

VISÃO SOBRE O MUNDO FLUTUANTE *UKYIO-E*

Beatriz Rocha Lagoa

beatrizrochalagoa@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/4053248213865133>

RESUMO

O presente artigo remete à assimilação temática e técnica das xilogravuras japonesas – *ukyo-e* – por parte de alguns artistas europeus na segunda metade do século XIX e início do século XX. Em foco a relação entre tradição e modernidade, a partir da elucidação dos aspectos plásticos e filosóficos que permeiam essas estampas. Considera-se no presente texto a possível relação do pensamento budista com o sublime romântico, repercutindo na obra dos artistas citados.

Palavras-chave: *ukyo-e*; sublime; abstração

É notória a influência das xilogravuras japonesas do período Edo (1603-1868), *ukiyo-e* - traduzidas como “pinturas do mundo flutuante” - sobre os artistas europeus, em meados do século XIX. Dentre aqueles que se renderam à sofisticação dessas estampas mencionamos: Édouard Manet (1832-1883), Claude Monet (1840-1926), Edgar Degas (1834-1917), Auguste Renoir (1841-1919), Toulouse Lautrec (1864-1901), Paul Gauguin (1848-1903) e Vincent Van Gogh (1853-1890), além dos artistas do movimento *Art Nouveau* (1890-1910) e os da Escola da *Bauhaus* (1919-1933), só para citar alguns.

Inicialmente as gravuras do *ukiyo-e* foram julgadas inferiores às pinturas ocidentais e tidas como “primitivas”, ao mostrar um cotidiano considerado exótico e distante para o público europeu. Dentre as particularidades dessas gravuras citamos a técnica linear e as superfícies planares, como alternativa para a profundidade perspectivada e para as formas anatomicamente proporcionais presentes nas pinturas europeias desde a Renascença. Essas novas possibilidades representativas da arte japonesa logo despertariam a curiosidade de alguns artistas e críticos europeus que, além dos pré-conceitos, acenariam com a possibilidade de uma visualidade livre das regras pictóricas vigentes.

Com base nessas descobertas, afirma-se que a mudança de paradigma que passa a explorar os ângulos e efeitos mais propícios para as estratégias visuais impressionistas, não se reduz apenas à descoberta da técnica fotográfica. Os créditos dessa mudança podem ser compartilhados com o modo de operar das xilogravuras japonesas, que apontam para a compreensão de outro ordenamento espacial, visível tanto nas montagens recortadas, assimétricas, tecendo relações arbitrárias de tamanho entre as figuras, quanto na articulação entre linhas, massas e vazios, em vez das construções perspectivadas que anteriormente simulavam relevos e sombras nas pinturas do Ocidente.



Utamaro, Kitagawa. *Moça empando o pescoço*. 1790. Xilogravura. In: <https://commons.wikimedia.org>

Mútuas assimilações

A busca de outros modos possíveis de representação remete os artistas impressionistas ao *plein-air*, escapando da luz artificial e do claro-escuro das formas pintadas nos ateliês. Curiosamente, assim que surgiu o grupo dos impressionistas, eles foram denominados pelos críticos “*les japonais*”¹. Apesar dos artistas desse movimento não subverterem de fato o sistema figurativo baseado nas relações de planos em profundidade, eles investigaram a sério a questão da percepção, extraíndo daí uma série de conclusões a respeito da objetivação das sensações visuais. É muito provável que o sistema figurativo que fixa contornos e o próprio olhar do espectador em um único ponto de vista na tela tenha começado a se dissolver, no mundo ocidental, graças à importância que os impressionistas concederam à efemeridade dos tons cambiantes das paisagens e às figuras transparentes, pintadas com leves pinceladas em fragmentos luminosos de espaço. Essas características já estavam presentes nas pinturas chinesas e japonesas, como veremos mais adiante nesse texto.

No que diz respeito à pintura japonesa, ela se manteve com os mesmos temas e regras durante séculos. Mudanças significativas só ocorreram com o surgimento das estampas *ukiyo-e*, representando o estilo de vida hedonista e próspero do período Edo (1603-1864), após longo período de guerras. Os temas populares e a técnica desenvolvida a partir de blocos de madeira prensados do *ukiyo-e*, permitiriam a impressão de linhas finas e uma variedade de gradações de cor, em gravuras cujo estilo foi sendo aprimorado. É interessante pensar que essas xilogravuras constituem um dos primeiros pontos de contato da cultura japonesa com os povos europeus, uma vez que o Japão permaneceu recluso por muito tempo, como reação à catequese jesuítica e às invasões promovidas pelos países vizinhos. A própria situação geográfica insular do país reforçou o

1 O autor e colecionador francês Philippe Burty (1830-1890) foi o responsável pela criação da palavra “japonismo”, para designar as influências, principalmente no campo de estudos artísticos, da cultura japonesa no Ocidente.

isolamento. Mesmo assim, interpretações desse mundo distante chegariam ao continente europeu, através de vários intercâmbios, principalmente entre holandeses e japoneses nos séculos XVI e XVII, remetendo inclusive à assimilação pictórica das paisagens holandesas pelos artistas extremo-orientais nesse momento histórico.

As relações comerciais do Japão com o Ocidente só foram reatadas em 1854, quando os japoneses se viram forçados a assinar um acordo diplomático com a Europa e os Estados Unidos. A partir desse momento, objetos de porcelana e de metal, chineses e japoneses, começaram a ser exportados para a Europa, sendo apreciados pela qualidade dos materiais e pelo preciosismo dos seus elementos decorativos. Na medida em que o comércio intercontinental foi se intensificando, vários desses objetos chegaram aos países ocidentais embrulhados em papéis impressos com as estampas *ukiyo-e*, reproduzidas em larga escala no Japão.

Próximas dos *mangás*, que aliam humor ao grafismo da caligrafia, essas xilogravuras despertariam especialmente a atenção de Gauguin, Van Gogh e Toulouse-Lautrec, pós-impressionistas que compreenderam e assimilaram a técnica planar e as superfícies marcadas por contornos livres das estampas *ukiyo-e*. No caso de Toulouse Lautrec, não foi só a técnica que o fascinou, mas também a temática dessas gravuras que explora as características mundanas e transitórias do “mundo flutuante”. O exemplo disso foi a consagração das dançarinas e cortesãs que lotavam os bares e teatros parisienses, representadas nas pinturas, desenhos e cartazes litográficos criados por Lautrec.

Quanto ao tema, as xilogravuras japonesas *ukiyo-e* valorizam tanto a natureza (paisagem, flores, aves e peixes) quanto os costumes e os prazeres representados pelas figuras femininas. Todos esses motivos são gravados em finos desenhos que se aliam às massas de cores chapadas em tons pastéis. Os detalhes, minuciosamente elaborados nessas gravuras, inspiram-se justamente na decoração dos objetos em porcelana fabricados no Oriente.

Os desenhos delicados, conjugando-se às massas chapadas, também não passam despercebidos pelo artista Aubrey Beardsley (1872-1898), expoente do *Art Nouveau* inglês, ilustrador e escritor cuja elegância linear e fascinação pelo grotesco deixariam

atônitos os demais artistas da era vitoriana. Outro dos representantes do eclético movimento *Art Nouveau*, o tcheco Alphonse Mucha (1860-1939), compreende e valoriza efetivamente a visualidade e a técnica das xilogravuras japonesas, como bem demonstram as figuras femininas e os motivos decorativos de seus cartazes litográficos. Apesar do pensamento de Mucha privilegiar a comunicação de uma mensagem espiritual na sua pintura foram os cartazes impressos que lhe trouxeram a fama, mesclando imagens e textos, todos desenhados, ilustrando a propaganda dos produtos já fartamente comercializados na época.

O traço conciso de Beardsley e de Mucha por sua vez repercute nas obras dos artistas Wassili Kandinsky (1866-1944) e Paul Klee (1879-1940), cujo conhecimento plástico, assimilado didaticamente pelos alunos da Escola da *Bauhaus* (1919-1933), privilegia a construção da forma de modo bem simples, a partir do ponto, do traço e do plano, acrescido de estudos posteriores sobre cor. Kandinsky e Klee já eram pintores renomados quando convidados por Gropius para lecionar na *Bauhaus*. Por força de seus experimentos, eles se opõem à arte impressionista, cuja premissa básica considera a captura da sensação visual imediata dos objetos. Como os demais expressionistas seus contemporâneos, ambos os artistas optam por não definir claramente um espaço figurativo ou abstrato nas suas obras.

Mesmo dentre os expressionistas apontamos diferenças consideráveis: por um lado, os integrantes do *Die Brücke* (A Ponte) e Henri Matisse, que moldam as formas do quadro ao próprio espaço que as constitui; por outro lado, as pinturas de Franz Marc, Délaunay e Kandinsky, que se aproximam, e alcançam de fato a abstração nas formas geométricas. Sobre a abstração, Klee afirma que ela independeria da presença ou da ausência do objeto pintado na tela, devendo ser reconhecida através de uma sensação semelhante à da música, ou à da poesia, ultrapassando a teoria que baliza esses gêneros artísticos. Em Klee, essa elevação do espírito é diretamente associada ao artístico, ao invisível que, apesar de permanecer oculto na superfície visível da obra, se torna passível de ser compartilhado e potencializado na percepção do espectador.

Já para Kandinsky, autor da primeira tela abstrata de que se tem notícia - (*Pontas no arco*, 1910), haveria um conteúdo espiritual na ausência de figuração. A linha, ou ponto em movimento, quando libertos da obrigação de designar algo, encontrariam vigor na sua própria força, agindo como meio pictórico. Kandinsky defende essa força, ou estímulo psicológico, nos desenhos das crianças e nos indivíduos desprovidos de formação artística acadêmica, capazes de revelar o sentido oculto do objeto representado.

Como Kandinsky, Klee valida a habilidade dos loucos e das crianças, empenhando-se em elucidar a impressão “primitiva” conferida pelos críticos aos seus próprios desenhos, gravuras e pinturas. Para isso, reduz as cores de sua paleta, explora os valores tonais e liberta o traço da representação dos objetos. Ambos os artistas, portanto, acreditam que a economia dos meios conduziria à ênfase instintiva que contém uma energia vital, como já haviam descoberto os artistas chineses e japoneses, muitos anos antes dessas formulações.

Um mundo de possibilidades

Mesmo sendo desconhecida do público ocidental, a xilogravura no Japão foi utilizada desde o século XIV, associando-se às práticas das orações nos templos budistas. A qualidade criativa e técnica das estampas japonesas alcançariam patamares muito elevados no final do século XVIII, graças à crescente preocupação com as minúcias, com a delicadeza dos tons e com a riqueza dos temas escolhidos pelos artistas.

A avaliação artística dessas gravuras segue critérios bem diversos daqueles do Ocidente, que propõe a importância da autoria e da originalidade nas obras de arte. Por exemplo, no Japão, vários autores se responsabilizavam pela criação e execução de uma única estampa *ukiyo-e*. Graças à grande destreza técnica envolvida, desde os finíssimos cortes da madeira até o controle de cores em aguadas que exigem a exatidão dos registros nos impressos, o processo de cada gravura inclui: o artista-desenhista, o gravador, o impressor, o poeta e o calígrafo. Também o editor pode integrar esse

processo de criação coletiva, encarregando-se de divulgar e agenciar as obras finalizadas.

O próprio artista do *ukiyo-e*, incumbido do desenho das estampas na madeira, desafia os méritos autorais, ao assumir diferentes identidades que podem variar: de acordo com o tema adotado, com a técnica utilizada, ou mesmo a partir da escolha de cada artista por um estilo específico para os diferentes temas. No caso de Katsushika Hokusai (1760-1849), consta que ele tenha adotado pelo menos trinta identidades durante a sua vida artística. Dentre as gravuras *ukiyo-e* que mais se destacaram na sua vasta produção, citamos a série *Trinta e seis vistas do monte Fuji* (1831), que inclui a conhecidíssima *Grande onda de Kanagawa*. As várias séries de Hokusai costumam explorar inúmeros pontos de vista do mesmo tema, recurso utilizado por quase todos os gravuristas japoneses seus contemporâneos.

Outro expoente do *ukiyo-e*, Ando Hiroshige (1797-1858), assim como Hokusai assume vários pseudônimos ao longo da vida. Os temas de suas gravuras variam entre a pintura de paisagem, a representação de figuras femininas e as imagens urbanas do seu cotidiano. Dentre as obras de Hiroshige citam-se: *As Cinquenta e três estações do Tokaido* (1833-34) e *As Sessenta e nove estações de Kiso Kaido* (1834-1842). Muitas das suas gravuras conjugam poemas, por vezes relacionados ao próprio sentido do *ukiyo-e* – “pinturas do mundo flutuante”, traduzindo a transitoriedade da existência e a impermanência da natureza. Especula-se que a representação de determinados espetáculos nas suas gravuras, como por exemplo, a floração das cerejeiras, estaria associada aos interesses de determinados estabelecimentos comerciais, como bares e restaurantes, que detinham o melhor ponto de vista da paisagem. As gravuras atuavam durante o ano todo como uma lembrança desse evento sazonal no imaginário dos frequentadores do local. Tudo isso visando o deleite de uma classe emergente, durante um momento de franca modernização urbana da cultura japonesa.

Dentre os artistas mais importantes do *ukiyo-e* cita-se ainda o gravurista Kitagawa Utamaro (1753-1806), que eleva a sensualidade feminina nas suas composições, sem privilegiar faixa etária ou classe social. Na relação de seus trabalhos principais estão:

Antologia de poemas (1793-1794), *Belezas do cotidiano* (1794) e *Dez formas de fisionomia feminina* (1802). Para alguns críticos, Utamaro se destacou dos demais artistas da sua época, não só pela precisão técnica, como também pelo impacto definitivo que suas obras teriam causado nos pintores impressionistas. Os temas de Utamaro, basicamente sobre os atores do teatro kabuki e sobre as cortesãs, representam posturas inusitadas e vistas parciais de pessoas e objetos, questões presentes na revolução visual dos artistas impressionistas. Diga-se de passagem, Utamaro soube captar como ninguém os aspectos singulares de cada personalidade retratada. Em destaque suas gravuras eróticas, que equivocadamente teriam adquirido um sentido pornográfico sob a ótica de outras culturas.

Uma das características mais marcantes das gravuras *ukiyo-e* é a associação dos desenhos com os escritos na superfície dos impressos. No século XVIII, os poemas *haiku*² invadiram essas estampas, ao mesmo tempo em que as poesias bem humoradas e críticas satirizavam o rígido sistema político dos *xoguns*. Como já foi dito, na execução das estampas os autores dos poemas não elaboram os versos no papel, pois quem detém essa habilidade são os calígrafos. Note-se que, na cultura japonesa, poesia, pintura, caligrafia ou gravura se encontram no mesmo patamar estético, e todas essas manifestações consideram a economia dos meios e a simplificação do traço como a mais pura expressão da espiritualidade.

A percepção filosófica de que o ser é o vir-a-ser é o que baliza o pensamento plástico das obras dos artistas orientais, opondo-se ao sentido de permanência que fixa as formas em conceitos. Para eles, o elevado grau de compreensão de mundo se faz presente no mais simples, no corriqueiro que é sagrado. Nessa visão, haveria um envolvimento do sujeito com o objeto, conforme uma contemplação independente de

2 No haikai, ou haiku, existe um conteúdo predominante que remete à natureza, sons, flores e fauna, descartando o que é meramente acidental em relações de sentido que ultrapassam a representação das palavras.

lógica. Em mútua absorção, o espírito de quem participa de tal experiência se modifica e eleva, permitindo vislumbrar o que normalmente estaria oculto nas relações cotidianas.

Oriente: pintura tradicional e *ukiyo-e*

A noção de espiritualidade, presente na tradição das pinturas japonesas, que remete também às pinturas chinesas regidas pelo *tao* e pelo budismo *chan* de onde deriva o *zen*, conecta espiritualidade, filosofia, moral e aspectos estéticos da existência humana. Valores como simplicidade, humildade e modéstia relacionam-se à descoberta de um estado desperto da mente, habitualmente obscurecido pelas confusões decorrentes da fixação e da sustentação de um “eu” construído, tido como único e verdadeiro.

No budismo *mahayana* - uma das maiores tradições dessa vertente filosófica - o falso “eu” busca apaziguar um estado permanente de carência, decorrente do aprisionamento em uma concepção dualista que concebe o mundo interno e o externo como distintos. Na arte, caberia ao artista/filósofo religar espontaneamente esses dois mundos, através de um esquecer-se de si que o une ao cosmo. Assim o artista praticante do *zen* atinge um estado lúcido que paradoxalmente sempre esteve presente, mesmo quando obscurecido pela noção de um “eu” que se relaciona de modo parcial, conceitual, com os objetos e as pessoas.

O termo *shunyata*, que de acordo com o pensamento budista significa vazio produtivo, gerador de fenômenos através de um potencial criativo infinito, é o tema central de boa parte das obras artísticas chinesas e japonesas que derivam dessa filosofia. No caso, o vazio remete à efemeridade das coisas, e é ele que permite as mutações. Sem a noção de vazio as formas seriam fixas, eternas, justificando uma essência que é negada no budismo. No caso da pintura, ou da gravura, é o vazio inerente às formas que permite os vários pontos de vista, já que as obras privilegiam uma organização mental que ora aprofunda, ora eleva, ou superpõe, os focos de visão do mundo percebido pelos sentidos. Na arte o espectador percebe o quadro a partir de um movimento que o integra ao tema

apresentado. E quando há superação da dualidade sujeito/objeto, supera-se a noção de “eu” que é sustentado fundamentalmente por causas e condições.

Ao adotar esse pensamento mutante, tanto a pintura quanto a caligrafia japonesa equilibram, magistralmente, no manejo do traço, a ausência e a presença, sugerindo volume, movimento, cor e relevo. Só depois de um treinamento que requer aguda observação da natureza e intensa autodisciplina, o artista torna-se apto a capturar o sopro vital que percorre o fluxo contínuo de todas as coisas. No caso das estampas *ukiyo-e*, que não foge dessa percepção de mundo, o gravador visa justamente reproduzir na incisão do traço a pincelada que flui na pintura, enquanto que o impressor traduz as manchas das aguadas em cores superpostas no papel.

No caso da pintura das paisagens chinesas e japonesas, o todo se harmoniza sem fixar o ponto do horizonte. Desse modo, o olhar do espectador sofre um deslocamento na perspectiva variável das brumas e nuvens que introduz o vazio no espaço pictural. Nas pinturas o espectador nunca é passivo, pois seu olhar se move obedecendo aos elementos antitéticos da paisagem que pretende harmonizar os elementos. As oposições do tipo linear-pictural, ou forma-matéria que realçam tanto o contorno, como a sombra e a perspectiva nas pinturas ocidentais, traduzem-se nas paisagens chinesas como relevo, textura, grão, luminosidade e volume. O traço fragmentado por vezes promove efeitos oscilantes que incorporam o vazio na paisagem quase sempre monocromática, valorizando os tons de cinza que definem as diferenças de cor dos objetos, enquanto que a porosidade e a tonalidade do papel se confundem de maneira bastante sutil à paisagem.

Pode parecer estranho relacionar a espiritualidade das pinturas chinesas e japonesas com as gravuras *ukiyo-e*, que mostram a exuberância dos prazeres, divertimentos e belezas terrenas, em temáticas bem diversas daquelas utilizadas pelas antigas escolas orientais, as quais prezam as flores, os pássaros, os frutos e as figuras humanas integradas à natureza. O ponto chave é que, de acordo com a visão budista, as aparências se mostram inseparáveis do mundo espiritual. Ou melhor, elas já são o aspecto espiritual. Trata-se, portanto, de revelar no *ukiyo-e* a mesma transitoriedade, o

mesmo sentido do efêmero que habita as antigas pinturas orientais, transpondo-as para o mundo cotidiano como se fossem duas faces da mesma moeda.

As estampas japonesas *ukiyo-e* alegres e pulsantes, celebrando o fim do período de guerras ocorrido no Japão nos séculos anteriores, denunciam as emoções humanas que, de acordo com o pensamento budista, revelam-se insaciáveis no mundo de prazeres que as representam. E quando as alegrias que percorrem as experiências não se dissociam do sentimento da sua incompletude, pode-se considerar uma possível relação com o conceito de sublime romântico elaborado pelos artistas alemães do século XVIII/XIX, assimilado enquanto linguagem poética nos vários gêneros artísticos.

Ocidente: aspectos românticos

Os poetas românticos alemães procuravam se libertar das convenções acadêmicas em favor da livre expressão do indivíduo, privilegiando os sentimentos e a imaginação, em vez dos mecanismos mais racionais da mente humana. Nesse contexto, o conceito de sublime propõe um modo de atingir outros níveis de percepção, os quais ultrapassariam os domínios da razão na tentativa de alcançar o Absoluto. Através da poesia, pensavam eles, abre-se espaço para o não dito, ordem oculta presente nas palavras: um “não eu”, capaz de promover a compreensão maior de si do que a ordem comunicativa (BENJAMIN, 1999). Por isso, torna-se relevante nesse momento o papel da crítica e da caricatura como saída, como escape, uma vez que ambas revelariam o que está oculto na palavra e na imagem, aproximando-se do mesmo sentido negativo do sublime.

De acordo com a teoria do sublime, a natureza e o sujeito se elevam mutuamente, pois o mesmo sentimento que provoca angústia também transforma moralmente o ser humano, quando a angústia for passível de ser superada. No pensamento romântico, a sensibilidade é algo que deve ser experimentada e vivida, experiência próxima àquela formulada pelos pensamentos taoísta e budista. No entanto, a diferença entre as duas visões de mundo, ocidental e oriental, reside no fato de que os seguidores dos princípios

taoístas e budistas se anulam diante da natureza, alcançando dessa maneira a união com as forças que a constituem.

O pensamento romântico e o *zen*-budista podem ser relacionados, preservando as devidas diferenças quanto às suas perspectivas filosóficas. O Romantismo, que recupera a crença no Absoluto, pretende a elevação da consciência no sentido de aproximá-la da presença de Deus. Já o caminho budista, não teísta, atua no sentido de revelar a natureza livre e lúcida que habita todos os seres (TRUNGPA, 1973.). No budismo, mesmo que as experiências de mundo sejam vivenciadas individualmente, não existe um alguém por trás das experiências. Também não existe essência, ou alma, mas somente um estado mental comum a todos, compreendido como “não eu”. E é justamente através da negatividade do “eu” que se pode aventar uma possível relação entre o pensamento romântico e o *zen*.

Uma aproximação com a poética romântica e o *haikai*, de origem japonesa (*hai* se traduz como gracejo, jogo ou chiste; *kai* como harmonia, equilíbrio ou proporção), captura o instante que revela a fugacidade das coisas e o sentido oculto que nelas reside. No *haikai*, que envolve disciplina e anos de treinamento, as formas são expressas de modo conciso, impregnando de sentido a materialidade das palavras. Do mesmo modo, para os poetas românticos Schlegel e Novalis, a poesia possui um estatuto privilegiado, remetendo à existência de um nível não comunicativo nas palavras, além do seu conteúdo expressivo.

No que concerne à análise das gravuras do mundo flutuante, impregnadas dos fundamentos da tradição budista, a ausência de um “eu” remete a vários aspectos: à base que admite a criação coletiva; à variação de identidades dos artistas relacionadas ao processo criativo; aos temas explorados em séries; aos vários pontos de vista nas gravuras; às montagens que alteram espaço e tempo; ou até mesmo às alterações de tamanhos dos seres e objetos, libertos do antropomorfismo. Também a ausência de relevos, bem como a inexistência de sombreados, obedece ao mesmo princípio pictórico, distante do sistema figurativo ocidental, que fixa o olhar do observador na tela através de construções geometrizadas, luzes e sombras e proporções em planos.

Síntese das artes

Dentre os vários artistas ocidentais já citados nesse texto, os precursores do Expressionismo, Van Gogh e Gauguin, adotaram nas suas obras algumas das características das estampas japonesas que, como vimos não se dissociam do pensamento budista. Ao mesmo tempo, pode-se dizer que as obras de ambos os artistas também se conjugam à visão poética romântica do século XVIII/XIX.

Em Van Gogh, colecionador de gravuras *ukiyo-e*, observa-se a recuperação do aspecto técnico das gravuras japonesas nos desenhos simplificados e nos coloridos exuberantes dos seus quadros. Igualmente podemos citar na obra do artista holandês a desobediência à perspectiva e, conseqüentemente, a preferência pela técnica planar, pelas superfícies marcadas por contornos livres e pelo traço em que predomina a força expressiva ao invés da narrativa. Do Romantismo percebemos nas suas obras a pulsão trágica e nostálgica de um mundo longínquo, já idealizado pelos poetas e demais artistas que prezam esse gênero.

Já Gauguin nos envia a um paraíso desconhecido do mundo europeu, nas suas pinturas polinésias e taitianas que revelam hábitos e costumes bem diversos dos da sua cultura de origem. Gauguin pontua desse modo o culto romântico à evasão, implicando na possibilidade de uma melhor produção artística, longe da civilização. Ao mesmo tempo, o artista elabora recursos que neutralizam os efeitos de profundidade, com cores chapadas e contornos fortes que se aproximam das xilogravuras japonesas, constituindo um sistema pictórico já denominado “abstração” por seus contemporâneos.

Ao considerar a aproximação das pinturas desses dois artistas com a ausência de forma (abstração), vale citar Jean François Lyotard, que remete à apresentação negativa do sublime como a base de uma pesquisa na direção da arte abstrata, uma vez que “apresentando o inapresentável, ela (a arte) se liberta de tudo o que é natureza, assume-se como simulacro e parte – como o sublime kantiano – para uma região estranha ao tema do visível e da figuralidade” (LYOTARD, 1971.)

Van Gogh e Gauguin, precursores de um pensamento expressionista que remete ao encontro ativo de sujeito e objeto, fundamentam a noção de uma existência que não separa matéria e espírito, unidade e totalidade, concreção e abstração. Mais tarde, no início do século XX, surgiria em Kandinsky a mesma vontade expressiva, liberta da racionalidade, almejando alcançar a ausência da representação figural nos pontos, nuvens e manchas de cor das séries denominadas *Improvisos* e *Composições*. Ao aproximar as séries pictóricas da música, que é abstrata, Kandinsky e alguns de seus contemporâneos, tais como o já citado Paul Klee, Franz Marc, August Macke, Arnold Schoenberg e Thomas Hartman, editam em 1911 o almanaque *Blaue Reiter* (Cavaleiro Azul), pretendendo a síntese entre as artes – pintura, música e literatura – e a definição dos traços comuns da visualidade expressionista que, desde 1905, já impregnava a vanguarda europeia, francesa, alemã e russa.

Os temas artísticos dessa nova visualidade englobariam a arte gótica e a dos “primitivos” - que considera não só a produção da África e do Extremo-Oriente, como também a arte popular e a das crianças – aliada ao moderno movimento musical europeu e às ideias teatrais, todos caracterizando um pensamento expressivo que vai repercutir até os dias de hoje. Esse pensamento busca unir conteúdo e forma, mundo interno e externo, indivíduo e o todo, na mesma experiência transformadora que eleva o espírito do autor e do espectador da obra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, W. **Conceito de crítica de arte no Romantismo alemão**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

TRUNGPA, Chögyam. **Além do materialismo espiritual**. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.

LYOTARD, Jean François. Le sublime et l'avant garde. Paris: Klincksieck, 1971. In: BRUM, J.T. *Visões do sublime: de Kant a Lyotard*. In: **Kant, crítica e modernidade na estética**. São Paulo, SENAC, 1999, pp. 63-64.

SOBRE A AUTORA:

Professora da Escola de Comunicação da UFRJ e pesquisadora da FAPERJ.

Designer (PUC-RJ), com especialização em História da Arte e da Arquitetura (PUC-RJ), mestrado em História da Arte (EBA-UFRJ) com bolsa CNPQ, doutorado em História Social da Cultura (PUC-RJ) com bolsa Capes, pós-doutorado em Estudos Culturais (PACC-UFRJ).