

RUSGAS DO MUNDO FLUTUANTE: A CONSTRUÇÃO ORIENTALISTA DA PRESENÇA JAPONESA NO IMPRESSIONISMO

RAIDS OF THE FLOATING WORLD: THE ORIENTALIST CONSTRUCTION OF THE JAPANESE PRESENCE IN IMPRESSIONISM

Fabiano de Araujo¹

Resumo: O presente artigo apresenta, como objeto de investigação, o processo de formação orientalista do movimento artístico impressionista (e pós-impressionista), situado num momento de transição para o modernismo, na segunda metade do século XIX, entre 1860 e 1880, em relação ao contexto de modernização japonesa na Era Meiji (1868-1912) e sua aproximação contrastiva com o Ocidente. A noção de orientalismo aqui abordada, considera as formulações de Edward Said (2003) e outras leituras direcionadas ao contexto histórico japonês (Elisa Sasaki Pinheiro; Liliana Moraes), tendo em vista que o arquipélago do Extremo Oriente nunca foi colonizado por potências ocidentais e assumiu um lugar como nação imperialista. Especificamente, trataremos do aporte inicial de influências temáticas e formais da arte japonesa, o primeiro momento do japonismo, diretamente relacionado ao impressionismo, que pode ser diferenciado do segundo japonismo, cuja tendência condicionou o aparecimento do *Art Nouveau* e do design modernista entre 1880 e 1890, segundo Klaus Berger (1992).

Palavras-chave: Japão, orientalismo, impressionismo, modernismo, japonismo.

¹ Bacharel em Museologia e Doutor em Antropologia pela Universidade Federal de Pernambuco (2022). Pesquisador do Grupo de pesquisa DEVIR: Religião, Contemporaneidade, Morte e Imagens (PPGA-UFPE). Desenvolve atividades de pesquisa e curadoria relacionadas aos campos da antropologia, da museologia social, da arte contemporânea e do audiovisual (cineclubismo, filme etnográfico e cinema independente).

Abstract: This article investigates the process of orientalist formation of the Impressionist (and post-Impressionist) art movement, situated at a time of transition to modernism in the second half of the 19th century, between 1860 and 1880, in relation to the context of Japanese modernization in the Meiji Era (1868-1912) and its contrastive approach to the West. The notion of Orientalism addressed here considers the formulations of Edward Said (2003) and other readings directed at the Japanese historical context (Elisa Sasaki Pinheiro; Liliana Morais), bearing in mind that the Far Eastern archipelago was never colonized by Western powers and assumed a place as an imperialist nation. Specifically, we will deal with the initial contribution of thematic and formal influences in Japanese art, the first moment of Japonism, directly related to impressionism, which can be differentiated from the second Japonism, whose tendency conditioned the appearance of Art Nouveau and modernist design between 1880 and 1890, according to Klaus Berger (1992).

Keywords: Japan, orientalism, impressionism, modernism, japonisme.

“... fiel aos impressionistas, meu pai, que era pintor, tinha em sua juventude enchido uma grande caixa com estampas japonesas, e me deu uma quando eu tinha cinco ou seis anos. Ainda a revejo: uma prancha de Hiroshige, muito velha e sem margens, que representava moças passeando sob grandes pinheiros diante do mar.” Claude Lévi-Strauss (2012, p. 7).
“Não há dúvida de que o Japão se situa no Oriente, mas em termos políticos, procurou se tornar uma nação ‘Ocidental’. Elisa Massae Sasaki Pinheiro (2009, p. 117).

INTRODUÇÃO

Evocando as duas epígrafes acima, percebemos que há uma relação de continuidade estética e política, entre o chamado contexto Ocidental e o do Extremo Oriental japonês, exercida na época do surgimento da corrente pictórica impressionista e posterior a um momento de isolamento, representado pelo Período Edo ou Tokugawa (1603-1868), culminando na aproximação e modernização na Era Meiji (1868-1912). É reconhecida a importância cultural japonesa, especialmente na segunda metade do século XIX para a arte ocidental, seja nas Belas Artes, nas artes gráficas, decorativas, nas gráficas,

do Impressionismo ao *Art Nouveau*. Tal relação apresenta uma condição de ambiguidade e tensão, tendo-se em vista que nenhum país europeu conseguiu colonizar o Japão, conquistando apenas parcerias comerciais. O que não impediu um regime de curiosidade e exotismo, embasado na consciência etnocêntrica europeia em relação ao caráter utilitário da arte japonesa, manifesto na reproduzibilidade das estampas em gravuras e com as porcelanas decorativas, as quais, embora não sendo troféus de conquista colonial, eram assimilados a uma dimensão artesanal, inferior.²

É sobre o encontro dessa percepção etnocêntrica e a reação japonesa a ela, que planejamos tecer considerações a respeito dos exemplos e fatores que compõem as influências mútuas de aproximação e contraste, a partir de um contexto comum de modernização, com ascensão da classe burguesa e comercial e questionamento dos cânones artísticos academicistas e da aristocracia feudal, em manifestações artísticas que incorporaram a fugacidade e a efervescência do mundo urbano (impressionismo e as xilogravuras do “mundo flutuante”- *ukiyo-e*³) na Europa e no Japão (Iwamoto, 2016). Em equiparação, as duas manifestações artísticas então emergentes, oriundas de um momento de modernização e transição, representaram modalidades subordinadas a uma concepção oficial e conservadora da arte, no Ocidente e no Extremo Oriente.

Sobre as confluências e desentendimentos desse processo de modernização, Sasaki Pinheiro (2009, p. 26), relata que, entre os anos 1870 até o início dos anos 1880, o poder militar e o Império do Japão “foram construídos em clara imitação a países ocidentais como Inglaterra e França, com o propósito de dar maior segurança em relação ao Ocidente, no sentido de se defender deste, e ter prestígio entre as potências mundiais”. O slogan adotado para essa estratégia, “Civilização e Esclarecimento”, permitiu a aproximação com as potências europeias, a partir do envio de “observadores japoneses” no intuito de apreender as dinâmicas comerciais da Inglaterra, as estratégias militares da Alemanha e a constituição jurídico-política da França (Pinheiro, 2009).

2 Em termos históricos e geopolíticos, os países europeus ocuparam no máximo monopólios comerciais sucessivos, o que se efetuou durante a transição no final do século XVI para o XVII, do Período Sengoku (1573-1603) para o Período Edo (1603-1868), com a expulsão dos missionários jesuítas em 1587 pelo xogun Toyotomi Hideyoshi e dos comerciantes portugueses em 1639 pelo primeiro xogun Tokugawa. Durante o Período Edo (1603-1868) sob comando feudal do Xogunato Tokugawa, o Japão foi isolado comercialmente do Ocidente, com exceção dos Holandeses, que obtiveram o monopólio, realizando transações comerciais na ilha artificial de Dejima, porto de Nagasaki, cidade fundada pelos portugueses em 1570. Ver Boxer (1967).

3 Ukiyo-e significa literalmente “imagens do mundo flutuante” cf. Iwamoto (2016)

A constituição econômica, política e militar do império japonês como Estado-Nação moderno possibilitou um processo de autoafirmação contrastiva que reconheceu o Ocidente como instância universal de classificação das referências particulares do Extremo Oriente e, ao mesmo tempo, como matriz de diferenciação do próprio Japão em relação aos outros países asiáticos. O império japonês valeu-se da hierarquia racial do poder ocidental para colonizar Taiwan, Coreia, Micronésia e Manchúria, a China continental e o Sudeste da Ásia. A pertinência do conceito de orientalismo, segundo a acepção de Said (2003), pode ser aplicada no caso japonês, tanto do ponto de vista do imaginário cultural e da literatura acadêmica em relação à forma ambígua e paternalista do Ocidente encarar o Japão e o ‘Outro’ em geral, quanto do ponto de vista político ou “como um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente” (Said, 2003, p. 26), apesar de o Japão não ter sido colonizado pelas nações europeias e ter se configurado como a única potência imperial não ocidental. O orientalismo, como estilo ocidental de domínio colonial, foi copiado pelo Japão para suas conquistas imperialistas no território asiático e também como um contraponto cultural do nacionalismo em relação ao eurocentrismo, que estimulou uma apropriação *sui generis* dessa colocação geopolítica, conhecida como auto-orientalismo (Sasaki Pinheiro, 2009; Morais, 2019). A autoafirmação cultural e política do Japão também se constituiu como um Orientalismo ‘Oriental’, o qual, segundo Sasaki Pinheiro (2009, p. 124), desenvolveu-se pela: “aceitação acrítica da hierarquia das civilizações construída pelo Orientalismo, como pudemos ver no slogan da era Meiji, ‘Escapar da Ásia e se juntar ao Ocidente’”.

Segundo Morais (2019, p. 96), no tocante à ambiguidade da visão cultural orientalista, primeiramente, o Ocidente adotou uma “visão idealizada, estetizada e paternalista do Japão, centrada na sua cultura tradicional e que via os japoneses como um povo harmonioso e inocente”, a qual, na medida que o Império Japonês tornou-se competitivo na disputa geopolítica colonial, a partir do começo do século XX até o final da Segunda Guerra Mundial, “o Japão passou a ser visto pelo Ocidente como uma nação violenta, cruel e militarista”, confirmado a ideologia do Orientalismo de Said (2003)⁴.

4 A ambiguidade que inspira a modalidade de relacionamento orientalista, segundo a acepção de Edward Said (2003) de concepção do “outro” acompanha a construção de uma identidade ocidental contrastiva baseada numa pressuposta hegemonia histórica composta por superioridade técnico-científica e no balanço das conquistas coloniais desde a Antiguidade

Tendo em vista a constituição paralela do orientalismo ocidental e do auto-orientalismo japonês, a partir de agora faremos uma análise sobre como as correntes impressionista e pós-impressionista receberam o aporte inicial de influências temáticas e formais da arte japonesa, durante o primeiro momento do japonismo, diretamente relacionado ao impressionismo, que pode ser diferenciado do segundo japonismo, cuja tendência condicionou o aparecimento do *Art Nouveau* e do design modernista entre 1880 e 1890, segundo Klaus Berger (1992).

JAPONISMOS: A INFLUÊNCIA DO EXTREMO ORIENTE COMO ORNAMENTO E TENSÃO POLÍTICA E CULTURAL

Conforme apontamos acima, um processo de influência recíproca entre Ocidente e Extremo Oriente ultrapassou a questão das trocas comerciais e constituiu-se como um processo cultural concorrente de autoafirmação de classes: a elite aristocrática, de um lado e, do outro, a camada burguesa em ascensão. David Almazán Tomás (2003) discerne dois momentos dessa influência do Extremo Oriente no Ocidente. Inicialmente, entre os séculos XVII e XVIII, a afirmação de um contexto colecionista palaciano, conhecido como *Chinoiserie*, sustentado pelas trocas chinesas entre Europa e China, a partir do período da dinastia Ming (1368-1644) e, posteriormente, na segunda metade do século XVII, com a dinastia Qing (1644-1911), difundindo-se como tendência decorativa nos períodos barroco e rococó e em coleção de objetos de luxo chineses.

Depois, ocorreram duas tendências do Japonismo, a partir da segunda metade do século XIX até o período entre guerras. A primeira, entre as décadas de 1860 e 1880, inicialmente lançou um olhar exótico sobre a cultura japonesa, considerando-a do ponto de vista meramente temático e decorativo, o qual era manifesto mediante a ostentação de objetos e temas japoneses,

empreendidas pelo continente europeu. Entretanto, enquanto construção imaginária, o orientalismo é relacionamento ambíguo com civilizações letradas (Chinesa e Islâmica/Árabe especialmente) constituído mutuamente mais por empréstimos, apropriações e hibridismos culturais de tecnologias e ideias destes impérios concorrentes do que somente a dominação colonial destes impérios pelo Ocidente, o que pode ser constatado num certo protagonismo invasivo pelas conquistas muçulmanas na Península Ibérica e no Mediterrâneo, refletido nas artes, nas ciências e nas articulações comerciais. Proporcionando, como exemplo, a introdução dos textos clássicos de Aristóteles por comentadores árabes como Averroís para o Escolasticismo medieval. Ver Bittar (2009).

com foco na flora (cerejeiras, lírios e crisântemos), fauna (pássaros e insetos), roupas femininas (quimonos, leques e sombrinhas) e decoração de interiores (tecidos e persianas), além da imagem idealizada da *geisha*. Após a abertura comercial pelo Tratado de Kanagawa em 31 de março de 1854, estabelecido após negociações que contrabalançaram insistência diplomática, demonstrações de poderio bélico naval e uma pesquisa de imersão pelo comodoro Matthew Perry (Kitahara, 1986), a aquisição da arte japonesa deixou de estar sob o domínio da Companhia de Índias Holandesa ou dos acervos do naturalista Carl Peter Thunberg e do Museu Etnológico de Leiden (Atauri, Fullana & Calgano, 2017). Já o segundo momento do Japonismo, consolidado a partir da década de 1880, não está atrelado ao viés temático do objeto de luxo, retrato de uma cultura e natureza idealizadas, mas nas questões estilísticas, em contraponto ao modelo academicista, ancoradas na gramática do impressionismo, com “a predominância do desenho de linhas, o uso de cores planas, formatos alongados do tipo *kakemono*, a moldura recortada, a diagonal, a silhueta, os contornos definidos e o gosto pelo decorativismo organicista” (Almazán Tomás, 2003, p. 95).

Ainda, no que concerne à formação estilística do impressionismo a partir da influência japonesa, Monica Okamoto (1999, p. 87) chama atenção para o papel da cromotipia japonesa, derivada de um senso estético tradicionalmente monocromático, que reforça a silhueta e confere sobriedade, além das xilogravuras *ukiyo-e*, que capturam o “momento das rápidas transformações citadinas, daí o seu estilo urbano que descreve a mutabilidade, o ritmo nervoso, as impressões súbitas, pungentes, mas sempre efêmeras da vida das cidades.” Simultaneamente, pode ser evocado o contexto da emergência de novos valores sociais e culturais alternativos a uma escola oficial mantida pelo xogunato e pela aristocracia japonesa ou à referência do academicismo europeu, representando o “mundo flutuante” que reflete o pano de fundo de alterações sociais das xilogravuras *ukiyo-e*, tanto no Ocidente, quanto no Japão. Paralelo cultural esse que foi notado por Luciana Iwamoto (2016, p. 30), quando percebe que, como os pintores franceses, os artistas do *ukiyo-e* consistem num:

Grupo de artistas do século XIX [que] também rejeitaram a arte tradicional e buscaram novos métodos e técnicas de representação, de modo especial em relação à busca de temas mais íntimos do cotidiano. O diferencial entre

eles e os japoneses, confinados nos limites de sua pequena ilha, é que os japoneses praticamente não possuíram influência externa no desenvolvimento da própria arte, mas buscaram na própria tradição seus meios.

Num extremo de exaltação e reconhecimento dos paralelismos entre os artistas franceses e japoneses está a postura pela qual os irmãos Goncourt atribuíram ao japonismo, por exemplo, um papel similar ao da apropriação greco-romana do Renascimento, enquanto matriz que decodificou a arte a partir do impressionismo (Ellridge, 1993, p. 128). O termo japonismo foi cunhado em maio de 1872 pelo crítico francês, colecionador de estampas japonesas e gravador, Philippe Burty (1830-1890), no jornal da vanguarda simbolista *La Renaissance littéraire et artistique* (1871-2). No artigo *Japonisme*, Burty (1872, pp. 25-26) comenta sobre a relação cultural dos japoneses com a morte, relativizando a barbárie, segundo a associação moral ocidental dada aos costumes japoneses e comenta sobre a nobreza estética do álbum que apresenta em sua coleção, a despeito do costume “um pouco bárbaro”.

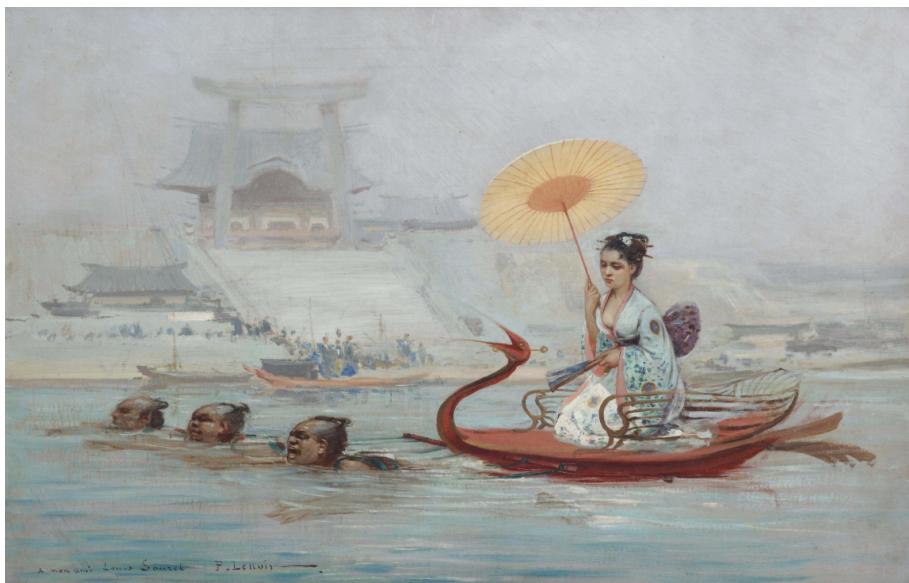
Acompanhando o entusiasmo de Philippe Burty, mas não comentando a particularidade cultural dos processos criativos dos artistas japoneses e a forma de suas obras, o crítico Jules Claretie (1874, p. 272) assinala que “o japonismo é para a arte atual o que Pompéia era para os clássicos”, concentrando-se na dimensão temática. No livro *Peintres et sculpteurs contemporains* (1874), seção *Les Japonais* do capítulo *L'Art français en 1872: Revue du Salon* (Claretie, 1874), analisa a inserção japonesa na temática orientalista nas obras de artistas acadêmicos realistas e naturalistas exibidas na Exposição do Salão de Paris em 1872 como as seguintes nas Figuras 1-3:

Figura 1. *Un perroquet*, Charles-Auguste Escudier, óleo sobre tela, 120x76cm (1871)



Fonte: <https://www.artnet.com/artists/charles-jean-auguste-escudier/2>

Figura 2 *Le bac japonais*, Paul-Marie Lenoir, óleo sobre tela, 39 x 65,5cm (1872)



Fonte: <https://www.artnet.com/artists/paul-marie-lenoir/le-bac-japonais-3FcHQzsIWqB9zT7-aFBYQ2>

Figura 3. *Le bazar japonais*, Édouard Castres, óleo sobre tela, 48x69 cm (1872)



Fonte: <https://www.meisterdrucke.fr/fine-art-prints/Edouard-Castres/1130086/Un-bazar-japonais.html>

A tensão a partir da dimensão formal, que estimula a concepção oriunda da impressão sobre o objeto representado e suas condições de luminosidade e cor, em contraste com a dimensão temática, narrativa e semântica, vai acompanhar o desenvolvimento do pós-impressionismo ao longo das três últimas décadas do século XIX. Assim como a desqualificação de uma postura que apenas se vale do japonês como mais uma temática orientalista e do modismo (*japonaiserie*), em detrimento de uma empatia e compromisso sério com as ideias e formas de sentir japoneses (*japonisme*):

É discutível quem começou o japonismo na França. Théophile Gautier havia preparado um clima receptivo, mesmo que não tenha liderado oficialmente a campanha. Mais tarde, os irmãos Goncourt reivindicaram o crédito e, de fato, escreveram para Philippe Burty, o crítico de arte, em agosto de 1867, proclamando em inglês: “Japonaiserie forever!”. Burty, entretanto, é geralmente considerado o pai do movimento, pois ele, assim como o artista Bracquemond,

que em 1856 descobriu os cadernos de esboços de Hokusai, os Manga, na loja de seu impressor Delâtre ficou impressionado com sua riqueza. Burty os comprou do Príncipe de Satsuma após a Exposição de Paris de 1867. Ele foi um dos primeiros a usar o termo japonismo na mídia impressa, quando, em 1872, referiu-se a ele negativamente como “esse capricho de um dilettante blasé”. No mesmo ano, Jules Claretie também escreveu sobre o culto como japonismo em *L'Art français en 1872*. De fato, a mania muitas vezes se tornava ridícula e era chamada de “*la folie japonaise*”. O lado tolo do fenômeno é geralmente chamado de *japonaiserie*, a primeira observação dos Goncourts em contrário, ou pior, *japonaiserie*, de acordo com Champfleury. Louis Gonse, editor da *Gazette des Beaux-Arts* e curador do Louvre na época, demonstrou seu desgosto com a moda barata e difundida quando escreveu: “Deste Japão de má qualidade, detesto até mesmo as palavras que o caracterizam: Japonisme, Japonaiserie.” Atualmente, alguns autores fazem distinção entre os dois termos, chamando de japonismo a tentativa artística mais séria de adotar a estética japonesa e de *japonaiserie* o modismo indiscriminado ou o uso da parafernália japonesa na arte ocidental. (Hartman, 1981, p. 142, tradução nossa)⁵

Pertinente à relação ambígua em que se expressa, simultaneamente e contrastivamente, um gradiente de qualificação/desqualificação, na forma de encarar a alteridade “oriental” (japonesa, chinesa, islâmica), a concepção de japonismo, herdeira, de alguma forma, da moda francesa da *chinoiserie*, enquanto fenômeno semelhante de apropriação estética oriental, traduz a inquietação que mobiliza os europeus, principalmente os franceses, quando lidam com os produtos artísticos japoneses.

5 No original: “Who began japonisme in France is debatable. Théophile Gautier had prepared a receptive climate, even if he had not officially led the campaign. The Goncourt brothers will later claim credit and did in fact write to Philippe Burty, the art critic, in August 1867, proclaiming in English, “Japonaiserie forever!” Burty, however, is usually considered the father of the movement, for he, like the artist Bracquemond who in 1856 had discovered Hokusai's sketchbooks, the Manga, at the shop of his printer Delâtre, was impressed by their richness. Burty bought them from the Prince of Satsuma after the Paris Exposition of 1867. He was among the first to use the term japonisme in print, when in 1872, he referred to it negatively as “ce caprice de dilettante blasé.” The same year Jules Claretie also wrote of the cult as japonisme in *L'Art français en 1872*. Indeed, the craze had often become ridiculous and was laughingly called “*la folie japonaise*.” The silly side of the phenomenon is usually called *japonaiserie*, the Goncourts' early remark to the contrary, or worse, *japonaiserie*, according to Champfleury. Louis Gonse, editor of the *Gazette des Beaux-Arts* and curator of the Louvre at the time, showed his disgust with the cheap and pervasive fashion when he wrote: “De ce Japon de pacotille, je déteste jusqu'aux mots qui le caractérisent: japonisme, japonaiserie.” Today some writers distinguish between the two terms, calling japonisme the more serious artistic attempt at adopting Japanese aesthetics and *japonaiserie* the undiscriminating fad or the use of Japanese paraphernalia in western art” (Hartman, 1981, p 142).

Outro importante colecionador de arte japonesa que inspirou a geração de artistas impressionistas (e pós-impressionistas) foi Siegfried “Samuel” Bing (1838-1905). Alemão, nascido na cidade de Hamburgo, veio a instalar-se em Paris em 1854, naturalizando-se francês em 1876. Além de promover exposições de arte japonesa, organizando várias mostras dentro e fora de Paris, sendo responsável pela seleção das peças presentes nas Exposições Universais, em 1888 lança uma publicação mensal, intitulada *Le Japon Artistique*. Divulgou e realizou também mostras de artistas impressionistas e simbolistas, alguns clientes admiradores da arte japonesa como Monet, Emile Bernard, Van Gogh, Camille Claudel, Fernand Khnopff, William Degouve de Nuncques, Constantin Meunier, Edward Munch, Auguste Rodin, Victor Rousseau, Paul Signac, Louis Comfort Tiffany, Henri de Toulouse-Lautrec, Félix Vallotton, Henri van de Velde, Théo Van Rysselberghe, Edouard Vuillard.

Se entre os *marchands*, Bing foi o principal disseminador da arte japonesa para os artistas (pós-)impressionistas, Van Gogh assumiu esse papel entre os artistas, promovendo duas exposições com sua coleção de gravuras japonesas, adquiridas através da loja de Bing. A primeira mostra foi realizada no Café *Le Tambourin* em Fevereiro a Março de 1887, e a segunda no *Grand Bouillon-Restaurant du Chalet, avenue de Clichy*, em Novembro a Dezembro de 1887 (Van Gogh, comunicação pessoal, 17-19 de julho de 1887)⁶. Van Gogh também realizou três releituras de obras de artistas japoneses, enquanto formas de se impregnar da lógica do universo visual destes últimos (ver figura 04): *Oiran, a cortesã*, de Eisen Kesai, *Ameixeira em Flor* e *Ponte na Chuva*, ambas de Utagawa Hiroshige. Estas duas mostras promovidas por Van Gogh e uma exposição mais ampla realizada pela École de *Beaux Arts* em 1890, influenciaram, significativamente, os artistas pós-impressionistas, em especial os *Nabis*.

⁶ Segundo as cartas 571 e 572 do próprio artista ao seu irmão e *marchand*, Theo Van Gogh.



Figura 4. Da esquerda para a direita:

Van Gogh, Japonaiserie Oiran (after Eisen), óleo sobre tela 105,5x60,5cm, 1887 (Fonte: Van Gogh Museum <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/so116v1962>);

Van Gogh, Bridge in the rain (after Hiroshige), óleo sobre tela, 73,3 x 53,8 cm, 1887, (Fonte: Van Gogh Museum <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/so114V1962>);

Van Gogh, Flowering Plum Orchard (after Hiroshige), óleo sobre tela, 55,6 x 46,8 cm, 1887. (Fonte: Van Gogh Museum <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/so115v1962>)

O japonismo de Van Gogh estimulou caminhos específicos no interior do espectro pós-impressionista. Dentre os desdobramentos suscitados por influência do artista holandês, estão o *cloisonnisme*, pintura que remete à técnica do esmalte e dos vitrais medievais (Thomson, 1993), *cloisonné*, estilo que repercutiu na exposição do *Grand Bouillon-Restaurant du Chalet, avenue de Clichy*, organizada por ele, com duas obras também expostas ao lado das estampas japonesas em 1887: *Vista da Ponte em Asnières*, Émile Bernard e *Anoitecer Avenue de Clichy*, de Louis Anquetin. Vale ressaltar que o termo *cloasonismo* foi proposto pelo escritor simbolista Édouard Dujardin, que enfatiza uma concepção simbolista da arte no estilo. O flerte com a dimensão simbólica no pós-impressionismo caracteriza outro desdobramento derivado de um outro vértice, o sintetismo em Paul Gauguin, cuja obra *Visão após o sermão* (1888), também com influência japonista, contém figuras que representam Jacó enfrentando o anjo, inspiradas por lutadores de sumô presentes na série *Mangá* de Katsushika Hokusai. Também assumiu a mesma temática de um quadro de Émile Bernard, *Le Pardon de Pont-Aven*, quando ambos compareceram

ao evento religioso da Festa do Perdão, inspirando, posteriormente, uma releitura por Van Gogh (Herban III, 1977) (Figuras 05 a 08).

Figura 5. Katsushika Hokusai - *Transmitting the Spirit, Revealing the Form of Things, Volume 3 (Série Mangá)*, gravura, 22.7 x 15.8 x 1.3 cm, 1815



(Fonte: Metropolitan Museum of Art <https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p16028coll7/id/5806>)

Figura 6. Van Gogh, *Les bretonnes et le Pardon à Pont Aven*, lápis e aquarela sobre papel Ingres 47,5x62cm, 1888;



(Fonte: Google Arts and Culture <https://artsandculture.google.com/asset/les-bretonnes-et-le-pardon-%C3%A0-pont-aven-vincent-van-gogh/ogFwnxNotDUkug?hl=en>)

Figura 7. Paul Gauguin, *La Vision après le Sermon (La Lutte de Jacob avec l'Ange)*, óleo sobre tela, 72,2x 91 cm, 1888



(Fonte: National Galleries of Scotland <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/4940>)

Figura 8. Émile Bernard, *Le Pardon de Pont-Aven*, óleo sobre tela, 73 x 92 cm, 1888.



(Fonte: Musée D'Orsay <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/le-pardon-203574>)

IMPRESSIONISMOS: CRISE DE FIN-DE-SIÈCLE E A REAÇÃO DO AUTO-ORIENTALISMO JAPONÊS

O flerte de Gauguin e demais pós-impressionistas com o simbolismo, de acordo com Berger (1992), reflete, ao mesmo tempo, um esgotamento crítico das possibilidades do próprio impressionismo e um aprimoramento do impulso estético revelado pela arte japonesa, que o impressionismo sozinho não podia dar vazão. Além da própria manifestação artística, o autor referido cita o fator da inflação e comodificação da arte decorativa japonesa, cujo consumo burguês foi dividido em subclasse de artigos finos importados, de artigos japoneses baratos, substitutos ou de imitações europeias, processo pelo qual demarca a Exposição Universal de Paris em 1889 como evento decisivo para uma revolução decorativa e das artes gráficas com a *Art Nouveau*, o *Sti/kunst*

e o design modernista, encaminhando a necessidade plástica a ser desenvolvida para além do impressionismo.

Cabe aqui ressaltar que o discernimento crítico e conceitual, atribuído a uma série de desdobramentos pós-impressionistas, foi dado, na maioria das vezes, por observadores de fora destes movimentos ou de contextos estrangeiros aos quais surgiram, segundo Thomson (1999, p. 7): “cloisonistas, sintetistas, neotradicionalistas, ideistas, simbolistas e deformadores . . . por críticos do final da década de 1880 e início de 1890, tais como Édouard Dujardin, Gustave Geoffroy, Albert Aurier, o próprio Maurice Denis”. Em 25 de abril de 1874, momento específico onde nasce a expressão pejorativa, impressionismo, cunhada por Louis Leroy na revista satírica *Le Charivari* para caracterizar a exposição organizada pela *Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs et graveurs*, no salão dos estúdios do fotógrafo Félix Nadar e baseando-se no título da obra de Monet, *Impression: soleil levant*. A gênese do termo pós-impressionismo, embora não sendo um contexto de depreciação, surgiu de uma proposta de levantamento genealógico de artistas e de sistematização do movimento estético, cunhado pelo professor de arte, crítico e artista plástico britânico Roger Fry para a exposição *Manet e os pós-impressionistas*, curada por ele mesmo para a *Grafton Galleries*, Londres, entre novembro de 1910 e janeiro de 1911 (Thomson, 1999, 1993).

Ainda, de acordo com Thomson (1999, p. 7), o termo pós-impressionismo refere-se a uma generalização de Roger Fry para classificar um aprofundamento mais radical das tendências impressionistas, executado por uma geração de artistas a partir de 1885, 10 anos depois da ruptura e assimilação provocada pelo impressionismo, cuja abordagem dispensava o ilusionismo tridimensional (domínio da fotografia) e o conteúdo narrativo (domínio da literatura). Atribuiu a paternidade desse reforço sobre essas potencialidades de aprofundamento a Paul Cézanne. Esta sistematização de Fry, ainda hoje é amplamente aceita e foi adotada inclusive na exposição inaugural de 1929 do MoMa, onde foram eleitos os quatro vértices principais das tendências pós-impressionistas: Paul Cézanne, Paul Gauguin, Georges Seurat e Vincent Van Gogh.

O alinhamento de parte considerável dos pós-impressionistas aos aspectos formais provenientes de ideias e experiências culturais reveladas pelas gravuras japonesas *ukiyo-e* não teve, entretanto, um alcance uniforme em todas as tendências deste movimento estético. A influência de Delacroix pela composição pictórica a partir do contraste no uso das cores em sua fase

mais tardia entre 1856 e 1861, cuja obra mais ilustrativa desse arranjo é *La Lutte de Jacob avec l'Ange*, assim como o cromatismo científico exposto em *A Lei do contraste simultâneo das cores* (1839), de Eugène Chevreul, inspirou a constituição das pinceladas curtas e quebradiças (pontilhismo), a juxtaposição de cores (divisionismo), nas obras de Seurat e sistematizadas por Paul Signac como *neoimpressionismo*, como uma crítica e um afastamento mais disciplinar da informalidade do impressionismo. Esta linhagem desembocou no fauvismo de Matisse (Néret, 1996).

A sistematicidade disciplinar, aliada a uma busca experimental e empírica na representação dos efeitos da luminosidade na natureza, também mobilizou Cézanne em seu isolamento deliberado entre 1880 e 1895, na comuna Aix-en-Provence, onde elaborou suas pinceladas construtivas em blocos formais de cor que inspiraram posteriormente o cubismo (Becks-Malorny, 1996). No grupo de Pont-Aven dos seguidores de Gauguin - e do japonismo propagado por Van Gogh -, que se desdobrou nos Nabis, ocorreram cisões a partir de 1895, mediante as quais encenou-se a dicotomia, já esboçada acima, entre um emprego conservador do simbolismo academicista e uma pesquisa formal do impressionismo fiel ao despojamento inspirado nas estampas japonesas. A primeira tendência foi personificada pelo monarquista católico, Maurice Denis, em sua guinada pelo classicismo manifesta no artigo neotradicionalismo de 1890 (Denis, 1890; Thomson & Thomson, 2012). A segunda tendência foi assumida pelos dois expoentes *nabis très japonnards* (muito japoneses, esse trocadilho inspirado no sobrenome de Bonnard) Pierre Bonnard e Edouard Vuillard. Estes últimos, para Thomson (1999, pp. 53-55), estavam mais predispostos a explorar a “noção de sensação, à resposta emocional direta, mesmo que incompleta à coisa observada” e estavam mais distanciados do sintetismo de Gauguin, incorporando de modo mais fiel o anarquismo, o republicanismo (todos impressionistas o eram, com exceção de Degas), a informalidade como herança direta dos impressionistas mais velhos (Monet e Renoir) (Morel, 2018; Thomson, 1993).

Durante este contexto de ruptura entre os *nabis* mais e menos japoneses, uma virada conservadora, correspondendo temporalmente à do século XX no ano de 1900, repercutiu nas Exposições Universais o que a arte japonesa representava na Europa. Dentro de um contexto de afirmação imperial da Era Meiji, Hayashi Tadamasa (1853-1906), marchand japonês rival de Samuel Bing, enquanto secretário-geral da Comissão Imperial do Japão, lançou uma mostra de arte budista antiga em Paris e um livro de História da

arte do Japão, traduzido em francês. Durante esse contexto, a intenção era intervir sobre a visão reducionista ocidental que encerrou a arte japonesa em uma dimensão de arte aplicada e reproduzível em louças ou peças de bronze, objetos esmaltados (*japonaiserie*) e nas xilogravuras de *ukiyo-e* (*japonisme*). Era também intenção questionar a separação ocidental entre artes plásticas com A maiúsculo e as artes decorativas e aplicadas, uma vez que, para os japoneses, elas tinham a mesma importância cultural. Segundo Inaga (2015, p. 75), esta tensão pode ser percebida na concepção da Exposição Universal de Paris em 1900, assim como um alinhamento conservador visando restaurar um cânone classicista (ocidental, de um lado, e japonês, do outro):

Dessa maneira, o regulamento estabelecido à categorização dos objetos apresentados na Exposição Universal de Paris de 1900 não era tão tolerante quanto ao que se observou na exposição realizada oito anos antes no então país emergente, Estados Unidos da América. Por trás disso havia um movimento promovido por políticos da ala conservadora, por professores das escolas de Belas Artes e por membros da Academia de Belas Artes, temerosos da crise administrativa do meio artístico de 1898: a exclusão dos membros da ala progressista que apoiava a promoção da arte industrial. Não seria exagero afirmar que no julgamento dos valores artísticos da Exposição Universal de Paris de 1900 começava a imperar, novamente, a tendência de se buscar referenciais nos critérios de beleza da arte clássica greco-romana. Não se pode dizer que o Japão havia previsto essa tendência, mas o fato é que levou os exemplares representativos da arte clássica budista justamente a um ambiente em que o renascimento do classicismo marcava a sua presença. Os japoneses, partindo do pressuposto de que as cidades do Oriente que corresponderiam a Atenas ou a Roma seriam Kyoto e Nara, traçaram um plano em que seria estabelecida uma analogia entre Leste e Oeste. Essa interpretação exagerada dos japoneses, que poderia ser entendida até mesmo como uma pretensão megalomaníaca, passou a receber, ao final da exposição de arte clássica do Japão e na ocasião da publicação do livro História da arte do Japão, a aceitação dos especialistas da área, tanto de Paris quanto dos demais países ocidentais.

Posteriormente à já mencionada Exposição Universal de 1889, esse evento parisiense de 1890 demarca a postura japonesa auto-orientalista de contraponto à visão decorativa da arte japonesa pelos ocidentais. A apropriação japonesa das Exposições Universais para exercer a promoção de sua autoafirmação começa ainda durante os últimos anos do xogunato na Exposição Universal realizada em Londres em 1862. No intuito de condicionar a abertura de cidades e portos japoneses a países estrangeiros, o xogunato enviou uma

comitiva da embaixada japonesa ao Reino Unido, que prestigiou a Exposição, embora o país não estivesse envolvido oficialmente. Durante a vigência do evento, Rutherford Alcock, o primeiro representante diplomático britânico no Japão, expôs vários itens japoneses de sua coleção pessoal (Laste, 2016).

José Laste (2016, p. 633) destaca que, do interesse em expor arte decorativa ao modernismo da Exposição de Paris de 1937, no geral, o percurso japonês por essa modalidade de mostra internacional, nas ocasiões em que o arquipélago participou, “foi a imagem do Japão tradicional, através da união de elementos do mais rigoroso Japão histórico com outros desenhos associados à cultura tradicional japonesa” que predominou como discurso oficial. A promoção da arte clássica budista na Exposição Internacional de 1890 pelo Império Japonês pode ser encarada como um aspecto do auto-orientalismo que desenvolveu uma visão contrastiva, digna de ser chamada de “invenção de tradição”, a qual captou os parâmetros classicistas do próprio ocidente. Elegendo formas de arte que repercutem estes últimos, pela profundidade plástica e pela aprovação greco-romana à sua maneira: a estética zen, cujas obras compõem templos budistas, são protegidas pelo governo japonês e possuem uma técnica pictórica singular, com tinta *suibokuga*, monocromática, a qual também influenciou o ocidente nas obras dos expressionistas abstratos e informalistas (Almazán Tomás, 2003).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A contradição que encena uma disputa de definição dos lugares da arte (arte aplicada versus arte acadêmica, o clássico versus o popular), tanto no contexto interno ao ocidente, quanto na afirmação nacionalista cultural do auto-orientalismo japonês, interferiu na própria construção poética das correntes impressionistas, onde uma interpretação simbólica do tema japonês domesticado (conforme o Salão de Paris em 1872, já exposto acima) tende para uma matriz mais conservadora e etnocêntrica.

Os impressionistas, a partir da experimentação formal, que questionava os cânones acadêmicos, aproximavam-se de uma postura política similar ao contexto da experiência cultural das estampas japonesas. Isto é, provocaram uma dissolução das separações entre arte plástica, decorativa e utilitária reproduzível, como ficou patente entre os pós-impressionistas e durante o *art nouveau*. Também, ao incorporarem a não-tridimensionalidade,

a leveza das figuras e dos temas urbanos das estampas *ukiyo-e*, representaram um contexto além das convenções aristocráticas e acadêmicas europeias e japonesas.

A oposição academicista à influência do japonismo, *do ponto de vista formal*, visível no interior do impressionismo, assim como a oposição japonesa nativa à sua depreciação e descontextualização como *japonaiserie*, incide aparentemente numa sobreposição de conservadorismos. A arte tradicional japonesa era exclusiva aos mosteiros budistas e aos aristocratas em geral que, como a arte clássica ocidental, tem como princípio a profundidade plástica. Em contraste com esta arte clássica japonesa estão as xilogravuras *ukiyo-e* desenvolvidas pela classe média emergente dos *chōnin*, composta de comerciantes, artistas, obreiros e fabricantes, (Baptista, 2017) que tinham como tema o mundo profano constituído pelas mulheres e cortesãs, pelos atores do teatro *Kabuki* e pelos elementos da natureza e das paisagens. Esta estrutura social e temática acompanha a visão dos interesses urbanos após o *Ancien Régime* na Europa do Século XX.

Essa ambiguidade, que vai além da inclinação decorativa para as mercadorias e porcelanas chinesas que abasteceram a burguesia comercial europeia, também inspiraram um fascínio pela alteridade, o que viabilizou a concretização do impressionismo, movimento no qual praticamente todos os artistas colecionavam estampas japonesas. O japonismo representou tanto um modismo, quanto uma inspiração fundamental. Daí a ambiguidade que alimenta o dispositivo de relacionamento com a alteridade, seja com os orientalismos ou com os primitivismos também incorporados nas vanguardas modernistas do século XX.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Almazán Tomás, D. (2003). La seducción de Oriente: de la “chinoiserie” al “japonismo”. *Artigrama*, (18), 83-106. https://doi.org/10.26754/ojs_artigrama_artigrama.2003188359

Atauri, M., Fullana, M. F., & Calgano, A. L. (2017). *El Japonismo en el Arte Europeo del siglo XIX*. [Trabajo de investigación realizado en el marco de la materia “Historia de las Artes Plásticas V” (siglo XIX), Universidad de Buenos Aires].

Baptista, A. P. (2017). Estampas. In I. Ferreira (Org.), *Ukiyoe: a magia da gravura japonesa*. Memória Visual LTDA.

Becks-Malorny, U. (1996). *Paul Cézanne*. Taschen.

Berger, K. (1992). *Japonisme in Western painting from Whistler to Matisse*. Cambridge University Press.

Bittar, E. C. B. (2009). O aristotelismo e o pensamento árabe: Averróis e a recepção de Aristóteles no mundo medieval. *Revista Portuguesa de História do Livro*, (24), 61-103.

Boxer, C. (1967). *The Christian Century in Japan, 1549-1650*. University of California Press.

Burty, P. (1872, 18 de maio) Japonisme. *La Renaissance Littéraire et Artistique*, 1º Année(4), 25-26. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6268798z/>

Claretie, J. (1874). *Peintres et sculpteurs contemporains* (12a ed). Charpentier Et O, Libraires-Éditeurs.

Denis, M. (1890). Définition du néo-traditionnisme, *Notes d'Art*, 65, 540-542.

Ellridge, A. (1993). *Gauguin et les Nabis*. Pierre Terrail Éditions.

Hartman, E. (1981). Japonisme and Nineteenth-Century French Literature. *Comparative Literature Studies*, 18(2), 141-166.

Herban III, M. (1977). The Origin of Paul Gauguin's Vision after the Sermon: Jacob Wrestling with the Angel (1888). *The Art Bulletin*, 59(3), 415-420.

Inaga, S. (2015). Do japonismo ao medievalismo: a formação da estética oriental e a crise da cultura urbana moderna. In A. Y. F. Urushima, M. J. Costa & R. Abi-Sâmara (Orgs.), *Modernização urbana e cultura contemporânea: diálogos Brasil-Japão* (pp. 69-83). Terracota.

Iwamoto, L. (2016). *A influência japonesa nas artes e na moda europeia da virada do século XX*. [Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo]. Biblioteca Digital USP. <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100133/tde-27072016-143945/pt-br.php>

Kitahara, M. (1986). Commodore Perry and the Japanese: A study in the dramaturgy of power. *Symbolic Interaction*, 9(1), 53-65. <https://doi.org/10.1525/si.1986.9.1.53>

Laste, J. M. A. (2016). La imagen del Japón tradicional a través de las Exposiciones Universales. In Aragón, A. G. (Coord.), *Japón y “Occidente”: El patrimonio cultural como punto de encuentro* (pp. 627-634). Aconcagua Libros.

Lévi-Strauss, C. (2012). *A outra face da lua: Escritos sobre o Japão*. Companhia das Letras.

Morais, L. (2019). Imagens do Japão do orientalismo ao cosmopolitismo: uma revisão crítica do Nihonjinron. *Estudos Japoneses*, (42), 93-111.

Morel, G. (2018). *Pierre Bonnard*. Éditions Place des Victoires.

Néret, G. (1996). *Henri Matisse*. Taschen.

Okamoto, M. S. (1999). Final da Era Tokugawa e início da Era Meiji (1868) – O Fascínio Europeu pelas Artes Japonesas. *Estudos Japoneses*, (19), 85-89.

Pinheiro, E. M. S. (2009). *Ser ou não ser japonês?: a construção da identidade dos brasileiros descendentes de japoneses no contexto das migrações internacionais do Japão contemporâneo*. [Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas]. Repositório Unicamp. <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/442741>

Said, E. W. (2003). *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Companhia das Letras.

Thomson, B. (1993). *Vuillard*. Phaidon Press Limited.

Thomson, B. (1999). *Pós-Impressionismo*. Cosac & Naify.

Thomson, R., & Thomson, B. (2012). Maurice Denis's 'Définition du Néo-traditionnisme' and anti-naturalism (1890). *Burlington Magazine*, 154(1309), 260-267.