

PESQUISA

NEGERPLASTIK: A INVENÇÃO DA ARTE AFRICANA

RAFAEL GONZAGA DE MACEDO*

Em *Negerplastik*: a invenção da arte africana – título do meu projeto de doutorado em História pela PUC de São Paulo -, dedico-me a compreender o olhar de Carl Einstein na obra *Negerplastik* (EINSTEIN C. *Negerplastik* (escultura negra). Florianópolis: Editora da UFSC, 2011) publicada em 1915. Nessa obra, Einstein afirmava, de modo análogo às vanguardas europeias, o status de arte para uma série de esculturas e máscaras da África negra sem distingui-las por regiões ou grupos étnicos. Essa obra reveste-se de uma importância significativa no que tange a arte africana tradicional, uma vez que reconhece o impacto causado pelas considerações estéticas em relação às expressões plásticas africanas, colocando-as em um patamar que lhe era até então negada. *Negerplastik* apresenta esculturas, estatuetas, taças, trompas, bancos, efígies, bustos, cabeças, relicários, postes funerários em 111 lâminas fotográficas – nem todas realmente africanas, mas também oceânicas.

De saída, é preciso destacar: não se trata de separar a “verdadeira” Arte africana das “falsas” representações das vanguardas do início do século XX. O objetivo é reconhecer os regimes de enunciação estéticos que convergem em *Negerplastik* e que afluem no entendimento e aceitação de que certos objetos criados por mãos africanas eram dignos de

serem considerados objetos de arte. Nas palavras de Appiah: “trata-se da ideologia que levou algo chamado ‘Bali’ a Artaud, algo chamado ‘África’ a Picasso, e algo chamado ‘Japão’ a Barthes” (APPIAH, A. **Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p. 207).

Para compreender Negerplastik e a representação da África que emerge de suas páginas é preciso ter em conta a abordagem formalista de Einstein, toma-se como exemplo a experiência do próprio autor de Negerplastik diante daquilo que ele mesmo definiu como arte. De tal modo, quando Einstein promove a metamorfose dos objetos até então etnográficos para objetos de arte ele estava dialogando com determinada visão de mundo e experiência histórica. A linguagem descritiva de Carl Einstein para a “plástica negra” faz-se em proximidade com a descrição formalista, que segundo Jorge Coli (COLI, J. **O que é arte**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995. p. 59), marcou profundamente a história da arte no século XX, tal perspectiva formalista conduziu Einstein a uma espécie de “esquecimento” das significações do objeto artístico, em seu próprio contexto de origem, isto é, ele não se preocupou em descrever os usos e funções da obra em seu local de criação, por outro lado destacou de forma quase unilateral as características formais desses objetos: as soluções tridimensionais, os aspectos não frontais das esculturas em oposição à ilusão de tridimensionalidade pelo volume da escultura europeia de então, a multiplicidade de dimensões na unidade do objeto – o que demonstra uma vontade em aproximar a arte africana das experimentações cubistas. Na primeira versão de Negerplastik não havia sequer legendas explicando a obra, sua origem, etc.

O formalismo foi um método de interpretação e crítica da arte criada pelo suíço Heinrich Wölfflin (1864-1945) autor entre outros de **Conceitos fundamentais da história da arte** (São Paulo: Martins Fontes, 1996. [3ª Ed.]). Wölfflin desenvolveu um olhar para a obra de arte a partir de suas especificidades estilísticas e concretas, isto é, suas formas e cores em detrimento de grandes generalizações ou dos temas e contextualizações, estabelecendo assim as bases para uma análise formal e minuciosa das constantes de determinados obras de arte e estilos artísticos. É preciso frisar, entretanto, que enquanto Einstein se aproxima da abordagem formalista de Wölfflin em *Negerplastik*, em 1921, na obra chamada *Escultura Africana* (EINSTEIN, C. *Afrikanische Plastik*. In: O'NEILL, E.; CONDURU, R. (Orgs.). **Carl Einstein e a arte da África**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015.), ele relativizou o formalismo extremo e se aproximado dos usos e funções dos objetos em seu contexto de origem.

A invenção da Arte africana, elaborada em *Negerplastik*, pertence a um regime de enunciação estético mais amplo que décadas antes conduziu até a valorização, por parte das vanguardas artísticas europeias do início do século XX, da chamada “Arte Primitiva”. Naquele momento, artes negras significavam as produções plásticas não ocidentais como um todo. Entende-se esse regime de enunciação estético como uma representação da arte enquanto capaz de promover a “transformação do pensamento em experiência sensível da comunidade” (RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível** – estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 67). Foi esse regime que elaborou a metamorfose pela qual a arte africana passou no início do século XX.

A palavra metamorfose carrega consigo uma longa tradição modernista em relação à arte africana, pois foi empregada por André Malraux, na obra monumental *Vozes do silêncio* (MALRAUX, A. **As vozes do silêncio**. Vol. 1. Lisboa: Livros do Brasil, 1988), para descrever a transformação da Arte africana, que deixou de ser objeto etnográfico para se tornar objetos de arte e ser incorporada ao Museu Imaginário que ele propunha. O que significa, na concepção de Malraux, a passagem desses objetos de um contexto não estético, o africano, para um estético, o europeu.

Entretanto, antes de avançarmos, é preciso deixar claro alguns pontos: em primeiro lugar é necessário ter em conta que Malraux é ele próprio um genuíno representante do modernismo da primeira metade do século XX – talvez o último. De tal modo, quando ele afirma não haver um contexto estético na África, precisamos tomar bastante cuidado, pois existem autores, notadamente nigerianos e iorubás, que trabalham a arte africana justamente por um viés estético, porém local. É o caso, por exemplo, de Rowland Abiodun (ABIODUN, R. **Yoruba Art and Language: Seeking the African in African Art**. 2014. p. 247). Esse historiador da arte Iorubá desenvolveu uma reflexão que “devolve” a estética para os iorubas ao reconhecer que existem juízos de gosto entre eles na figura do amewà (especialista ou conhecedor de ewà – “beleza”). Para Abiodun, a crítica artística Iorubá emana de uma forte consciência estética (Idem. p. 247), e somente os anciões, ou aqueles que podem acompanhá-los – tais como artistas (que entre os iorubás são chamados de onísé onà) reconhecidos -, têm autoridade para definir se uma máscara ou

escultura foi bem feita ou não – ancorados, é claro em saberes e convenções locais.

Em todo caso, pode-se alargar a definição de estética para a categoria de regime estético a partir da definição do filósofo francês Jacques Rancière, que assim define essa categoria:

um regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia de efetividade do pensamento. (RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível** – estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 13)

Kabengele Munanga afirma que Carl Einstein constrói uma abordagem estética para a arte africana tradicional – existiriam outras perspectivas, como as etnológicas, etnoestéticas, etc. (MUNANGA, K. A Dimensão Estética na Arte Negro-Africana Tradicional. In: AJZENBERG, E. (org.). **Arteconhecimento**. São Paulo: MAC, 2004. p. 30). E ele está correto. Porém, é preciso identificar as nuances no interior dessa própria abordagem estética: além do caráter estético do olhar de Einstein, há também a presença da noção do sublime. Isto é, para compreender a invenção da arte africana em Negerplastik é necessário esmiuçar a noção do sublime, que opera de forma muito mais contundente na valorização de produções artísticas não ocidentais entre as duas últimas décadas do século XIX e as três primeiras do séc. XX. Pois o sublime foi o fundamento pela qual os modernistas e as vanguardas ergueram seu edifício estético (JAMESON, F. **A virada cultural** – reflexões sobre o pós-moderno. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p. 169).

Sublime, grosso modo, é tudo aquilo que o espírito humano não pode abarcar, é o sentimento oceânico descrito por Freud. Ele é, também, o inconsciente e, portanto, o que os modernistas como Gauguin, Picasso e Breton desejavam expressar em suas obras. As chamadas belas artes, nessa perspectiva, representavam o vazio, pois foram criadas através de convenções acadêmicas e esquematismos caducos e sem vida - para utilizarmos adjetivos modernistas. A arte autêntica estava na sensibilidade das crianças, nas viagens oníricas dos loucos e na espiritualidade genuína dos “selvagens”, que exprimiam as verdades mais profundas por meio de suas sensibilidades ainda não corrompidas pela razão burguesa e industrial.

Einstein, assim, inventa a arte africana não por uma questão meramente de gosto ou reconhecimento estético formal, mas também como uma proposta de transformação da experiência de visão do homem ocidental, ele opera através de regimes de enunciação estéticos que dialogam, por exemplo, com as noções da psicanálise e do inconsciente – tão fundamental para os cubistas e surrealistas, com efeito Einstein será considerado um precursor do surrealismo através da publicação de um romance *Bebuquin* (DIDI-HUBERMAN, G. O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein. In: ZIELINSKY, M (org.). **Fronteiras** – arte, crítica e outros ensaios. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2003, pp. 19-54. 2011. p. 24.). Recorrer à suposta espontaneidade estética dos “selvagens” era acessar uma arte mais autêntica, pois distante das convenções acadêmicas e culturais da própria Europa.

Nesse sentido, os críticos, teóricos e artistas das vanguardas se afastaram das artes “representacionais”, isto é, figurativas, pois seriam produtos das convenções “racionalistas burguesas”, e se voltaram para as

expressões abstratas ou não ocidentais. Nesse processo eles escolheram as artes negras – que naquele contexto também significavam as artes oceânicas e ameríndias - como modelos e inspiração para seus projetos estéticos (MANNING, P. Primitive Art and Modern Times. **Radical History Review**, vol. 33, 1985. p. 169).

Um desdobramento dessa busca pelo abstrato e sublime nas artes africanas é a construção de uma divisão e mesmo hierarquização no bojo das artes africanas. De um lado estariam as tradições artísticas palacianas, cujas obras glorificariam o Estado e dinastias. Essas eram representadas especialmente pela escultura iorubá (particularmente a estatuária do reino ancestral de Ifê) e também os bronzes do Benim, Daomé, Kuba e Congo – regiões que conheceram sociedades estatais estáveis em algum momento.

Por outro lado, construiu-se uma representação sobre a tradição artística comunitária, que invocava os laços familiares e da terra. Essas tradições comunitárias eram representadas por povos como os Kota, Baga e Dan – sociedades em que o Estado era frágil ou insignificante – e produziam objetos em comunidades menores. Há, como sugere Manning, casos mais complexos e híbridos como a arte Iorubá e Bambara – com produções tanto para palácios quanto para comunidades (MANNING, op. cit., pp. 172-173). Einstein, por sua vez, considera os trabalhos de artes distantes desses centros de poder mais autênticas e puras:

No entanto, nada torna mais suspeita a qualidade artística desses bronzes que sua incômoda proximidade com o gosto europeu padrão. Notamos uma exaltação similar nas sobrestimadas cabeças de argila e na cabeça de bronze de Olokun do país iorubá. Tecnicamente são as melhores realizações, mas não

estilisticamente. Para compreender a arte africana pura, quanto ao estilo, devemos lidar com a arte de Cameroun, onde o requinte de Benin, que guarda um quê de importado, foi descartado e reencontramos grandes formas simples (EINSTEIN, C. *Afrikanische Plastik*. In: O'NEIL, E.; CONDURU, R. (Orgs.). **Carl Einstein e a arte da África**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2015. p. 95).

Tais divisões entre diferentes formas de produção artística africana, entretanto, foram constituídas de forma arbitrária no início do século XX, pois jamais existiram divisões fixas entre as tradições comunitárias e aquelas destinada aos palácios. A arte da corte Iorubá, por exemplo, como demonstra as obras de Olowe de Ìsè, são atravessadas de inspiração tanto do estilo artístico comunitário quanto de referências ao poder e ao Estado.

Em certo sentido, é graças a compreensão da cultura dos “primitivos” como mais inocente e hegemônica que a noção de anonimato colou nas artes africanas, pois elas serão entendidas não como a criação de um espírito individualizado – isso seria por demais próxima do Ocidente, mas como o produto de uma inspiração atávica de uma coletividade espiritual; a expressão de espíritos primitivos e tradicionais que ainda não tinham sido corrompidos pelas sociedades modernas.

Sally Price nos mostra, citando um artigo sobre Arte africana, publicado em 1973 pela revista *Réalités*, como a supressão da individualidade em favor de uma ideologia coletiva homogeneizada, acerca das sociedades da África e da Oceania era plenamente válido e até encorajada:

A arte da África é anônima. Seus produtos são antes emblemas que reproduções da realidade; antes símbolos que cópias.

A razão disso está na natureza das civilizações que os criam. Eles refletem sociedades coletivas, nas quais o indivíduo existe apenas como parte do grupo (...) Na África e na Oceania, a arte (...) tem de oferecer à comunidade imagens nas quais ela possa se reconhecer (...) a arte é o cimento que mantém a comunidade unida; sem ela, a tribo morreria. (PRICE, S. **Arte Primitiva em centros Civilizados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000. p. 93)

Essa ainda é a regra diante de artigos e publicações sobre a História da Arte africana ou exposições acerca da arte africana tradicional. É preciso lembrar que a arte Iorubá, por exemplo, não é produto de uma inspiração atávica, mas a expressão de uma relação entre o artista e seu meio numa historicidade específica. Não se trata de reivindicar uma individualidade ocidental, mas de reconhecer a *ìwà* (que em Iorubá significa personalidade e a natureza essencial concedido por Obatalá para cada pessoa) dos artistas com o regime de enunciação estético de seu meio.

Dessa forma, ao invés de elaborar uma conclusão para o presente relato, algo tanto quanto impossível, pois a pesquisa ainda está em andamento, optou-se por apresentar alguns caminhos que se abrem na tentativa de sairmos dos polos dualistas entre uma concepção de arte essencialmente estética - que esquece os sentidos locais desses objetos - ou uma concepção meramente etnográfica - que apenas explica os usos e funções dos mesmos.

Partiremos para a análise de uma escultura (ere) de Olowe de Ìsè, um mestre escultor Iorubá que nasceu em Efon-Alaiye, em 1873 (e faleceu em 1938). Seguindo a tradição Iorubá, Olowe de Ìsè frequentou uma oficina de um mestre onde adquiriu *ìmò*, *ìmòòse* e *ojú onà* e reconhecimento como *onísé onà* (artista). Graças ao pouco interesse dos

colecionadores, artistas e vanguardas pouco se sabe sobre esse período da vida de Olowe de Ìsè.

Olowe atuou como artesão, recebendo encomendas para trabalhar nos palácios da região de Ekiti. Ele é reconhecido, hoje, como um grande inovador, seja na tradição Iorubá ou mesmo na tradição escultórica Ocidental. Sua obra mais conhecida é um pilar de varanda, esculpida em madeira que se encontra no Metropolitan Museum. Ela apresenta formas alegóricas de um guerreiro montado em um cavalo sob uma figura feminina agachada – que, por sua vez, transforma-se numa espécie de cadeira para a figura superior, um estilo muito popular na arte Iorubá e que se espalhou e inspirou as produções em escultura de regiões vizinhas, como no Camarões. As esculturas esculpidas como pilar de varanda são peças típicas da arquitetura dos palácios iorubás e podem ser definidas como uma espécie de coluna que suporta o entablamento que circunda os pátios abertos no interior e mesmo no exterior dos palácios.

Em Ekiti, os palácios servem, sobretudo, para sublinhar o poder e a riqueza do governante através da exuberância das construções e dos objetos que os compõem, pois é justamente nesses palácios que o rei recebe visitantes e conduz assuntos importantes do Estado. Dessa forma, os pilares de varanda devem representar esse poder e essa riqueza. A peça contendo uma figura equestre suportada por uma mulher de Olowe não foge desse tema. Ela apresenta uma composição complexa com uma coreografia intrincada. O guerreiro montado é ricamente trabalhado, suas vestes são exuberantes e transbordam de detalhes. Também existe um significado específico. A região de Ekiti foi vítima de inúmeros ataques. No começo do século XX, inimigos montados em cavalos efetuavam

razias na região, assim, a figura montada em um cavalo passou a ser identificada com poder e força. Com isso, os líderes locais associaram-se a essa imagem como o emblema de seu próprio poder (LAGAMMA, 1998. pp. 24-37).

Pilares de varanda esculpidos como estátuas equestres sob figuras femininas agachadas são um motivo popular na tradição plástica Iorubá. O famoso antropólogo alemão Leo Frobenius, por exemplo, adquiriu um Pilar de Varanda esculpido por Òbémbé em 1912 (EINSTEIN, C. *Afrikanische Plastik*. In: O'NEILL, E.; CONDURU, R. (Orgs.). **Carl Einstein e a arte da África**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015. p. 90). Talvez a obra de Olowe de Ìsè mostre Xangô (filho de Oranian, fundador do reino de Oyó, na terra dos iorubás; divindade iorubá também conhecida como deus do fogo, do raio e do trovão) sendo carregado pela deusa Oiá (também identificada como Iansã, normalmente considerada a orixá dos ventos e uma das mulheres de Xangô. Não por acaso, os iorubás acreditam que Iansã é o vento que antecede as tempestades e os relâmpagos), pois Xangô, o rei dos orixás e um dos mais belicosos entre eles, era costumeiramente associado a um guerreiro montado em um cavalo. Em um aspecto mais amplo, a divisão entre a figura masculina, acima, e a figura feminina, abaixo, também implica na própria estrutura do cosmos Iorubá.

Os iorubás concebem o cosmos como uma cabaça fechada (ìgbá) com duas metades, formando Orum-Aiê respectivamente; Orum é o céu masculino, o reino invisível. Aiê é a mãe terra e, também, as águas primordiais em que o mundo físico fora criado. Dessa forma, a estrutura primária do pilar de Olowe reproduz esta ordem primordial. Com efeito, na cultura Iorubá, a mulher é o emblema que representa a fertilidade,

poder espiritual, político e econômico (LAGAMMA, A. Beyond master hands: the lives of the artists. In: **African Arts**. Vol. 31, N° 4. UCLA James S. Coleman African Studies Center, 1998. p. 26). Ao seu lado, de tamanhos diferentes, existem dois servos que oferecem ebó (oferendas) a Xangô.

Diferentemente dos artistas ocidentais, Olowe de Ìsè não assinava suas obras com o seu nome. No entanto, isso não quer dizer que a “autoria” não tinha importância entre os artistas iorubás. Ela apenas não passava pelo nome entalhado ou riscado na obra. Ao contrário da concepção de nome entre os ocidentais, a atribuição de um nome a uma criança tinha uma importância cerimonial na cultura Iorubá. O nome representava a imersão da criança na vida comunitária, a saída da casa e o fim da clausura de sua mãe. Antes desse acontecimento, toda criança era conhecida como *Icôo Omã*, isto é, “recém-nascido”. A cerimônia, preparada nos mínimos detalhes, reunia os parentes e membros da comunidade: cada um deveria levar um presente à criança, que seria deixado na entrada do local onde a cerimônia se desenrolaria. No final do processo, o membro mais velho da comunidade sussurrava no ouvido do recém-nascido o seu nome e, caso a criança não chorasse, anunciava o nome dela aos presentes (LOPES, N. **Kitábu** – O livro do saber e do espírito negro-africanos. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2005. p. 95). O nome, dessa forma, tinha uma grande importância e deveria ser protegido e não exposto para qualquer um. Havia um medo de que feiticeiras ou inimigos que ouvissem e conhecesse o nome cerimonial poderia utilizar esse conhecimento para fazer o mal (ABIODUN, R. African Aesthetics. In: **Journal of Aesthetic Education**. Vol. 35. No. 4. 2001. p. 19).

Assim mesmo, sua “assinatura” é reconhecida por seu estilo: a maneira como ele insufla a madeira de vibração polirrítmica demarca o modo como ele expressa as três dimensões num único lance de visão com planos que se interpõem e conjugam distintas temporalidades. O pilar de varanda foi esculpido como uma espécie de coluna cujo eixo é torcido e passa a sensação de movimento. O guerreiro montado, como expressão desse movimento, carrega seu equipamento de batalha: uma lança em sua mão esquerda e uma pistola na mão direita. A cabeça do guerreiro enfatiza os olhos e a barba. Para Einstein – distante da lógica oral e próximo de regimes de enunciação cubista – tais indícios revelavam a estrutura de um cubismo *avant la lettre*.

Os historiadores da arte identificaram, através do reconhecimento do estilo de Olowe, ao menos cinquenta trabalhos. O legado de Olowe também pode ser reconhecido na herança deixada aos jovens que aprenderam a esculpir em sua oficina. Seu talento enquanto escultor é conhecido entre os iorubás e além – embora praticamente desconhecido no Ocidente.

Sua maestria se tornou lendária nos cantos ancestrais iorubás, suas habilidades com o trabalho em madeira foram imortalizadas por meio de poemas cantados (*oriki*) que narram sua lendária habilidade com a madeira:

Se você visitou o palácio de Ogoga / E também em
Owo / ...A mesma coisa em Ukiti. / Seu trabalho está
lá. / Mencionando o nome de Olowe em Ogbagi /
em Use, também, / ...No palácio de Deji, / ...Olowe
também trabalhou em Ogotum / Lá ele esculpiu um
leão. / Que tomou a Inglaterra. / Ele fez com suas
mãos. (LAGAMMA, A. Beyond master hands: the
lives of the artists. In: **African Arts**. Vol. 31, N° 4.

UCLA James S. Coleman African Studies Center,
1998. p. 26)

* Doutorando em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), atualmente é professor de História da Arte e História Antiga na Universidade Metodista de Piracicaba (UNIMEP), bem como pesquisador do Centro de Estudos Culturais Africanos e da Diáspora (CECAFRO - PUC-SP) e colaborador do coletivo AFREAKA. Contato: rfgmaced@unimep.br