

CADMO

Revista do Instituto Oriental
Universidade de Lisboa

12

Actas do Colóquio Internacional
ORIENTALISMO ONTEM E HOJE

東方學國際研討會論文集
東方學：過去與現在

INFLUÊNCIAS ORIENTAIS NA TRANSFORMAÇÃO DA LINGUAGEM PICTÓRICA OCIDENTAL

Por RUI-MÁRIO GONÇALVES

*Professor da Faculdade de Letras
da Universidade de Lisboa*

*«A la fin tu es las de ce monde ancien
Bergère ô Tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin
Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine.»
Apollinaire, Zone, 1912*

«A Verdade é a Arte cerebral pura. É a Arte primitiva a mais sábia de todas. É o Egipto». Estas palavras do pintor Paul Gauguin, encadeando três afirmações um pouco bruscas, imediatamente evocam um certo estado de espírito de alguns dos mais audaciosos transformadores do gosto, na vanguarda das artes europeias do final do século XIX e início do século XX.

Outro pintor, o idoso Henri Rousseau, aceitando uma homenagem que lhe faziam os jovens Apollinaire, Delaunay, Brancusi e Picasso, dirigiu-se ao autor do quadro que viria a ser intitulado «Les Demoiselles d' Avignon» para lhe dizer: «Nós dois somos os melhores pintores actuais. Eu no género moderno e tu no género egípcio.»

O Egipto invocado pelos artistas, pelos músicos e pelos escritores é o antigo Egipto, anterior à Antiguidade Clássica. O helenismo, que inspirou vários momentos da civilização ocidental, tornou-se, desde o romantismo, cada vez mais discutido, quanto às suas formas e valores. Os criadores europeus remontaram a um passado mediterrânico mais antigo, e abriram-se também às lições do Oriente mais recente.

Por vezes, misturaram vários aspectos do que consideravam «orientalismo». Assim, na época da «Arte Nova», onde predominava a curva e a contra-curva de origem japonesa, o austríaco Gustave Klimt ane-xou, em algumas das suas pinturas super-decorativistas, alguns dados da arte egípcia.

Tais combinações surgiam na sequência da falta de discernimento do eurocentrismo cultural, quanto às diferenciações geográficas e históricas, confundindo os diversos «exotismos». Assim, Victor Hugo, no seu prefácio a *Orientales*, escreveu: «As minhas divagações e as minhas ideias tornaram-se, volta e meia, e quase sem o ter pretendido, hebraicas, turcas, gregas, persas, árabes, e mesmo espanholas, porque a Espanha é ainda o Oriente».

Quando as grandes modalidades expressivas – pintura, música, poesia – se concentraram na essência de cada uma delas, olharam os «orientes», não para fazerem «orientalismos», muito menos citações deles, mas, mais simples e profundamente, para resolverem problemas específicos das linguagens artísticas, tentando a universalidade delas, não por soma ou síntese, mas por meditação sobre as estruturas básicas das respectivas escritas.

A tendência para o abstraccionismo consistiu em recuperar a noção de pintura-escrita e, neste aspecto, a pintura do antigo Egipto é exemplar, apesar de ser ideográfica. Ora, principalmente com Cézanne, todo e qualquer conceito que acompanhe as figuras e suas correlações, qualquer «literatura», deveria ser secundarizada, se não totalmente abandonada, em favor da meditação sobre os elementos puramente ópticos da pintura.

Uma outra prática de pintura-escrita foi procurada em tradições orientais, na China e no Japão, onde a arte da caligrafia chega a ser considerada superior à pintura.

A tradição helenística subordinava a cor ao desenho dos contornos. Desenhar com a cor passou a ser uma prática, tanto de Cézanne como de Van Gogh, podendo dizer-se que, com eles, se intensificou o que se pode chamar «geometria da cor».

Cézanne: «Ao mesmo tempo que se pinta, desenha-se. Quanto mais harmónica se torna a cor, mais nítido é o desenho. Quando a cor atinge a sua riqueza máxima, a forma atinge a máxima plenitude. No contraste e harmonia dos tons reside o segredo do desenho e daquilo que é modelado.»

Van Gogh: «Considerar o desenho e a cor como uma só coisa, isso não fazem muitos. Desenham com tudo, excepto com a cor.»

As pinceladas de Cézanne eram sistematicamente paralelas, sugerindo facetas e arestas das superfícies dos objectos e modulando os

tons. Tal técnica, se aplicada à representação das montanhas longínquas, obriga a aumentar a aparência da sua altura, contrariando as regras renascentistas da perspectiva linear. Para repor a impressão de distância, Cézanne aumentava os planos intermédios, dando a sensação de os primeiros planos serem abaixados. Isto é: se a linha de horizonte se mantém ao nível dos olhos, tem-se a impressão de o ponto de observação ser muito subido. Aumentou-se, portanto, na dimensão vertical da tela, a representação da profundidade. O espaço renascentista foi substituído por um novo sentido de equivalências. «Para nós, homens, o espaço é mais em profundidade do que em outra qualquer dimensão» (Cézanne).

O ser humano, na sua deslocação habitual, necessita de mais informações visuais acerca do que está à sua frente do que acerca do que está ao lado ou acima.

A sucessão de planos frontais escalonados em profundidade passou a predominar nas últimas paisagens de Cézanne. O pintor compreendeu que esse processo era muito utilizado nas pinturas paisagísticas japonesas e chinesas. Na sua série dedicada à Montanha de Santa Vitória, o perfil da montanha, sugerido por sucessivos sinais cursivos, serve para repor no contexto figurativo todo o jogo opticamente vibrante das pinceladas de cores puras. Essa definição espacial encontra-se em numerosas pinturas orientais, nomeadamente nas representações do Monte Fujiama. O mesmo método foi utilizado pelo cubista, Robert Delaunay, em 1912. Nas suas «janelas», onde se interceptam planos de cores luminosas, vislumbra-se, ao fundo, a representação simplificada da Torre Eiffel, para sugerir profundidade.

O orientalismo de Cézanne (e de Paul Klee) foi reconhecido pelo pintor chinês Zao-Wou-Ki que veio instalar-se em Paris, em 1948.

A discussão radical do espaço renascentista surgia também com Edgar Degas. A máquina fotográfica auxiliou-o na busca de tomadas de vistas pouco frequentes. São conhecidas as pinturas de Degas que representam bailarinas no palco, ora vistas de cima, ora de baixo e de lado. Sendo o cenário geralmente construído segundo a perspectiva central, o seu aspecto passa a cruzar-se com o da perspectiva da máquina fotográfica. A representação de corpos de bailarinas presta-se também para a sugestão de movimento e para a composição assimétrica.

Entretanto, descobria-se na Europa o mérito das estampas japonesas. O gravador Bracquemond, amigo de Degas, descobriu em 1856, Hokusai. O Japão e o Ocidente estabeleciam relações comerciais. A Exposição Universal de 1867 e a abertura de uma loja de artigos orientais na Rua Rivoli promoveram o japonismo no gosto dos

pintores (Manet, Degas, Whistler, Renoir, Monet, Van Gogh, Gauguin, Lautrec), dos escritores (Baudelaire, os irmãos Goncourt) e dos músicos (Debussy).

Este gosto veio a ter influência nas artes decorativas, a Arte Nova.

Interessa não tanto citar o colecionismo que neste gosto se formou, mas as alterações dos próprios modos de expressão. Os *hai-ku* marcaram alguma expressão poética. Debussy compôs segundo a escala pentatônica, e concentrou-se nos timbres sonoros.

A meu ver, a adopção de técnicas orientais é mais importante do que a adopção dos temas onde se refere o que então era considerado «exotismo». Ou seja, mais importante do que *Salambo* de Flaubert, a *Aida* de Verdi, ou a *Madame Butterfly* de Puccini, é o alargamento orientalizante das linguagens artísticas de certo Debussy, de certos Degas, Monet, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Picasso e de certo Camilo Pessanha. Muita erudição sobre o antigo Próximo Oriente serviu os temas de *Salambo* e de *Aida*, mas a estrutura formal permaneceu europeia.

Gauguin assimilou a composição em planos frontais, a figura silhuetada e a perspectiva lateral.

Monet aperfeiçoou-se no registo do instante. Realizou em sua casa um jardim japonês que lhe serviu, por sua vez, de motivo para a sua enorme série de representações de lagos com nenúfares, atingindo o apogeu nas pinturas envolventes realizadas para as salas ovais do Museu da Orangerie (Paris). Nessa série já não há linha de horizonte, nem perspectiva; apenas o sensorialismo das cores das flores e da refração da luz solar nas águas.

Mas é na obra de Van Gogh que vão confluir expressividades diversas, inspiradas pelas estampas japonesas, que instauraram uma nova maneira de olhar e de organizar as formas: a cor lisa contornada pelo traço preto; a pintura concebida como caligrafia; a intuição de um novo entendimento das formas, topologicamente, para além da «deformação» expressionista, partindo da cor e do traço rítmico orgânico.

Algumas declarações de Van Gogh:

«Começamos por nos esfalfarmos a seguir a Natureza e tudo sai mal; acabamos por criar calmamente a partir da nossa paleta e a Natureza concorda com ela, resulta dela. Mas nenhum destes dois antagonismos pode subsistir sem o outro.»

«... falo da simplificação das cores segundo o costume japonês... pois os japoneses abstraem dos reflexos e dispõem tons simples uns junto dos outros, traços característicos que fixam movimento ou formas (...) Devo dizer que esta terra aqui me parece tão bela como o Japão que conhecemos das gravuras japonesas de madeira coloridas.»

«Este problema [de combinar a forma com a cor], onde enraiza talvez toda a pintura figurativa, depende assombrosamente da relação directa que há entre o desenho da forma e o pincel (...) Começo a aplicar esta técnica com a mesma facilidade com que se escreve (...) De vez em quando, as pinceladas sucedem-se bruscamente umas às outras como as palavras de um discurso ou de uma carta...»

A justaposição de cores fortes e contrastantes exigem uma grande atenção à área que cada uma delas ocupa. Desse modo, elas vão impor as suas necessidades ópticas aos seus bordos e aos contornos dos objectos que simultaneamente representam. A ordenação comandada pela paleta organiza o modo de registo do mundo visível.

Para que a cor não enfraqueça, Van Gogh aplica as tintas em camadas espessas, onde se vislumbra a movimentação das pinceladas, repetindo a movimentação dos contornos. Todo o quadro se constrói como uma tecitura viva.

A rapidez da pincelada impulsiva não corresponde a qualquer desordem. Pelo contrário. Há uma ordem rítmica que se revela na sua escala. Basta comparar dois quadros diferentes, ambos representando, de modo ondulado, as copas dos ciprestes: num deles, as «ondas» dos contornos são todas grandes, enquanto no outro são todas pequenas.

A relação entre desenho e caligrafia revela-se claramente não apenas nas suas melhores pinturas como nas suas declarações. Nas cartas ao seu irmão Théo, revela-se a extraordinária versatilidade de Van Gogh, quanto à sua capacidade de invenção caligráfica. Aí, em desenhos desprezenciosos onde indica o quadro que está realizando, anota no mesmo papel da carta os nomes das cores e cada palavra é escrita de modo diferente, cada uma delas com perfeita coerência grafológica, mudando conforme o local do desenho onde aparecem, por vezes confundindo-se com os traços do desenho.

Caligrafia e desenho são deslumbrantes nas estampas japonesas. Van Gogh chegou a copiar a óleo uma dessas estampas, com respectiva escrita, cujo significado possivelmente ignorou. O quadro chama-se «Japonaiserie-Les pruniers en fleurs» (1888) e encontra-se na Colecção do Museu Nacional Vincent Van Gogh (Amesterdão). O pintor realizou também numerosos desenhos com cana de bambu e com pincel.

A utilização do preto nos contornos das figuras não deriva apenas das estampas japonesas. Elas encorajaram-no a reencontrar uma tradição medieval europeia. «O que eu queria eram cores como as dos vitrais e um desenho de linhas seguras» (Van Gogh). Mas esta vontade obedece ainda ao desejo de intensificar as cores puras que, opticamente, ganham mais vigor se entre elas se colocar um separa-

dor preto. É isto que explica o maior vigor dos vitrais medievais em comparação com os do século XX: a técnica moderna permite colar os vidros coloridos directamente, enquanto os artistas medievais eram obrigados a utilizar o chumbo, que enegrece por oxidação.

Os artistas que seguiram Van Gogh, nomeadamente Georges Rouault, aperceberam-se dessa importância do uso do preto na composição cromática. Outros, como Matisse, estiveram mais atentos à simplificação das áreas de cores lisas, não deixando de sentir a necessidade de reflectir sobre o que é pintura e o que é invenção caligráfica, no desenrolar da organização pictural.

Palavras de Matisse: «Se eu marco uma folha branca com um ponto preto, este ponto é sempre visível, seja qual for a distância a que eu mantenha a folha. É um sinal nítido. Mas se junto desse ponto eu coloco um segundo e depois um terceiro, então já se torna tudo muito confuso. Para que esse primeiro conserve o seu valor de efeito, então é necessário que eu o faça maior, à medida que vou introduzindo outros sinais no papel.» É aquele valor absoluto de um ponto no espaço que Matisse quer manter, reparando que esse valor existe na representação que os orientais fazem: a figuração de uma simples cana de bambu tem essa presença espacial absoluta.

De Van Gogh para Matisse, conquistou-se o timbrismo cromático que passou a dominar na pintura mais moderna do século XX. Adquiriu-se também consciência de que o centro da actividade criadora está no momento de execução.

O abandono do tema predefinido, assim como de predefiníveis relações formais, desenvolveu-se planetariamente a seguir à Segunda Guerra Mundial, principalmente nos países em mais rápida aceleração industrial. Foi o Informalismo, que apurou duas técnicas: a matérica e a gestual.

Alguns casos isolados tinham surgido antes, como o gestualismo do alemão Hans Hartung e como a escrita branca do americano Mark Tobey. Este chegou mesmo a instalar-se durante algum tempo na China e no Japão, nos finais dos anos 20 e início dos anos 30. Vieram juntar-se-lhes, a pouco e pouco, artistas bem individualizados, com percursos de origens diferentes, olhando todavia para a genealogia instaurada por Van Gogh e para as práticas tradicionais chinesas e japonesas: o alemão Julius Bissier, o belga Henri Michaux, os franceses André Masson, Georges Mathieu e Jean Degottex, o espanhol Antoni Tapies, o português Eurico Gonçalves, o nipo-brasileiro Manabu Mabe, etc. O interesse pelo budismo-zen acompanhou esta prática pictural.

O Informalismo ocidental, ao tornar-se planetário (talvez o primeiro movimento vanguardista planetário), foi por sua vez revitalizar a tradição

caligráfica dos próprios abstraccionistas japoneses: Morita, Tájima, Inoue, para citar aqueles que se tornaram mais conhecidos na Europa. Deste modo, cumpriu-se um ciclo de inter-influência Oriente-Occidente.

Actualmente, ninguém se atreveria a relacionar o conceito de primitivo com o antigo Egipto, nem a falar de um Oriente monolítico. Pode porém reconhecer-se a importância da abertura da sensibilidade dos ocidentais para os prodígios de outras culturas e o mérito das tentativas de instauração de uma linguagem plástica universal.

Também deve saber-se que, para Gauguin, falar de primitivismo era um elogio, o mais alto elogio. Correspondia, nele, à coragem de mudar a vida, o que faz dele o equivalente, na pintura, do que foi Rimbaud, na poesia. E correspondia, ainda, à honestidade de reinventar a linguagem pictórica, a partir dos seus elementos, seriamente, com a esperança de vir a entender e comunicar o mistério da existência. «Só temos uma coisa a fazer: é voltar sensatamente ao princípio (...) Por vezes voltei muito atrás, mais longe do que os cavalos do Partenon, até ao *dadá* da minha infância, o bom cavalo de madeira. Não sou ridículo, não posso ser ridículo, pois sou duas coisas que não podem ser ridículas: uma criança e um primitivo» (Paul Gauguin).