



A figuração do artista como configuração da modernidade

The figuration of the artist as a configuration of modernity

Dr. Afonso Medeiros

Como citar:

MEDEIROS, A. A figuração do artista como configuração da modernidade. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 3, n. 2, p. 44-53, mai. 2019. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4141>>.

DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i2.4141>.

Imagem: Detalhe de *Children Playing in the Snow under Plum Trees in Bloom* (Secchū baisō gunji yūgi zu), de Yōshū (Hashimoto) Chikanobu, 1887, xilogravura policromada. Acervo do Metropolitan Museum of Art, NY. Disponível: <<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/JP3341/>>.

A figuração do artista como configuração da modernidade

The figuration of the artist as a configuration of modernity

Dr. Afonso Medeiros*

Resumo

Este artigo pretende reiterar o papel do artista e de seu contexto profissional para a configuração da ideia de modernidade. Para tanto, parte-se de uma percepção alargada de modernidade, defendida, entre outros, por Jack Goody e Philadelpho Menezes para, através do método comparativo e transcultural, sublinhar a importância do artista na conceituação da modernidade. Comparando-se especificamente o papel sociocultural do artista na Europa e no Japão no período que se convencionou chamar de “era moderna” e evitando conjecturas excessivamente etnocêntricas, aponta-se para uma revisão do caráter monolítico da modernidade tratando-a, finalmente, como transmodernidade.

Palavras-chave

Modernidade; transmodernidade; arte europeia; arte japonesa; estética moderna.

Abstract

This article intends to reiterate the role of the artist and his professional context for the configuration of the idea of modernity. In order to do so, I shall discuss a broad idea of modernity defended, among others, by Jack Goody and Philadelpho Menezes and, through the comparative and cross-cultural method, I'll underline the importance of the artist in the conceptualization of modernity. Comparing specifically the sociocultural role of the artist in Europe and Japan in the period known as the "modern era" and avoiding excessively ethnocentric conjectures, the article will review the monolithic character of modernity, treating it as transmodernity.

Keywords

Modernity; transmodernity; European art; Japanese art; modern aesthetics.

A concepção de modernidade nas artes e nas ciências costuma ser apresentada através de um recorte que abarca a cultura europeia entre os séculos XVII e XX. Entretanto, alguns autores (Menezes, 2001; Goody, 2011; Mignolo, 2009) têm revisto esses recortes temporais e geográficos e questionado tanto a periodização da modernidade quanto sua referência etnocêntrica.

Philadelpho Menezes, repertoriando uma história da cultura moderna calcada nas artes aquém e além da concepção baudelairiana, afirma que:

Sem abandonar a concepção baudelairiana, que de qualquer modo está tingida por uma leitura da sociedade de sua época, pode-se estender esse conceito [de modernidade] à passagem da Idade Média ao Renascimento em que o mesmo conflito entre tradição e inovação se colocava já de maneira radical, produzindo um desabrochar da noção de história e de presente. Tal concepção incidia no campo do comportamento, da moral, das artes e das ciências e se resolveu numa ruptura com o velho. Desse mesmo 'sentido de ruptura com o passado nasce realmente a consciência da modernidade' conforme acentua Le Goff (Menezes, 2001: 31).

Jack Goody vai além. Comentando que a modernidade não é fruto somente do Renascimento europeu, mas de um conjunto de "renascimentos" esparsos em todo o continente eurasiático (citando o Islã, a Índia, a China e o judaísmo), observa:

Como disse, alguns afirmam que todas as sociedades letradas têm períodos de evocação do passado, quando às vezes o antigo é restabelecido como uma renovada explosão de energia e leva a um florescimento da cultura. Essas sociedades também têm períodos em que o elemento religioso perde importância, produzindo episódios humanistas que proporcionam mais liberdade ao homem, tanto nas ciências quanto nas artes (Goody, 2011: 8).

Enfrentando o excessivo eurocentrismo das concepções de modernidade que conferem a gênese desta exclusivamente ao Renascimento europeu, Goody parte exatamente do conceito de renascimento como renovação do passado, florescimento das ciências e das artes, arrefecimento do papel da religião (sobretudo monoteísta) e protagonismo de ideais humanistas, para indicar que estas características são verificadas em várias sociedades e reiterar como o próprio renascimento europeu é devedor de outros renascimentos.

Essa questão nos interessa sobretudo na medida em que estamos acostumados a reconhecer nos albores da modernidade europeia justamente a mudança de papel social do artista que, então, teria passado da condição de operário/artesão para a condição de intelectual/artista. Acontece, porém, que essa mudança de status do profissional da arte não se deu primeiramente na Europa quincentista e, se essa revisão social do papel do artista é uma das características seminais da modernidade, teremos que convir que tal modernidade e a consequente importância do artista e da concepção de arte para sua definição é muito mais abrangente e transcultural do que se supunha. Conectando o conceito de renascimento com o desenvolvimento da cultura urbana e secular, e com a paulatina independência do artista em relação ao patronato e à censura das instituições religiosas e das cortes, o próprio Goody assinala o quanto a representação do indivíduo nas artes figurativas tornou-se um importante vetor da ideia de modernidade:

A pintura de retratos foi parte importante da visão do Renascimento como pai do modernismo, da noção de que ele representa o início do individualismo. Esse traço é visto como característico do capitalismo (via o empresário) e é especialmente evidente na pintura, sobretudo nos retratos (e esculturas) de indivíduos, em particular de leigos. (...) E sua expressão [do renascimento italiano] foi o desenvolvimento da pintura de retratos (realistas) e da autobiografia. (...) Esse cenário, tão caro aos historiadores europeus, é em grande parte a-histórico. Já existiam retratos na Antiguidade, nas pinturas budistas e em outros tipos de pinturas na China; não há nada de novo (moderno) no retrato renascentista (Goody, 2011: 20).

Sem deixar de convir que a representação plástica do indivíduo é uma das características fulcrais da modernidade, Goody assinala que essa característica já estava presente em outras culturas, inclusive naquelas que os “modernistas” do Renascimento se apropriaram para reconstituir uma visão mais secular da sociedade. Com isso, o antropólogo inglês não está querendo minimizar a representação do indivíduo na constituição da modernidade, mas, ao contrário, indicar que a “invenção” do indivíduo enquanto constituinte da noção de modernidade embala outros renascimentos e, portanto, a própria visão de modernidade não pode esvair-se entre visões etnocêntricas. Em síntese, a importância do status do artista e da arte na constituição da modernidade não é exclusivamente europeia.

O desenvolvimento do retrato e do autorretrato a partir do Renascimento europeu, de fato, dá conta dessa proeminência da noção de indivíduo, que é basilar para o que se convencionou chamar de modernidade. Mas, mais do que os retratos e autorretratos propriamente ditos, os retratos e autorretratos mais ou menos idealizados que os artistas embutiam em cenas de caráter religioso, histórico, artístico ou filosófico, revelam a autoimagem do artista nessa época. Michelangelo subindo aos céus pelas mãos de São Bartolomeu (*O Juízo Final*, 1535-41) e Rafael em meio a um grupo extenso de filósofos, matemáticos e arquitetos (*A Escola de Atenas*, 1509-11) são testemunhos não só da vaidade do artista, mas também do novo papel social (como profissional liberal) que este reivindicava para si. O artista não só pinta cenas alusivas à religião, à filosofia e à história como uma espécie de tradutor visual, mas, ao inserir-se nessas cenas, dá a si próprio e a seus pares o status privilegiado de intérprete e pensador da religião, da filosofia e da história. Esses testemunhos são tão mais eloquentes quando percebemos que aqueles dois afrescos tiveram o mais alto posto da hierarquia católica como comitente e decoram os aposentos privados do papado – uma prova inequívoca de privilégio e de reconhecimento.

Porém, esse posto privilegiado e independente do artista junto às cortes (não só servindo a elas, mas convivendo com elas), já era verificado em outras culturas e épocas igualmente florescentes. Sei Shonagon (c. 966-1017 ou 1025) e Murasaki Shikibu (c. 973 ou 978-1014 ou 1031), duas das mais importantes artistas da história da literatura japonesa, escreviam no vernacular e alheias às convenções da escrita classicista de origem chinesa (*kanbun*, forma de escrita oficial da corte) muito antes que Dante Alighieri (1265-1321, tido como precursor do modernismo renascentista florentino) resgatasse Virgílio e preferisse o italiano em detrimento do latim. O Período Heian japonês (784-1185), embora não seja citado por Goody, apresenta alguns daqueles sintomas da modernidade que o autor entrelaça com os renascimentos: o poder administrativo de fato passa das mãos da nobreza para as mãos da

aristocracia (através de arranjos matrimoniais entre as duas classes); o planejamento urbano é levado a sério em Kyoto (então Heian-Kyo); o florescimento artístico e cultural (sobretudo na literatura, na moda, na arquitetura e no design); e a relativa independência das artes e das ciências em relação à religião. Assim, verifica-se no período Heian três características que Goody aponta como constituintes do renascimento ou renascimentos: uma revisão do passado, uma florescência cultural admitida e patrocinada pelas classes dominantes e um esgarçamento do poderio religioso na vida social¹, embora essas características nem sempre sejam concomitantes sob o ponto de vista da história transcultural.

Outra característica da modernidade, segundo Walter Mignolo (2009), é a colonialidade que, segundo o autor argentino, constitui o lado oculto dessa mesma modernidade, que não existiria sem essa outra face.

Enquanto a separação entre Religião e Estado – outro constructo da modernidade, não só da europeia – vai sendo paulatinamente consagrada nos interstícios entre o Humanismo do século XVI e o Iluminismo do século XVIII, redundando na concepção de liberdade de culto, por um lado, e na secularização do Estado, de outro, essa separação não é verificada no colonialismo. Ao contrário, importa assinalar que as revisões religiosas, científicas e artísticas, profundamente imbricadas no projeto de modernização da Renascença, incidiram sobremaneira na visão europeia – para autoconsumo – sobre o “novo mundo”.

No Renascimento europeu, a sobrevivência da visão de mundo e de humano defendida pelo cristianismo (e ainda determinante na arte renascentista e barroca) conviverá com uma visão secular da sociedade que foi pouco a pouco ganhando terreno, sendo refletida na arte através de uma interdição e de uma “concessão”. A interdição se deu pela iconoclastia protestante (de origem judaica), que condena as representações do divino como idolatria e obrigou os artistas a voltarem-se para a natureza e para as instâncias seculares da sociedade. A “concessão” se verifica na renovação do “paganismo” greco-romano que, além de reintroduzir na cultura europeia a discussão sobre o legado artístico, filosófico e cultural dos gregos – o que, então, passa a ser cada vez mais referido como a identidade ancestral do pensamento europeu moderno –, revigora a representação do corpo e da sensualidade. Essas duas posturas serão importantes para a representação que os artistas darão do “novo mundo” para os europeus: uma científica, constituída *in loco* através das missões científicas e artísticas enviadas às Américas e que tentarão dar conta da gente, da flora e da fauna do novo continente; e outra simbólica, que construirá, junto com a primeira (não necessariamente *in loco*), a ideia do “europeu civilizado” iluminando o mundo e educando os “gentios”. Em ambas as posturas – repito – encontram-se profundamente imbricados as revisões religiosas, científicas e artísticas verificadas naquele primeiro projeto de modernidade esboçado pela Renascença europeia. Imbuídos desses princípios, a figuração dos artistas será mais uma vez decisiva para a configuração da modernidade e de sua face oculta (a colonialidade). Mignolo, citando *Islam, a short history*, de Karen Armstrong, observa que:

La segunda transformación, la epistemológica, suele asociarse con el Renacimiento europeo. Aquí se amplía el término *epistemológico* para abarcar tanto ciencia/conocimiento como arte/significado. Armstrong sitúa la transformación en el ámbito del conocimiento en el siglo XVI, cuando los europeos ‘llevaron a cabo la revolución científica

que les dio un control sobre el entorno mayor del que había logrado nadie en el pasado' (Mignolo, 2009: 41).

Assim, a dupla face da modernidade – como quer Mignolo – também foi erigida pelas artes plásticas e basta comparar duas interpretações artísticas das narrativas europeias sobre o “novo mundo” para percebermos as evidências: *Os quatro continentes* (1612-15) de Peter Paul Rubens (1557-1640) e *Apolo e os continentes* (1752) de Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770), nas quais fica patente a mudança de percepção do homem europeu moderno sobre outras culturas (cf. Medeiros, 2018). Os exemplos são abundantes, mas, geralmente, essas primeiras narrativas visuais estão calcadas numa visão indireta que os artistas absorveram dos primeiros relatos de europeus em terras ameríndias. Esses primeiros relatos, se comparados, já expressam as contradições do projeto inicial de modernidade. Como exemplo, temos o relato de Hans Staden (c. 1525-c. 1576): *Duas viagens ao Brasil* veio à lume em 1557, num momento em que o colonialismo europeu engalinhava-se no palco americano, teve inúmeras edições e foi traduzido para o holandês, o latim, o flamengo, o francês, o inglês e finalmente para o português em 1892, no volume 55 da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*.

Além dessa visada artística/imaginária verificada nos exemplos acima, a outra é a científica/epistemológica também construída pelos artistas que fizeram parte das missões científicas e artísticas enviadas às terras ameríndias. Albert von der Eckhout (1610-1665, a serviço de Maurício de Nassau entre 1637 e 1644), Aimé-Adrian Taunay (1803-1828), Antoine Hercule Florence (1804-1879) e Johann Moritz Rugendas (1802-1858) – que participaram da Expedição Langsdorff (1824-1829) – e Jean-Baptiste Debret (1768-1848, integrante da Missão Artística Francesa trazida por D. João VI) são os exemplos mais notórios. Em suas obras, verifica-se algum distanciamento daquela imaginária construída, entre outros, por Rubens e Tiepolo.

A figuração indireta, perpetrada pelos artistas a partir de relatos como o de Staden, e a figuração direta, plasmada pelos artistas participantes das missões científicas e artísticas, ajudaram decididamente a configurar uma visão geral das culturas americanas – que eu chamaria de simbólico-epistemológica – para autoconsumo europeu que, então, retrata os povos e as culturas plantadas e transplantadas em terras americanas como uma espécie de espelho no qual a “civilidade” europeia se vê refletida – a Expedição Langsdorff, bancada pela Rússia, tinha um escopo não só científico em sentido estrito, mas também etnográfico e linguístico.

Michel de Montaigne (1533-1592), naquela penetrante análise sobre a condição humana que constitui seus *Ensaio*s e que foi produzida sob o impacto que a Reforma Protestante e a chegada dos europeus às Américas causou não só no autor, mas na consciência do europeu seiscentista², faz a crítica desse “espelhamento civilizatório para autoconsumo” que o colonialismo produzirá:

Não vejo nada de bárbaro ou selvagem no que dizem daqueles povos; e, na verdade, cada qual considera bárbaro o que não se pratica em sua terra. (...) No entanto aos outros, àqueles que alteramos por processos de cultura e cujo desenvolvimento natural modificamos, é que deveríamos aplicar o epíteto. As qualidades e propriedades dos primeiros são vivas, vigorosas, autênticas, úteis e naturais; não fazemos senão abastarda-

las nos outros a fim de melhor as adaptar a nosso gosto corrompido (Montaigne, 2016: 236-237).

Aquela dupla face da modernidade defendida por Mignolo caracteriza-se como uma teoria profícua nos casos em que a cultura euro-ocidental foi imposta, assimilada e retroalimentada mundo afora, mas há pelo menos um caso em que a colonialidade não se verifica como face oculta da modernidade, pelo menos até a segunda metade do século XIX. Como explicar que o Japão, quase completamente blindado contra a sanha colonialista ocidental por quase três séculos, também desenvolveu uma concepção similar de “modernidade” e sua consequente defesa de uma identidade cultural? Neste caso, a volta à defesa dos renascimentos como protótipos da ideia de modernidade de Goody vem a calhar, sobretudo se considerarmos a percepção de Inaga Shigemi:

Sem querer fetichizar conceitos elusivos vindos de fora (ao menos, simultaneamente, tenho que dizer que as palavras baudelairianas “contingência”, “transitório” e “elusivo” sintetizam a estética japonesa e atestam sua modernité), deve-se reconhecer, de uma vez por todas, que a noção de uma História da Arte Global é, em si mesma, altamente elusiva e conceitualmente elíptica (Inaga, 2011: 84-85).

Infelizmente, historiadores ocidentais (e japoneses) costumam caracterizar o período Edo (ou Tokugawa, 1600-1868) como “medieval”, num evidente anacronismo, que expressa a periodização da historiografia europeia como paradigma de outras historiografias – o que, neste caso, dá a entender que a contribuição japonesa para a ideia de modernidade só aconteceu tardiamente, justamente quando o Japão “se abriu” ao capitalismo ocidental. Para ilustrar esse tipo de percepção, basta-nos uma única citação:

A entrada do Japão na arena mundial aconteceu com rapidez. De exótica e obscura terra de campos de arroz e déspotas feudais, há cerca de 150 anos, depressa passou a ser um grande rival entre as potências imperialistas, uma ameaça militar para a ordem mundial e, ultrapassada a crise por que passou, uma superpotência econômica (Henshall, 2005: 12).

O Japão do período Edo, tendo resistido ao poderio cultural, econômico e religioso europeu por quase três séculos, guarda alguns daqueles sintomas da modernidade que tanto Goody quanto Mignolo assinalam: centralização estatal da economia; distensão da consciência religiosa de mundo; planejamento urbano e viário; apreço pela vida secular e sua estetização; exuberância artístico-cultural; renovação da herança cultural e criação de uma identidade nacional; e relativa independência da atividade artística em relação aos poderes religiosos e estatais. Naquele mesmo período europeu (entre os séculos XVI e XIX) no qual se diz que o projeto de modernidade foi gestado e parido, encontra-se similaridades em terras nipônicas: o budismo chinês e toda a parafernália cultural que o acompanhava foram paulatinamente perdendo importância nos assuntos estatais e nas representações artísticas; a revalorização do xintoísmo (com seu culto aos antepassados) e sua matização com o budismo; assiste-se primeiro à ascensão da elite guerreira e, depois, da burguesia comerciante; muda-se a capital administrativa para Edo (atual Tokyo), distanciando-se da influência nobiliárquica e religiosa de Osaka e Kyoto e promovendo uma melhoria considerável na rede viária do país; e a arte, bafejada pelo distanciamento do colonialismo tanto chinês quanto europeu, engendra uma cultura nacional moderna que, ao mesmo tempo em que renova o DNA da cultura nacional baseando-se no renascimento da

ancestralidade pagã, abre-se para novos empreendimentos artísticos distanciados do gosto da elite samurai. Resultado disso, pode-se, inclusive, traçar paralelos curiosos: entre o orgulho do cidadão da Florença dos Medicis e o orgulho do *edokko* (“filho de Edo”) dos Tokugawas; e entre o protagonismo de Paris e de Edo como capitais do absolutismo e como vanguardas da moda e da estetização dos costumes, a ponto de falarmos de um “edocentrismo” do mesmo modo que podemos conjecturar sobre um “florentinismo” ou um “pariscentrismo” na modernidade – mas isto já é assunto para outro ensaio.

No período Edo, o circuito das artes é cada vez mais regido pelo sistema *iemoto* (“cabeça de casa ou de família”), tanto nas artes performáticas, quanto nas artes visuais e em outras artes. Segundo esse sistema, o ensino, a aprendizagem e a atuação em artes era gerenciado pelo “cabeça da casa/escola” e a sucessão deste tendia a ser hereditária e passada para um filho ou filha (real ou adotado), ou para o melhor ou mais poderoso dos discípulos, sempre designado pelo mestre – todos, claro, praticantes dessa arte. Esse sistema de *iemoto* garantia, assim, um sistema de ensino, aprendizagem e caracterização de estilos/tendências nas artes em muito parecido não só com o sistema ateliê/oficina da Renascença europeia como também das academias de artes de períodos posteriores. Depois de chegar a um certo nível de excelência no exercício artístico, um discípulo podia abrir seu próprio ateliê/oficina, desde que mantivesse as linhas gerais da estética tradicional da escola, adotasse o pseudônimo (sobrenome) artístico do mestre e pagasse *royalties* a este. O *iemoto*, entretanto, mantinha o controle da tradição da escola através dos seguintes direitos:

1. Direitos relativos à arte – por exemplo, o direito ao sigilo, o direito de permitir ou proibir performances, direitos sobre o repertório ou as formas definidas (*kata*) de uma arte.
2. Direitos relativos ao ensino, transmissão e licenciamento da arte.
3. O direito de expulsar ou punir os membros da escola.
4. O direito de dispor de trajés, categorias (pseudônimos) e afins.
5. O direito de controlar equipamentos ou propriedades usadas na arte.
6. Direitos exclusivos sobre a receita resultante dos cinco itens em questão. Desde o Período Meiji, este direito incluiu os direitos autorais de todas as partituras, textos [do teatro] nō, livros didáticos, escritos acadêmicos ou periódicos publicados pela escola ou pela família (Nishiyama *apud* Groemer, 1997: 4).

Na gravura, a mais prestigiada das *iemoto* consagradas ao *ukiyo-e* (“cenas do mundo flutuante”) foi a Utagawa, fundada por Utagawa Toyokuni:

Seu ateliê abrigou a mais prolífica escola de gravura da primeira metade do século 19 e cuja influência se espalhou por todo o Japão. Dirigiu uma oficina repleta de alunos – chegou a recusar Hiroshige por falta de vagas – e, segundo consta, seu sucesso como instrutor devia-se ao fato de ser um professor muito habilidoso (Medeiros, 2001: xlii).

A estética *ukiyo* na pintura, na gravura e no teatro kabuki, tão amada pelos artistas franceses do século XIX e influente no impressionismo, no pós-impressionismo e no *art nouveau*, foi desenvolvida no Período Edo e guarda algumas daquelas características que perpassam o conceito de modernidade, inclusive em Baudelaire. O escritor Asai Ryōi (?-1691) em sua obra *Contos do mundo flutuante* assim define essa estética:

Viver só para este momento, concentrar toda a atenção na beleza da lua, da neve, das flores de cerejeira e das folhas de bordo; cantar canções, beber vinho, simplesmente abandonar-se ao prazer, flutuando, flutuando; não preocupar-se minimamente com a pobreza próxima, afugentar todas as tribulações, comportar-se como a cabaça na corrente do rio; isto é o que chamamos de mundo flutuante (*ukiyo*) (Asai *apud* Medeiros, 2001: 38).

Através do evidente hedonismo da estética *ukiyo*, as gravuras produzidas nos diversos gêneros *ukiyo* e retratavam o teatro e suas estrelas, a vida e a beleza de cortesãs, geishas e mulheres do povo, os campeonatos de sumô, a mutação das paisagens urbanas e interioranas (através da variação das estações do ano), a flora e a fauna, a moda e os costumes do Período Edo/Tokugawa e, não menos importante, episódios históricos recentes ou longínquos (muitas vezes em forma de paródia) – impossível não reconhecer aí as similaridades com a postura do *flâneur* baudelairiano.

Segundo Nishiyama Matsunosuke (1997), a partir de meados do final do século XVII uma poderosa indústria editorial instala-se em Edo, trazendo fortuna para comerciantes e artesãos. Muito dessa produção era alimentada pelos gravuristas do *ukiyo-e*, que ilustravam livros de diversos assuntos e lançavam obras autorais de diversos gêneros: das séries com as célebres paisagens japonesas aos retratos de famosos atores (*yakusha-e*) e cortesãs (*bijin-ga*), passando pelos álbuns pornoeróticos (*makura-e*), os livretos de peças kabuki e séries ilustradas de episódios populares (históricos ou fictícios), uma rede de livrarias sustentada por essa portentosa produção editorial dificilmente encontra paralelos no Ocidente desse mesmo período. O sucesso e a popularidade dos retratos de atores e cortesãs atestam a importância do artista da época, embora o autorretrato fosse pouco praticado – retratos póstumos dos mestres eram comumente providenciados por seus discípulos. Premido pelas forças militares ocidentais (Estados Unidos à frente), o Japão abandonará sua própria concepção de modernidade, que passa a ser substituída pela visão de modernidade euro-ocidental a partir da década de 1860, inclusive no campo das artes. Então o binômio modernidade/colonialidade, enfim, assenta-se em terras nipônicas, mas não por muito tempo.

Em síntese, a consciência moderna de sociedade secular, de sociedade do conhecimento, de tolerância religiosa e de descolonização das consciências foi sendo paulatinamente configurada também pelas artes e pelos artistas em várias culturas e períodos. Se o Ocidente do período analisado reuniu uma série de aspectos que lhe permitiram a primazia econômica, política e militar, isso não significa necessariamente que ela estava sozinha no palco da modernidade.

Os papéis dos artistas nas modernidades, com as insuspeitadas consonâncias de propósitos e dissonâncias temporais/geográficas indicadas neste ensaio, são tão diversificados e importantes para a consciência do ser moderno que talvez já não possamos mais pensar a modernidade no singular e monoliticamente. Melhor seria, como indicam Jack Goody, Walter D. Mignolo e Inaga Shigemi, tratá-la como transmodernidade não só naquele período de seu (re)nascimento e desenvolvimento que foquei neste ensaio, como também na contemporaneidade profundamente afetada por aquela conceitualização, a ponto de ser referida como pós-modernidade (Lyotard, 1986), hipermodernidade (Lipovetsky, 2004), metamodernidade (Menezes, 2001) ou modernidade líquida (Bauman, 2001). Aliás, como consigo entrever nas entrelinhas de Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015), a importância da figuração do artista para a configuração da modernidade é de tal monta que nossos tempos

hipermodernos não fazem outra coisa senão vilipendiar a função sociocultural do artista para promover a estetização capitalista do mundo. Nesse sentido, vale concluir sublinhando a advertência de Walter Mignolo: “No cabe duda de que los artistas y los museos están desempeñando un papel importante – y tienen un papel importante que desempeñar – en las formaciones globales de subjetividades transmodernas y descoloniales” (Mignolo, 2009: 41).

Referências

- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- GOODY, Jack. *Renascimentos: um ou muitos?* São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- GROEMER, Gerald. Translator's introduction. In: NISHIYAMA, Matsunosuke. *Edo culture: daily life and diversions in urban Japan, 1600-1868*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1997.
- HENSHALL, Kenneth. *História do Japão*. Lisboa: Edições 70, 2005.
- INAGA, Shigemi. A história da arte é globalizada? Um comentário crítico de um ponto de vista do Extremo Oriente. In: GREINER, Christine; SOUZA, Marco (orgs.). *Imagens do Japão: pesquisas, intervenções, poéticas, provocações*. São Paulo: Annablume; Fundação Japão, 2011.
- LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1986.
- MEDEIROS, Afonso. *Modos de ver o corpo através da arte: entre o moderno e o contemporâneo*. In: Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: 2019.
- MEDEIROS, Afonso. *Ukiyoe: crônica visual ou a modernidade do prosaico*. Tese (Doutorado em Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica) - PUC. São Paulo, 2001.
- MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado*. São Paulo: Experimento, 2001.
- MIGNOLO, Walter. La colonialidad: la cara oculta de la modernidad. 2009. Disponível em <macba.es/PDFs/walter_mignolo_modernologias_cas.pdf>. Acesso em 15 set. 2018.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- NISHIYAMA, Matsunosuke. *Edo culture: daily life and diversions in urban Japan, 1600-1868*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1997.
- STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. Porto Alegre, L&PM, 2008.

Notas

* Professor Titular de Estética e História da Arte da Universidade Federal do Pará. Bolsista Produtividade do CNPq. E-mail: saburo@uol.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2588-9948>.

¹ Desde o Período Nara (710-794), pelo menos oito seitas budistas foram admitidas e igualmente reconhecidas pelo Estado.

² Montaigne foi um leitor assíduo das primeiras narrativas sobre os povos e as culturas das Américas, chegou a conhecer os Tupinambás que foram levados à França por Villegaignon no reinado de Carlos IX e teve como empregado alguém que participara de umas dessas viagens.

Artigo recebido em janeiro de 2019. Aprovado em abril de 2019.