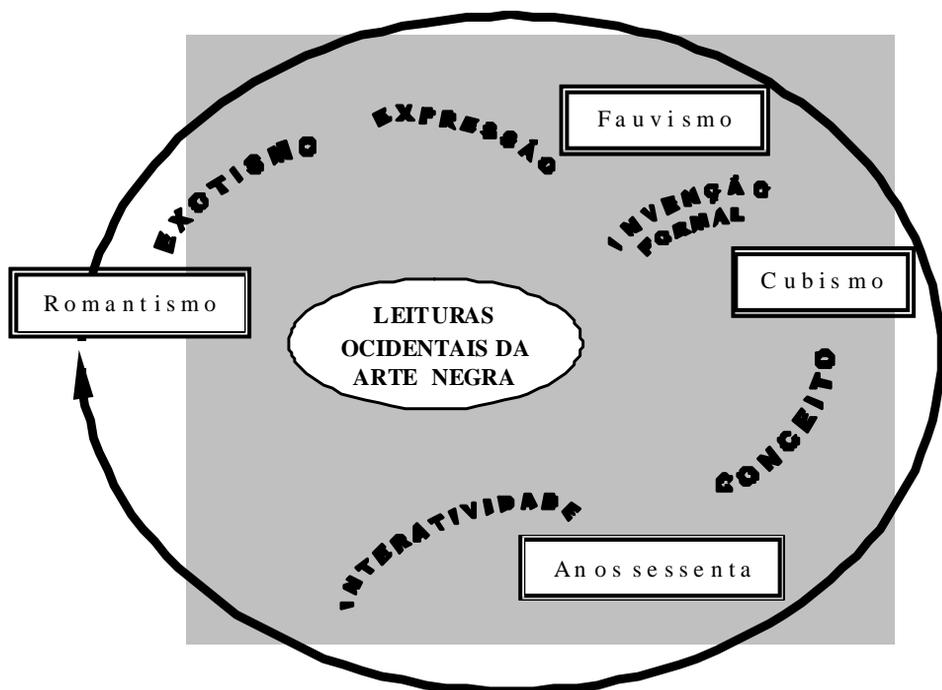
Conforme pudemos ver, e aqui encerraremos esta parte do panorama de apropriações das alteridades africanas relativo à primeira metade do século XX, cada movimento modernista pôde extrair das várias artes africanas uma dimensão ou aspecto que os interessasse formal ou esteticamente, assim como cada artista também pôde fazer suas escolhas nesse rico universo para adaptá-las 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, interessa-

ram-se pela revolução de formas e traços que essas mesmas peças lhes proporcionaram, e também pelos seus procedimentos.

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 que eram percebidos como primitivos, pelos europeus, e com danças ritualísticas, fossem da África ou da América Latina. Alguns dos exemplos mais notórios desse “primitivismo musical” – uma designação que frequentemente era evocada pelos músicos ocidentais – podem ser encontrados na célebre *Sagração da Primavera*, de Stravinsky (1913), ou no *Allegro Bárbaro* de Bela Bartók (1911). Essas 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. Dessa maneira, pode-se concluir que a assimilação da “alteridade primitiva” foi um fenômeno amplo, que abarcou as diversas modalidades de expressão artística e que corresponde de algum modo a uma tendência cultural mais ampla.

Até aqui abordamos as leituras fauvistas e cubistas da arte negra, oriunda do continente africano: para o caso do fauvismo, ela fora assimilada 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 incorporada como uma arte que ousa transfigurar os traços, reconstruir a figura humana, reinventá-la de mil maneiras. Uma arte, acrescentam alguns autores, que se produz na mente do homem chamado de “primitivo” em um nível mental de abstração bastante superior ao dos artistas ocidentais, que, em fins do século XIX, ainda se empenhavam em concretizar uma arte imitativa ou naturalista, pouco audaciosa na invenção formal e na reconstrução radical da realidade.

Em todas essas 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 contexto natural e cultural de origem, no qual desempenhavam uma função social e coletiva, frequentemente associando-se a uma significação mágica ou sagrada.



Esquema: Leituras ocidentais da arte negra, desde a experiência romântica.

Esses aspectos, de modo geral, 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. Avançam no tempo, atingem também as últimas décadas do século XX.

A leitura moderna da arte negra, que analisaremos agora, se intensifica particularmente a partir da década de 1960, devido a razões que já iremos examinar. A palavra chave desta leitura – o principal aspecto da arte negra que passa a ser apreendido – é “interatividade”. Com esta quarta leitura, completa-se um quadro de possibilidades que esquematizaremos acima.

Ali vemos que a apreensão ocidental da arte negra e das chamadas “artes primitivas” partira no século XIX, de uma leitura romântica centrada na ideia de “exotismo”. Em seguida, a arte negra começou a ser apreendida pelos artistas ocidentais, já modernos, a partir dos seus potenciais para a “expressão”. Mas ou menos à mesma época, também começa a surgir uma leitura moderna da arte negra, que poderia ser sintetizada pela palavra “invenção formal”. De alguma maneira, os artistas fauvistas beneficiaram-se amplamente da dupla leitura da arte negra como “expressão intensa” e como “invenção formal”. A “invenção formal” também é um aspecto caro aos artistas cubistas, mas estes também acrescentam uma leitura da arte negra que a apreende como “conceito”. Dito de outra forma, a arte negra é francamente produzida no intelecto humano: não se limita meramente a reproduzir de maneira mecânica as imagens oferecidas pela natureza, pelas aparências visuais ou pelos padrões clássicos de perspectiva, que, por séculos, se haviam estendido como um manto sagrado sobre a imaginação artística ocidental.

Por fim, alguns setores da arte moderna deram, nos anos 1960, mais um passo adiante. Se esses setores da arte moderna também foram ricos na avaliação da arte negra em seu aspecto conceitual – leitura certamente beneficiada pelos desenvolvimentos conceituais da arte moderna a partir dos anos sessenta – esses mesmos setores também amadureceram a sua apreensão do fenômeno artístico em uma direção que também permitiu enxergar a arte negra sob o signo da interatividade.

Será oportuno, a seguir, para finalizar o nosso exame das apropriações da arte negra pela arte moderna, examinar a sua mais recente, que tal, como se disse, se rege sob o signo da interatividade. O objeto artístico será visto então como elo de um sistema mais amplo, como ponto de cristalização de uma rede de conexões que pode ligar o artefato, seja a um contexto natural, seja a um contexto social, seja a um contexto mágico ou simbólico. De igual maneira, já não teremos mais aqui a ideia de que o objeto foi feito por um artista para ser simplesmente contemplado, à maneira ocidental, por um espectador externo. A arte negra, poder-se-ia dizer, começa a ser compreendida em toda a sua extensão e singularidade.

É, nesse sentido, que o crítico brasileiro Mário Pedrosa observa-

va, em um texto de 1968,¹⁶ que, àquela época, já a sensibilidade moderna começava a despertar para esse aspecto da arte negra, que, até então, ficara um pouco negligenciado e esquecido: precisamente a ação que esses objetos e essas imagens exerciam nas sociedades ditas “primitivas” e em seus contextos culturais naturais, bem como “o comportamento coletivo que impunham à sociedade de onde brotavam”. Assim, a arte negra continuava a ser valorizada por todas as suas qualidades estéticas e formais, mas a essas 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 limites tradicionais dos gêneros artísticos em direção a um campo cada vez mais expandido, da arte pós-moderna ou da ambiental participante, os artistas ocidentais passavam a se fascinar com a possibilidade de encontrar uma equivalência entre “a sua atitude, o seu trabalho, e a atitude e o trabalho do artista negro ou caduceu, nos seus respectivos contextos sociais”.¹⁷ Os artistas ocidentais dos anos 60, 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, no seu contexto cultural e natural, alcançava precisamente isto.

Esses artistas ocidentais finalmente percebiam que haviam sido precedidos em suas atuais preocupações pelos artistas negros e de outras sociedades por eles consideradas como 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.¹⁸ 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 ociden-

¹⁶ Sobre esta questão, ver Mário Pedrosa, *Mundo, homem, arte em crise*, São Paulo: Perspectiva, 1986, p.223.

¹⁷ Mário Pedrosa, *Mundo, homem, arte em crise*, p.223.

¹⁸ Mário Pedrosa, *Mundo, homem, arte em crise*, p.222.

tais encontravam, então, nas suas próprias atitudes, algo como os ecos de uma arte negra que era ativa, participante, coletiva, integrada, o ambiente natural e social, e para a qual o que importava não era a contemplação do objeto, mas a “participação do objeto”.¹⁹

A quarta leitura 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 interessante considerar, 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 o traje de tecido ou fibras vegetais, que é portado pelo dançarino em uma celebração, e mesmo os braceletes que lhe envolvem os membros ou os acessórios que o portador da máscara segura nas mãos. Mais ainda, a máscara africana era quase sempre concebida para estar em movimento – sendo notável que o seu uso apareça associado, em boa parte das ocasiões, à prática da dança. Assim, além de a máscara se estender no espaço para muito além do aparato facial que cobre um rosto, 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, dessa forma, mostra inúmeras possibilidades. Em alguns casos, ela será vestida, em outros, será simplesmente mostrada – como pode ocorrer entre os participantes de um ritual de iniciação – em outras ocasiões, quando em forma diminuta, elas se podem converter em pingentes corporais, e pode-se dizer que, 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

¹⁹ “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” (Mário Pedrosa, *Mundo, homem, arte em crise*, p.225).

para uma arte ampla, que transcende a própria feitura e posterior contemplação estética do objeto máscara.

Essa 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 se torna 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 quarta releitura da arte africana é o da arte ocidental, que se aventura para o campo expandido.

Um exemplo brasileiro pode ser dado com o *Parangolé* de Hélio Oiticica, objetos artísticos que sintonizam com o conceito expandido de máscara, que traziam os africanos desde as suas origens. O *Parangolé* não é para ser contemplado como objeto imobilizado em museu: é para envolver quem usufrui da arte, para ser vestido, para se oferecer à possibilidade das progressões espaciais e da dança. É um objeto integrador, que cria conexões com a sociedade, com a natureza e com o mundo.

„A assimilação da alteridade africana pela arte europeia completa, assim, um caminho longo: da sua avaliação como “arte exótica” no período romântico até a 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 de tantas outras.

Texto recebido em 28/10/2010 e aprovado em 8/7/2011

Resumo

Este artigo busca esclarecer e discutir as relações entre a arte moderna e a alteridade artística da África negra. Mostra-se como 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 que inclui a arte dos povos negros da África Subsaariana. O texto aborda mais especificamente as várias leituras das alteridades oriundas da África negra, que foram sucessivamente empreendidas pela arte moderna, desde o início do século XX até os anos 1960, demonstrando como, a partir dessas leituras, os modernos artistas ocidentais conseguiram recriar a sua própria arte.

Palavras-chave: arte moderna – alteridade – imaginário – arte negra – arte africana

Abstract

This article attempts to clarify and discuss the relations between Modern Art and the Artistic Alterity of the Negro Africa. The intent is to show how one of the points of rupture of several occidental artists, which can be classified as moderns, was precisely a new posture in relation to the Imaginary and to the Art of the other peoples, included here the art of the Negro peoples from de sub-saarian Africa. The essays aboard more specifically the several lectures of the alterities referent to the Negro Africa the were successively developed by the Modern Art since the beginning of the twenty century to the 1960 years, showing how, working with these lectures, the modern occidental artists had success in recreate his own art.

Keywords: *modern art – alterity – imaginary – negro art – african art*