

ISSN 2317-8698

{ARTE 21}

Arte 21, São Paulo, Volume 2, Número 3, Julho-Dezembro, 2014

BELAS
ARTES



{CENTRO UNIVERSITÁRIO
BELAS ARTES DE SÃO PAULO}

Prof. Dr. Paulo Antonio Gomes Cardim
Reitor

Profa. Maria Lúcia de Oliveira Gomes Cardim
Assessora de Planejamento

Patrícia Gomes Cardim
Diretora-Geral

Prof. Dr. Francisco Carlos Tadeu Starke Rodrigues
Pró-Reitor Administrativo

Prof. Dr. Sidney Ferreira Leite
Pró-Reitor Acadêmico

Prof. Me. Turguenev Roberto de Oliveira
Pró-Reitor Institucional

Profa. Ma. Leila Rabello de Oliveira
Gerente do Centro Gestor da Informação

Leandro Freitas
Gerente de Marketing

{REVISTA ARTE 21}

Prof. Dr. José Ronaldo A. Mathias
Editor

Afonso Rodrigues (UFJF) / Cecilia Almeida Sales (PUC-SP) / Elane Ribeiro Peixoto (UNB) / Fernando Andacht (University of Ottawa) / Graciela Kartofel (Universidade do México) / Leticia Passos Affini (UNESP), Lia Tomás (UNESP) / Mario Pireddu (Roma-Tre) / Mauro Wilton (ECA-USP) / Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva (UDESC) / Marcelo de Andrade Romero (FAU - USP) / Rose de Melo Rocha (ESMP) / Regina Rossetti (USCS) / Sonia Salzstein (USP) Sumaya Mattar (USP) / Susana Avelar (USP) / Wellington Junior (UFCE)
Conselho Editorial

João de Oliveira
Revisão

Foto - Issaka Mainassara Bano
Parque Niamey Niger
Capa

Fernando Antunes
Projeto Gráfico

{ARTIGOS}

- {10} QUE DIZER AGORA SOBRE ARTE AFRICANA?
A ÁFRICA NAS EXPOSIÇÕES DA VIRADA DO SÉCULO XX
PARA O XXI, NO BRASIL E NO EXTERIOR
Marta Heloisa Leuba Salum
- PAISAGENS SAARINAS: PALAVRA DA ESTÉTICA KEL
TAMACHEQUE {27}
Denise Dias Barros/ Mahfouz Ag Adnane
- {38} DE TARZAN A CAPITÃO PHILIPS: AS IMAGENS DA
ÁFRICA NAS TELAS DE HOLLYWOOD
Sidney Ferreira Leite
- LUANDINO VIEIRA E A LIBERDADE DE CRIAR {53}
Maria Nazareth Soares Fonseca
- {63} CONSIDERAÇÕES SOBRE A PARTICIPAÇÃO DO BRASIL
EM OPERAÇÕES DE PAZ NA ÁFRICA: OPORTUNIDADES
PARA A PROMOÇÃO DA IGUALDADE DE GÊNERO
Tamy Rebelo/ Renata Giannini

{PENSATAS}

- RAINHA GINGA DE ANGOLA: PRESENÇA RESISTENTE {80}
NA CULTURA AFRO-BRASILEIRA
Mariana Bracks Fonseca
- {83} AFRICA Y BRASIL EN EL CRISOL DE SAINT CLAIR CEMIN
Graciela Kartoffel
- ÁFRICA E BRASIL - CULTURA E HISTÓRIA {86}
Luiz Antonio Fachini Gomes
- {86} O CORPO NEGRO COMO LOCAL DE DISCURSO NA ARTE
CONTEMPORÂNEA AFRICANA
Débora Armelin Ferreira

{RESENHA}

- UM OLHAR SOBRE O REINO DO CONGO RESTAURADO:
RESENHA DO LIVRO MUANA CONGO, MUANA NZAMBI A {93}
MPUNGU
Alexandre Almeida Marcussi

{ENTREVISTA}

- {98} CONTRA AS ARMAS E PELA PALAVRA
Natalício Batista Jr.

{PALAVRA ESTRANGEIRA}

- ART ET POLITIQUE AU NIGER {105}
SERKI Mounkaïla Abdo Laouali

{ENSAIO}

- {118} DERVIXE NEGRO
Marcelo Schellini

Revista {Arte 21}. Centro Universitário Belas Artes de São
Paulo, 2013-
v.2, n.3, jul./dez. 2014.

Semestral
ISSN: 2317-8698 (impresso)

1. Arte – Periódicos. 2. Arte contemporânea – Periódicos.
I. Centro Universitário Belas Artes de São Paulo

CDD 700



Aldeia Bunga, Moçambique
Foto: Michele Gueiros

{PALAVRA DO REITOR}

Preconceitos e apego a estereótipos são armadilhas para todo profissional. O mundo contemporâneo pede por pessoas que consigam se livrar de antigas ideias – infundadas para o momento em que vivemos – e de conceitos antiquados que impedem uma discussão mais rica e inclusiva. Para uma Instituição de Ensino Superior, é essencial abrir essa discussão e incentivar uma postura mais justa de seus alunos para que, ao se tornarem profissionais, eles entendam a importância de entender pontos de vista diferentes e sintam-se à vontade para quebrar paradigmas inadequados para o momento em que vivemos.

O tema do terceiro número da revista Arte 21 é reflexo dessa crença do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. A África que o leitor encontrará nas próximas páginas é bem diferente daquele continente que nos é apresentado usualmente. É uma África caracterizada por fortes ligações com a arte, o cinema e a criatividade. É também uma África em que a diversidade reflete as peculiaridades de cada uma de suas regiões. Mas, acima de tudo, é uma África que nos convida a pensar sobre uma realidade ainda desconhecida para nós e com muito a nos ensinar.

Boa viagem!

{EDITORIAL}

De que África estamos falando em pleno século 21? Não podemos mais desconhecer a África ou mesmo conhecer apenas os estereótipos que o ocidente inventou sobre ela. Esta é a proposta do terceiro número da Revista Arte 21, do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, que apresenta um amplo Dossiê sobre arte, cultura e história deste continente que legou à humanidade, e a nós brasileiros, particularmente, inumeráveis práticas culturais, narrativas histórico-literárias, imagens artísticas e tantos modos plurais de enfrentar a alteridade. Uma publicação sobre África deve contemplar tanto a diversidade cultural que abraça o continente com suas incontáveis práticas políticas, estéticas e filosóficas, quanto também apresentar uma outra forma de se aproximar do legado que estes povos criaram em seu próprio espaço-tempo como ainda recriaram em outras geografias.

Os textos, reflexões, ensaios e outros formatos deste número não buscam reduzir, sintetizar, identificar, essencializar ou mesmo mistificar, novamente, a África. Isso é o que tem sido feito há séculos. Também não dialogamos com os reducionismos que apontam uma África negra fantasiosa, primitiva, violenta, miserável ou mesmo sequelada pela escravidão. Sem esquecer os longos séculos de dominação ocidental, sem esquecer os processos violentos de conquista colonial-imperial oficializados na Conferência de Berlim, e ainda sem esquecer a construção perversa do racismo que estigmatizou o povo negro, este Dossiê lembra que existem outras “áfricas”. Para alcançar este objetivo, apresentamos textos de professores, artistas, pesquisadores africanos, brasileiros e de outras partes do planeta sobre arte, cultura e história do povo africano sempre trazendo um olhar alternativo que, não esquecendo o passado, mostre como estamos enxergando hoje este “planeta”, sinalizando as mudanças em curso que alteram e remodelam as configurações sociais desses milhares de povos que ali habitam.

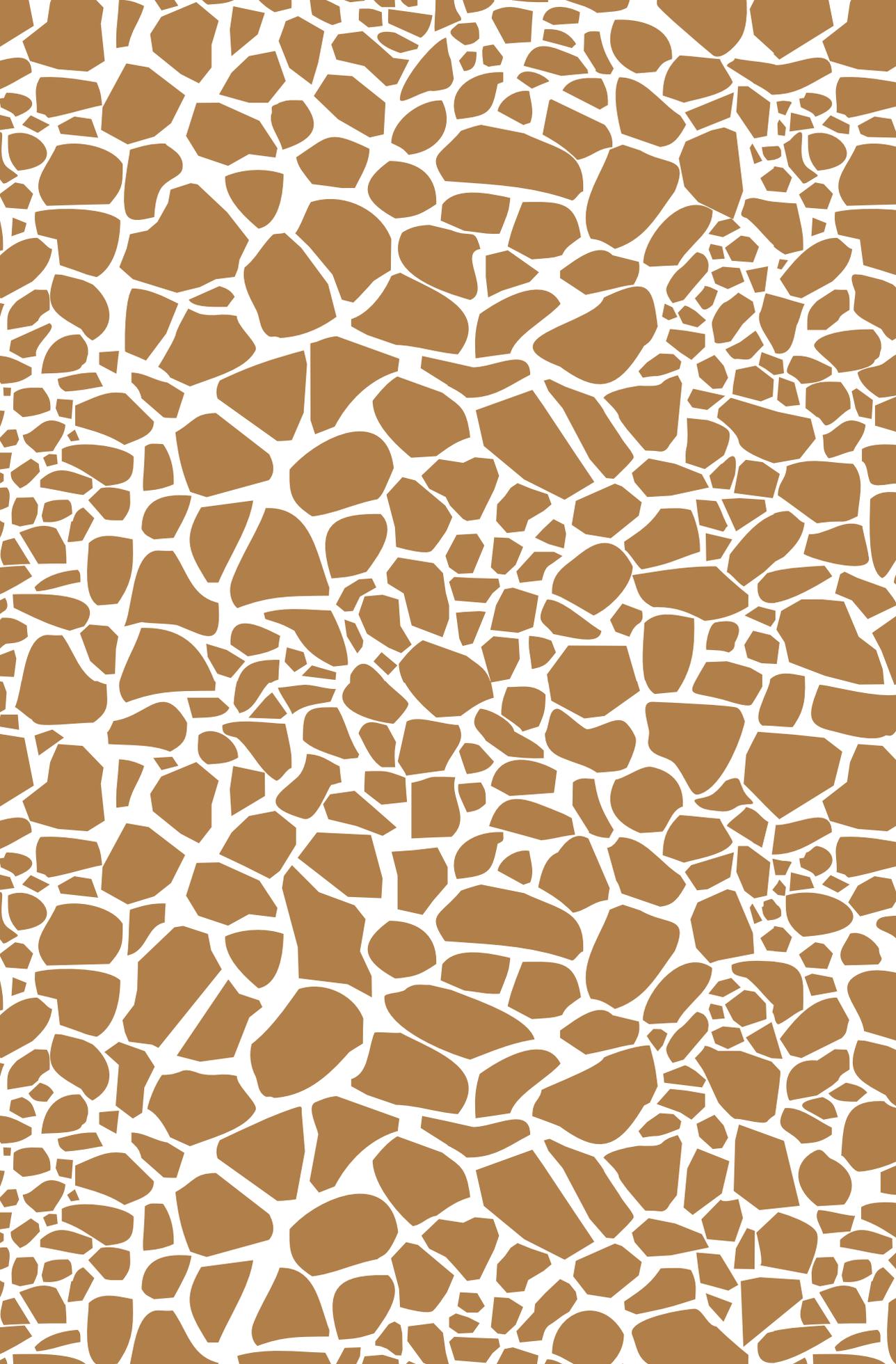
Os cinco artigos que compoem este Dossiê África – Brasil de alguma forma se interrelacionam propondo novos olhares numa perspectiva histórico-antropológica inovadora. Inicialmente, analisamos como a arte africana tida como “tradicional” foi representada nos museus ocidentais. Na sequência, conhecemos a arte de Tamacheque, uma antiga sociedade do Saara, conhecida na literatura como povo Tuareg. Questionamos quais são as imagens da África contemporânea veiculadas pela indústria cinematográfica norte-americana e nos inquietamos com a literatura de Luandino de Freitas e seu poder de enfretamento contra o autoritarismo de Salazar, em Angola. Por fim, descobrimos que a participação de mulheres nas operações de paz das Nações Unidas, na África, é parte central de uma discussão ampla sobre a igualdade de gênero.

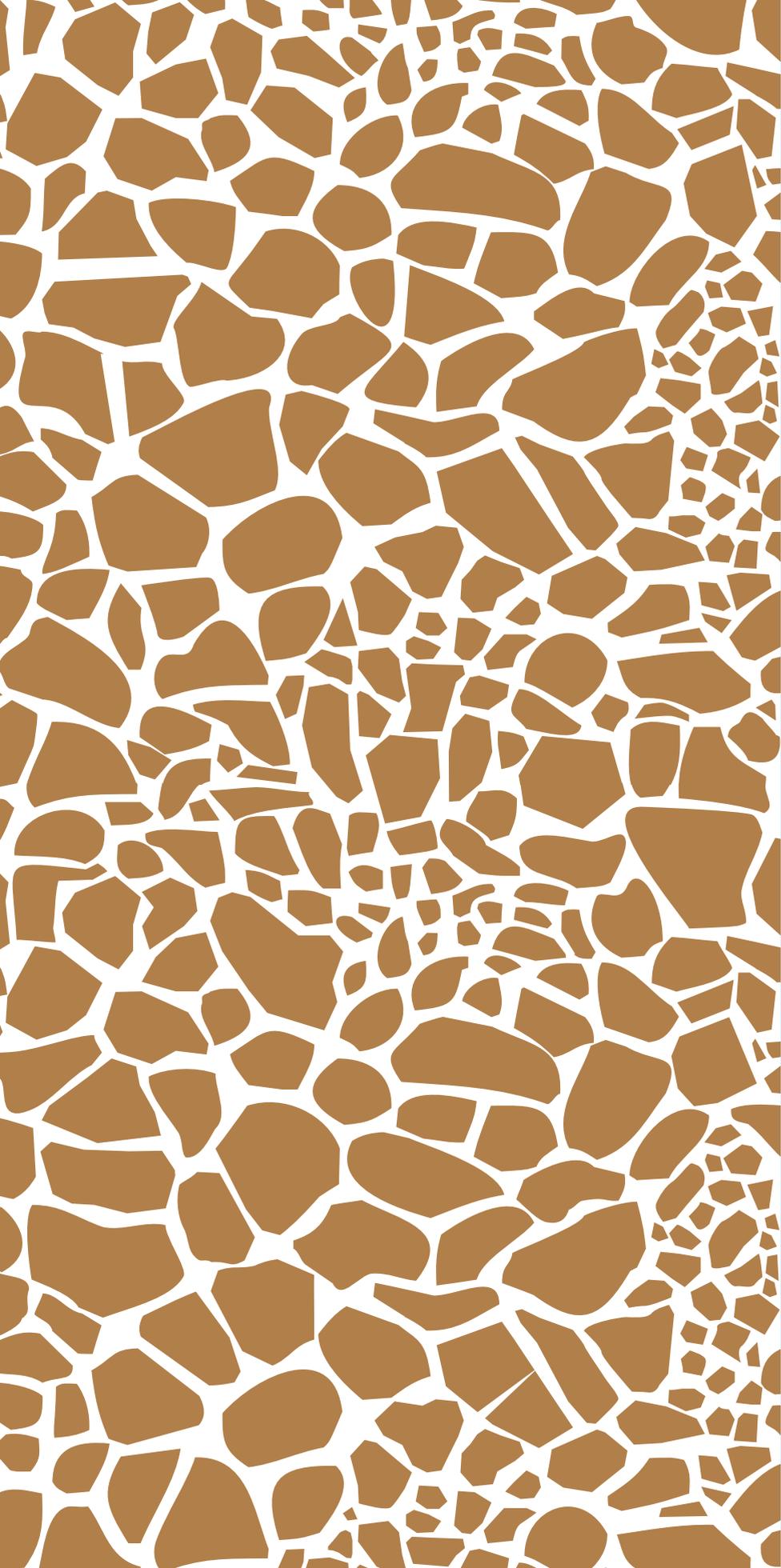
As seções Pensata e Palavra estrangeira postulam um novo lugar tanto da arte no continente africano quanto da força da cultura na edificação de uma civilização com traços, signos, indiosincrasias curiosas e inéditas para o resto do mundo. A dimensão e a relação entre arte e política são exemplos de novos campos de estudo sobre o continente. As habilidades diplomáticas de Nzinga Mbandi, conhecida como Rainha Ginga, soberana dos reinos do Ndongo e Matamba no século XVII, o corpo de artistas africanas como meio de protesto da arte contemporânea da África do Sul e do Quênia, o relato impressionista de um diplomata brasileiro na África e o trabalho do artista Saint Clair Cemin, apresentam novos olhares estéticos, científicos e políticos sobre o continente. Também falar de África impõe-nos compreender como a religião cristã deitou raízes no continente. Para isso, a resenha da inédita obra de Tiago Sapede “Muana Congo, Muana Zambi a Mpungu” analisa a complexidade dos contatos culturais decorrentes da adoção do catolicismo no Congo. Finalmente, Arte 21, na entrevista com Toumany Kayoute, revela a difícil e tortuosa relação África-Europa abordando temas como globalização, arte, juventude e resistência.

De que Áfricas estamos falando hoje? Orientado por essa proposta, Arte 21 resgata o lugar da crítica social preocupada em compreender, pelo exercício teórico transdisciplinar e intercultural, outros espaços e temporalidades não capazes de responder que África é esta, porém, de agenciar sentidos transitórios de uma alteridade não somente negra, mas também, corporalmente humana e complexa.

Editor

Prof. Dr. José Ronaldo Alonso Mathias





{ARTIGOS}

**QUE DIZER AGORA
SOBRE ARTE AFRICANA?
A ÁFRICA NAS
EXPOSIÇÕES DA VIRADA
DO SÉCULO XX PARA O
XXI, NO BRASIL
E NO EXTERIOR¹**

Marta Heloísa Leuba Salum²

Prof. Dra. Docente do Museu de Arqueologia e Etnologia da
Universidade de São Paulo (MAE-USP).

{RESUMO}

Este artigo trata do destaque dado à África na curadoria de mostras de alcance mundial no período que vai da década de 1980 até 2010, ano que marca o cinquentenário da descolonização e nacionalização da maioria dos países africanos. Algumas delas tocam, por sua vez, no curso de exposições sobre arte e cultura afro-brasileira desde o centenário da abolição da escravidão no Brasil. Na maioria delas, porém, observa-se certo descomprometimento com o fato colonial na África, cuja representação mais emblemática é a arte *africana* dos grandes colecionadores e museus ocidentais, que são, quase sempre, os maiores patrocinadores dessas mostras, e principalmente, a interposição de uma orientação curatorial imbuída do *interculturalismo* enquanto premissa ideológica das diásporas da África de todos os tempos, desvinculada da história.

{PALAVRAS-CHAVE}

Arte. Coleções etnológicas. Cultura material. Cultura visual. Museus

{ABSTRACT}

This paper deals with the emphasis placed on Africa in curatorship of exhibitions worldwide in the period from the 1980s until 2010, the year marking the fiftieth anniversary of decolonization and nationalization of the most African countries. Some of them touch, in turn, the course of exhibitions on Afro-Brazilian art and culture, since the year of centenary of the abolition of slavery in Brazil. Looking at most of them, however, it is observed a certain lack of commitment with the colonial fact in Africa, whose most emblematic representation is the *african* art of the great collectors and museums in the west, which are, nearly always, the largest sponsors of these shows, and, foremost, the interposition of the curatorial direction established in the interculturalism as an ideological premise of African diasporas of all time, disconnected from the history.

{KEY WORDS}

Art. Ethnological collections. Material Culture. Visual Culture. Museums.

¹ Este texto é parte revista de um artigo não publicado, escrito em 2010, sob o título "Compreensão da Estética Africana nas Artes Visuais Contemporâneas".

² Prof. Dra. Docente do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP). É membro do Núcleo de Apoio à Pesquisa Brasil-África, PRP/USP, gestão 2011-2015 e do Diretório África-Caribbean / ACASA-The Arts Council of the African Studies Association (de 1995 a 2004 e 2009 em diante).



Robert Farris Thompson foi um pioneiro na revelação de heranças africanas na expressão visual das Américas, sobretudo da religiosidade (cf. THOMPSON, 2011 – do original em inglês, 1ª. edição em 1983), tendo seu trabalho derivado na influente exposição sob sua curadoria intitulada “Face of Gods: art and altars of Africa and the African American” (Museum for African Art, New York, 1993). Mas o interesse museológico pelo tema já vinha crescendo desde a exposição “Magiciens de la Terre” (Centre Georges Pompidou e Halle de la Villette, Paris, 1989), pela qual seu curador, Jean-Hubert Martin, então diretor do Musée National des Arts d’Afrique et d’Océanie, ex-Palais de la Porte Dorée, Paris, contestou a exposição “Primitivism in Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern” (Museum of Modern Art, New York, 1984).

Essas exposições se deram no calor de uma nova fase de discussão sobre os estudos de cultura material e coleções museológicas, com ideias essenciais a serem sempre recuperadas pelos interessados pela África no campo da estética, entre estudantes, colecionadores e diletantes. E produziram catálogos de referência (cf. Thompson, 1993; Martin, 1989; Rubin, 1984). Mas não podemos nos limitar a uma bibliografia restrita ao período entre 1980 a 2010, quando se deram essas mostras, embora este seja o período de maior questionamento do modelo colonial das exposições e abordagem das artes da África, que se reflete nessa bibliografia, e que ainda vigora nestes anos posteriores. Sem a imposição da visão modernista sobre a estética africana, é preciso ver o que se diz antes e a partir do processo de transformação do estudo das artes da África (mesmo que essa transformação tenha ganhado contorno apenas no final do século XX). É preciso ir de Frans Olbrechts (1946) a autores reunidos no “Colóquio sobre arte negra” de 1966 (Cf. UNESCO, 1968 e 1970) entre outros clássicos, como Carl Einstein (1915) recentemente traduzido no Brasil (Einstein, 2000), e apoiar-se Vansina (1984) e novas publicações a partir dos oitenta, como a de Jacques Maquet (1986), por exemplo, antes de chegar a Boris Wastiau (2000) com seu ExitCongoMuseum – este que desvela de forma arrebatadora o aparato colonial que recobre a “vida social” das obras-primas do Musée Royal de l’Afrique Centrale-MRAC, de Tervuren.

Não se pode tampouco desconsiderar a literatura crítica sobre o fato colonial na África e o pós-colonialismo do século XX na abordagem das artes e da cultura material desse continente, que, no entanto, ainda hoje, é raramente vista em discussão no Brasil. Iniciativas recentes mostram isso, como a exposição “Gênese e Celebração: coleção de peças africanas do acervo de Rogério Cerqueira Leite” (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012-2013), oferecida sem pesquisa especializada e sem posição crítica do que o acervo apresentado significa, tendo em vista, em última análise, a presença à venda, nos nossos próprios centros comerciais, de exemplares semelhantes de, por vezes, melhor fatura. Mas, já que essa coleção passou a dar sustentação à linha de pesquisa sobre arte *não-europeia* do curso de pós-graduação em História, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP (cf. IFCH/Unicamp, 2014), o que aqui importa não é avaliar o valor dos objetos que a constituem, mas esperar que essa coleção seja colocada a serviço do incremento da pesquisa sobre o assunto no Brasil

a partir de sua especificidade histórica, e, quando oportuno, considerando aspectos de sua própria vulnerabilidade.

Isso não é possível sem sólida formação teórica demonstrada por Ademir Ribeiro Junior sobre coleções deste tipo, que foi o curador da “Coleção de Arte Africana Cláudio Masella” quando de sua incorporação pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (cf. RIBEIRO Jr., 2009). O mesmo se pode dizer de outros jovens especialistas do assunto brasileiros que lidam com outras coleções sobre a África no Estado de São Paulo, tais como Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua e Renato Araújo da Silva (cf. BEVILACQUA e Silva, 2015, no prelo), que tem peças recentes no acervo. No Museu Afro Brasil e no MAE/USP, na cidade de São Paulo (Capital), vemos algumas peças às quais poderiam se equipar algumas da coleção “Masella” ou da “Cerqueira Leite”, não fosse a época na qual foram geradas e o critério curatorial pelo qual foram incorporadas nos dois museus paulistanos.

O valor de todas as coleções existe, mas ele não se aplica nas vagas alusões sobre etnicidade que se quer representar com elas (ver em TOGNON e SUNEGA, 2012). Estas coleções situadas em Campinas e Salvador são feitas de peças recentes, do tipo *souvenirs* – ver também o acervo de arte africana do Museu Intercontinental de São Matheus, ES (Aguiar, 2012). Que sejam aplicadas, então, no tratamento teórico deste problema específico. Bom caminho é começar por Steiner (1999) e Kasfir (1999).

Dizíamos então que uma discussão apropriada das artes da África deve se fundar na tomada de fontes biblio-documentais de referência, sendo de se lembrar sempre o afinco na matéria quando da formação do Centro de Estudos Africanos da FFLCH/USP revelado num artigo de Fernando Augusto de Albuquerque Mourão (1968). Ali indicavam-se obras fundamentais de arte africana existentes até então e disponíveis na USP, comentadas uma por uma a partir de idéias gerais e temas específicos: contexto do aparecimento da obra às vezes, outras vezes dados de autoria. Foi como um preâmbulo para tudo o que veio na década de 1980, já indissociável da interdisciplinaridade entre história da arte, arqueologia, museologia e antropologia, o que tenta sintetizar Kabengele Munanga (2004) ao aprofundar os problemas metodológicos na abordagem estética da arte negro-africana.

Estas são questões que resvalam do que trazemos neste artigo: uma tentativa de elencar momentos destacados das visões de arte africana nesse período de grandes transformações e novas formas de exposições sobre a África.

{DA EXPOSIÇÃO DO BRASIL COMO ÁFRICA E DA ÁFRICA EM EXPOSIÇÃO NO BRASIL}

“Afinidade do tribal com o moderno”, é o subtítulo da exposição e do catálogo em dois volumes *Primitivism in Twentieth Century Art* (Museum of Modern Art, New York, 1984). Essa exposição tinha como intuito lançar a discussão sobre os conceitos de arte e mostrar a perda de sentido das artes da África e da Oceania fora do contexto original (cf. RUBIN, *op.cit.*), mas contrapôs a produção de artistas europeus e americanos às artes “tribais”,

restringindo seu valor como referencial das artes modernas apenas, ou, em todo caso, desconsiderando sua propriedade intrínseca.

Anos mais tarde, Jean-Hubert Martin iria afirmar que as esculturas de um artista-sacerdote como Mestre Didi, apesar de valorizadas face à arte moderna, pela singularidade da forma e do material, eram descartadas do circuito das exposições pela dificuldade de compreensão de seu conteúdo religioso (MARTIN, 1998). Isso se deu quando da colaboração desse especialista em um dos núcleos paralelos da XXIV Bienal de São Paulo (Núcleo Histórico: “Antropofagia e Histórias de Canibalismos”), ressaltando as artes “vivas” do presente, negadas pela tradição artística eurocêntrica de busca de soluções formais. Por aí já se efetivava uma nova perspectiva curatorial sobre as artes antes excluídas do universo europeu que vinha sendo germinada desde os anos da descolonização dos países africanos.

O conceito de sociedade ocidentalizada e não ocidentalizada já estava aí presente como novo impasse do mundo artístico, tão importante como o da ruptura promovida pela arte moderna. “[Lá] onde as culturas se reúnem” é o mote do Musée du Quai-Branly de Paris, inaugurado em 2006, que veio à luz como que para dirimir os governos europeus de época da pilhagem colonial – agora tido como um museu “das artes primeiras” (cf. QUAIBRANLY, 2010).

No Brasil das vésperas da passagem para este século XXI, o alcance desse problema parecia ainda embrionário – pelo menos restrito a uma elite acadêmica voltada às artes, como foi o caso da Bienal acima citada – talvez porque as artes negro-africanas mal se davam a conhecer entre nós, muito embora aqui já estivesse brotada, dentro do contexto universal da arte, a recuperação da memória da produção do Negro no Brasil. Uma análise pormenorizada dos anos 1990 até início dos 2000 desse processo entre nós foi feita em Salum (2004), abaixo retomada em linhas gerais, destacando a presença nas artes visuais do Brasil do curador Emanuel Araújo.

Como parte das comemorações do centenário da abolição da escravidão, Araújo já houvera iniciado uma série de mostras sobre arte produzida por artistas afro-descendentes: “A mão afro-brasileira” (Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1988) quando dos cem anos da Abolição; “Os herdeiros da noite” (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1995), em rememoração do tricentenário da morte de Zumbi, recém-instituído como símbolo da cultura negra no Brasil; “Arte e religiosidade no Brasil: heranças africanas” (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1997), assim como “Arte e Religiosidade Afro-Brasileira” – a primeira destas mostras –, com título em português diferente do em inglês (*Art in Afro-Brazilian Religion*), e do em alemão *Afro-brasilianische Kultur und zeitgenössische Kunst* (“Cultura e arte contemporânea afro-brasileiras”) – sendo esta mostra inserida na 46ª. Feira do Livro de Frankfurt sob o tema “confluências de culturas” ([Frankfurter Kunstverein], 1994).

“Negro de corpo e alma” surgiu como uma síntese das exposições realizadas no MAM e na Pinacoteca, tendo sido um dos módulos da Mostra do Redescobrimento (Bienal de Arte de São Paulo, 2000), quando da comemoração dos 500 anos da descoberta do Brasil. “Olhar o corpo”, “olhar a si mesmo” e “sentir a alma”, encerra o conjunto de aproximações que o curador Emanuel Araújo disse vir fazendo sobre o negro no Brasil

(ARAÚJO 2000: 42-43). Tal qual o módulo “Arte Afro-brasileira”, que recebeu curadoria de uma equipe de pesquisadores em arte africana - Kabengele Munanga, François Neyt, Catherine Vanderhaeghe e Marta Heloísa Leuba Salum -, o módulo sob a curadoria de Emanuel Araújo rompe com a clássica divisão da história da arte que a Mostra tentou evitar, mas que, por fim, manteve, tendo-se neles repositórios de vertentes artísticas estranhas às pautadas nos cânones europeus à vista de outros de seus módulos, tais como “Arte do Século XIX”, “Arte Moderna”, “Arte Contemporânea”, ou mesmo “Arte Barroca” ou “Arte Popular”.

Depois de “Negro de corpo e alma”, prosseguindo sua trajetória de curadoria (sobre ela, cf. também Salete, 2009), Emanuel Araújo lançou, a exposição “Para nunca esquecer: negras memórias, memória de negros” (Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro; Galeria de Arte do SESI/FIESP, São Paulo – 2001-2003) e, criou em 2004, o Museu Afro Brasil, em São Paulo, onde, finalmente, as artes visuais negras ganharam um espaço museológico afinado: um espaço multiforme, multicolorido, que abrange as múltiplas linguagens artísticas, estampando visualmente, como que em grandes instalações temáticas, os testemunhos da expressão no negro nas diversas dimensões da sociedade brasileira. Em um dos seus artigos, declara:

Penso (...) na ambigüidade desta nossa história de que são vítimas os negros, numa sociedade que os exclui dos benefícios da vida social, mas que, no entanto, consome os deuses do candomblé, a música, a dança, a comida, a festa, todas as festas de negros, esquecida de suas origens.

(...) A mestiçagem é a maior prova dessa história de pura sedução, da sedução suscitada pela diferença, que ameaça e atrai, mas acaba sendo incorporada como convívio tenso e sedutor (...). (ARAÚJO, 2004, p. 250).

A complexidade dos conteúdos tratados na tentativa de se dar visibilidade à cultura negro-africana no Brasil parece contemplar a própria configuração da cultura visual brasileira: esquecida que é de suas origens, ela é agenciada – usando das imagens que Emanuel traz em sua escrita – pela sedução e tensão do convívio entre os que compõem a sociedade multicultural do país.

Nessa direção, parece importante registrar aqui a vinda para o Brasil de uma exposição de parte do importante acervo africano do Museu Etnológico de Berlim no instante em que essa discussão culminava: “Arte da África” (Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília, 2003-2004).

O uso da iluminação obscura pela qual, antes, se fomentou um sentimento de terror diante dos objetos de arte africana nos museus coloniais germânicos, vinha destacar em *Arte da África* a imponência dos objetos que hoje são vistos no mundo como formas

inusitadas e criativas, nas quais se inspiraram os artistas ocidentais desde o modernismo, e com recursos de montagem dando a ampliação do objeto para o espaço circundante, tentando recuperar sua multidimensionalidade e genialidade criativa. Vemos assim, porque os contrastes, usados como recurso museográfico desde então, se coadunam com a tônica das artes visuais contemporâneas, como que aludindo à consciência da alteridade entre passado e presente, entre o Outro e o Eu. Como disse o curador Peter Junge no texto introdutório ao catálogo da exposição (JUNGE, 2003, p. 24), há uma relação triangular entre Europa, África e América que traduz uma etapa comum da história desses continentes. Mas, na verdade, a expografia dessa exposição acaba por aludir com mais vigor a forma colonial de expor e de olhar a arte da África, sob uma visão provocadora de medo e estranhamento, e não questionamento e consciência que os textos do catálogo procuram enfatizar. Além disso, essa relação triangular não é tão igualitária assim como quer aludir.

Talvez com menos penumbra, mas valendo-se dessa alteridade – inevitável –, os arranjos das vitrines da exposição comemorativa do ano do Brasil na França, “Brésil: l’héritage africain” (Musée Dapper, Paris, 2005) – parecem ter conseguido dar conta do intenso trabalho de curadoria feito entre nós sobre as coleções africanas e afro-brasileiras existentes no país – parecem, mesmo, ser expressão desse detalhado levantamento de que se constituiu essa curadoria, melhor dizendo. Mas não há como fugir da dificuldade de associar o antigo ao novo, o “contemporâneo” ao “tradicional”. Dir-se-ia não ser esta intenção, mas a exposição, nestes anos de 2005, não poderia se furtar em mostrar o “Brasil africano”, olhado pela escravidão e o tráfico atlântico conforme conta de seu projeto curatorial – em todos os seus aspectos, embora em seções separadas: tratou de analogias entre a cultura material ritual do Brasil e da África, passando por outras “heranças”, como a católica, representada pelos “santos”, ou a imaginária brasileira cristã, a artistas contemporâneos que aos olhos da curadoria evocavam o sagrado (cf. FALGAYRETTE-LEVEAU, 2005).

Estranhos são os caminhos de associar atemporalmente, e em tão íntima relação, a religiosidade e a escravidão com a arte de um país, ou de um continente, embora tudo caiba, se bem conceituado, em um projeto expositivo. Ainda que no Brasil e na África, e em parte das Américas, a produção visual venha se prestando à construção de um processo identitário, há nas linhas curatoriais de todo o mundo, inclusive entre nós, uma inevitável afinidade com as europeias, e é preciso estar alerta para o fato de que o apelo internacional em favor da visibilidade do mundo da diáspora nas mostras de arte contemporânea se consolidou inicialmente como um acobertamento do legado colonial, transpondo para o espaço da arte as contradições entre raça, evolução e cultura dos museus coloniais.

Sem fazer a crítica dos agenciadores da transmigração de novos valores para o espaço museológico, que também é o do espetáculo, o certo é que há hoje um novo horizonte para uma arte internacionalizada, mais dinâmico e lucrativo, ajudando a transpor a crítica emergente de uma etnologia ultrapassada, que carrega consigo um passado comprometedor em que a arte africana foi usada como uma invenção da África pelo Ocidente (cf., entre outros, Schildkrout e Keim, 1998, e, Steiner, op.cit). E vários são

os autores que revelam uma preocupação que já vem há décadas se consolidando: o que fazer com as artes tradicionais enquanto objeto científico e linha de pesquisa acadêmica (cf. entre outros, PRICE, 2000; DE L'ESTOILE, 2007).

Fora de contexto, a “*arte africana*” que tomamos como referência da expressão negra nas artes visuais brasileiras encontra-se numa encruzilhada teórica, como já apontamos em Salum (2000 e 2004). O que ocorre é que *raça negra e cultura africana* continuam sobrepostas no imaginário de boa parte da crítica, da maioria do público e dos artistas. Essa fusão, que é ideológica, está por trás da absorção da chamada “arte afro-brasileira” pelos curadores internacionais, que dela, como também da “arte afro-americana” e dos artistas africanos da atualidade, se servem a pretexto de um mundo miscigenado de que não compartilham.

Há uma bibliografia crescente de como a África vem sendo exposta no Brasil em museus universitários, sendo várias as orientações atualmente adotadas (ver entre as publicações mais recentes, Soares e Lima, 2013). Mas não disso que quisemos tratar neste item. A curadoria dessas mostras exposições não deixa de ter natureza acadêmica e científica por parte de brasileiros ou estrangeiros, mas elas vieram para atingir um público mais geral e amplo, seja em montagens no Brasil ou no Exterior.

{EXPRESSÕES DA ÁFRICA EM MOSTRAS INTERNACIONAIS}

“Art/Artifact” é o título da exposição que encerrou peças africanas das coleções dos museus americanos, Buffalo Museum of Science, Hampton University Museum e American Museum of Natural History (Center for African Art [depois chamado Museum for African Art; hoje, The Africa Center], New York, 1988). A curadora, Susan Vogel, é reconhecida nos estudos de arte africana por ter introduzido desde muito cedo temas de pesquisa que de há muito se mantinham no conservadorismo – dos especialistas do assunto aos dos colecionadores, com este ou aquele interesse.

Tratando de museus e antropologia, mas se valendo de acervos diversos e plurais como os dessas instituições que a promoveram, a exposição coloca em cheque acepções ainda mais abrangentes que o título pode denotar. Vista direta ou indiretamente como reação à mostra “Primitivism” exposição do MOMA de 1984, *Art/Artifact* acompanha a crescente reflexão em antropologia sobre o estudo de cultura material e preocupação com a antropologia da arte e dos objetos, e a distância com relação ao tema dos curadores de grandes museus, dos marchands e colecionadores de arte. Uma das maiores revelações é a apropriação da arte africana pelo mundo ocidental é a despersonalização, bem como a mistificação de qualquer produção material não ocidental, em benefício desses agentes – ver-se-ão refletidas também na atribuição de autoria, tema que ressurgiu sob novas formas (cf. Salum, 2014, sem esquecer que sobre este tema, “mãos de artista”, temos desde Olbrechts, *op.cit.*, a Abiodun. Drewal e Pemberton II, 1994; Vogel, 1999; e, Ogbachie, 2012).

De qualquer modo, a discussão que o título dessa exposição, *Art/Artifact*, pode proporcionar parece ter vindo para melhor preparar “Africa Explores” (Center for African Art, New York, 1991), realizada quatro anos depois. *Digesting the West*, título escolhido por

Susan Vogel para a introdução do catálogo dessa nova exposição sob sua curadoria (Vogel, 1994: 14-31), é bastante contundente ao ponto de ser, consciente ou inconscientemente apropriado mais tarde, e por pressão, em ações e publicações de outras instituições museológicas (como na denominação “museu canibal” dada à obra dirigida por Gonseth. (HAINARD e ROLAND, 2002).

Assim, o que essas duas exposições organizadas em 1988 e 1991 por Susan Vogel no antigo Center for African Art põem em cheque é o olhar ocidental sobre as coisas, as pessoas e o mundo, chamando atenção para a diferença entre os sistemas de classificação e de pensamento, e as experiências de museu que começavam a ser questionadas, muito embora Sally Price tenha se antecipado sobre isso com seu livro “Arte primitiva em centros civilizados, que, também se constitui na mais imediata resposta à exposição *Primitivism* do MOMA de 1984 referida atrás (cf. PRICE, 1986 – primeira edição em inglês – e Price, 2000, *op.cit.* – tradução brasileira).

A partir de 1992, ano em que se deu a primeira edição da Dak’Art (Bienal de Arte Africana Contemporânea de Dakar), vemos consolidada a incorporação paulatina de artistas africanos no circuito internacional, tendo à frente o governo do Senegal e, naturalmente, por base, a evocação da negritude de Léopold Sédar Senghor de meados do século XX – ou de quando, em 1966, também em Dakar, dava-se o primeiro “Festival Mundial das Artes Negras”.

É verdade que na publicação de Jacques Maquet, intitulada “Les civilisations noires” (MAQUET, 1966), premiada naquele Festival, já se dizia de uma África pós-colonial, da África “das cidades”, e de suas formas de arte contemporânea (daquele período) – das tradicionais ainda existentes às populares, de expressão ideológica, ou “de aeroporto”, para o turismo – todas já correntemente em mercado internacional.

Assim, não podemos deixar de ressaltar os pelo menos vinte e cinco anos de espera até o surgimento da *Africa Explores* (1991), onde se anunciava, a ser reconhecida, a realidade de uma *arte contemporânea na África*, na acepção globalizada da expressão. Mesmo assim, no prefácio do catálogo correspondente, terceira edição (VOGEL 1994: 8), toma-se conhecimento de que essa iniciativa já tinha sido precedida no quadro de um projeto anterior, surgido de dentro do continente africano. Ou seja, além da Dak’Art, houve pelo menos cinco edições das chamadas bienais do CICIBA-Centre International des Civilisations Bantu (Libreville, Gabão) que ocorreram a partir de 1985, com o nome de “*Art contemporain bantu, biennale du CICIBA*”.

A exposição “Africa: Art of a Continent” (The Royal Academy of Arts, London, 1995; e, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1996) reuniu obras de arte africana tradicional de produções geográficas, culturais, históricas e cronológicas da África nunca antes destacadas e corresponde a catálogo de mesmo nome (PHILLIPS, 1999). Ela antecipou outras mostras sobre a África patrocinadas mais tarde pela *Guggenheim Foundation*, como a de arte contemporânea “Africa 100%” (em Bilbao, 2006-2007), sendo sempre lembrada, e contestada.

Africa: Art of a continent centralizou um enorme e inusitado festival das artes de todo o continente ocorrido na Grã-Bretanha, intitulado “Africa95”, com eventos espalhados

por todo o país, voltados à promoção da cooperação e intercâmbio entre artistas africanos em todas as partes do mundo, tanto na África e no exterior. O festival recebeu fortes críticas acadêmicas pelo conservadorismo estereotipado de representação da África e de sua arte por regiões, épocas, estilos traçados sob a ótica ocidental como lá se propõe (cf. Phillips, *op.cit.*), que, neste festival, foi mais destacada do que a diversidade das artes da África e suas formas contemporâneas (VAN LEYDEN, 1996). *Africa 100%* foi enquadrada como uma das mais contundentes novas investidas colonialistas de tratar a África – cf. Olabisi Silva (1996) que apresenta outros elementos além dos que aqui trazemos sobre a introdução do debate sobre arte contemporânea africana no circuito nesta década de 1990.

Certo é que qualquer celebração cultural da África fora do continente africano, e mesmo nos países da diáspora, implicará, sempre, na reconsideração da história. E nada deve nem pode ser feito sem políticas inclusivas que restabeleçam o reconhecimento patrimonial das produções artísticas e dos direitos autorais de seus criadores. Os critérios do que é contemporâneo, porém, e as preocupações conceituais que sempre permearam o campo das artes são, por si só, excludentes. Um artigo que poderia despertar para isso, de forma crítica e contundente, seria o artigo de Alfred Gell (1996) a partir partir do que já se apontava em *Art/Artifact*, a exposição com curadoria de Susan Vogel a que nos referimos atrás.

Mas iniciado novo século veio a mostra a que se intitulou “África Remix: Contemporary Art of a Continent” (Southbank Center, Londres, 2005). Essa nova grande mostra levou à Europa a produção recente de artistas de quase todos os países do continente africano, atuantes nas várias modalidades das artes plásticas e visuais. *Africa Remix* foi assegurada pelo mais alto capital financeiro europeu, tendo enorme projeção internacional. Precedeu a *Africa 100%*, de Bilbao.

Desde *Africa Explores* (1991) – bem mais crítica, e de natureza acadêmica – vê-se agora todo um curso de exposições e publicações sobre a África que antecederam a fundação do Musée du Quai-Branly de Paris, que, como vimos, foi um dos maiores feitos no assunto, sendo que os nomes das primeiras grandes exposições de antropologia ali realizadas podem nos dizer muito do contexto em que as instituições museológicas européias se viram frente ao mundo no final do século XX e início do XXI. As principais delas foram, em sequência: “O que é um corpo?”, em 2007; “Planeta Mestiço”, 2009; e “A Fábrica das imagens”, 2010.

Cada um de todos esses projetos mereceria uma análise aprofundada diante no estado atual da questão, o que não caberia num artigo apenas. Além disso, trata-se aqui apenas de uma seleção das que consideramos mais importantes e cuja documentação tivemos acesso. Mas importa aqui ressaltar que todos os eventos delineados acima, os deles decorrentes ou os que neles se alinhavam, baseiam-se no discurso sobre o cruzamento de visões de mundo em face do contato entre as sociedades ocidentais com as não ocidentais. Abordam temas como a noção de corpo e sua representação na relação com o meio social e cultural dentro de um quadro de “mestiçagem” sob o qual as produções artísticas e materiais dos cinco continentes se manifestam na atualidade. Trata-se de diluir ou reforçar os contornos de identidade e territorialidade neles implicados?

Antes de encerrarmos, pontuaremos ainda algumas observações sobre as exposições que coroaram esse percurso de reflexões conceituais quando das comemorações dos 50 anos da independência do Congo em Tervuren.

A exposição “Persona: masques rituels et œuvres contemporaines” (Musée Royal de l’Afrique Centrale, Tervuren, 2010) explorou o tema da identidade, da representação do “Si Mesmo” como também do “Outro” através de 180 máscaras de toda a África subsaariana, uma centena das quais do próprio MRAC escolhidas entre mais de 3.000 mil peças do gênero conservadas em seu acervo. O catálogo dessa exposição abriu mão do subtítulo “máscaras rituais e obras contemporâneas”, tendo recebido o título “Persona. Máscaras da África: identidades escondidas e reveladas” (BOUTTIAUX, 2009).

Essa exposição está enquadrada no projeto europeu READ-ME (Réseau européen des Associations de Diasporas & Musées d’Ethnographie) e RIME (Réseau International des Musées d’Ethnographie) que, até 2010 envolveu, dez museus de etnografia europeus junto a uma sociedade especializada em busca de financiamento baseada em Bruxelas, Culturelab, cujo objetivo define-se como “redefinir seu papel em um mundo contemporâneo cada vez mais globalizado e multicultural” em vista da mudança de estatuto das populações e do conhecimento e patrimônio que delas detêm esses museus, oferecendo ao público “chaves de compreensão de outras culturas” (cf. Culturelab, 2010a e 2010b). Depois de entrar em itinerância em vários museus europeus até 2011, *Persona* foi sucedida no museu de Tervuren pela exposição Fleuve Congo ou Congo2010 (cf. FLEUVE, 2014 e 2010) como parte das comemorações européias dos 50 anos da independência dos países africanos.

A celebração de um mundo intercultural que esse tipo de exposição promove é delicada e deve ser vista com prudência de modo a não aplacar a memória de tempos como o do Rei Leopoldo II que representa um terrível período de atrocidades contra as populações do ex-Congo Belga, atual R.D.C. (cf. HOCHSCHILD, 1999), quando as artes africanas eram usadas como propaganda colonial a proveito de um projeto etnocentrista e de dominação (SCHILDKROUT; KEIM, 1998). É preciso enaltecer a inegável contribuição e o engajamento de iminentes pesquisadores europeus na curadoria desse pequeno elenco de exposições citadas destas e de outras inúmeras exposições da primeira década deste século XXI. Mesmo assim, com uma sonora sequência de trancamento de portas, o Musée Real de l’Afrique centrale anunciou seu fechamento ao público para reformulação nos próximos anos (cf. AfricaMuseumTervuren, 2014). Ao reabrir, ressurgirá o espírito colonial de tratar o mundo sob o qual se fundou e que está arraigado em seu acervo?

Sendo assunto ou não de arte e estética, é preciso que os outros dois vértices da relação triangular citada atrás por Peter Junge (“África” e “Américas”) manifestem-se sobre as bases de apreciação estética e sobre os fundamentos de criação artística que pautam as artes visuais contemporâneas. Não basta apenas que o vértice “Europa [Ocidente]” reconheça seu contrapeso nessa relação, se é que ela existe como foi colocada, contínua e sem desequilíbrios. Além disso, esse reconhecimento não seria o bastante para diluir as fronteiras que se quer ver destruídas entre as artes (ou as culturas) de todo o mundo, a menos que se esteja tentando estabelecer um discurso, sob forma de arte, que

compreenda diferenças culturais (ou estéticas), sendo para isso necessário avaliar se o estabelecimento desse discurso vem mesmo de um acordo universal.

De qualquer modo, foi-se o tempo em que o problema era a despreocupada atenção voltada exclusivamente à forma pela qual se deu a introdução da escultura africana no mundo da arte universal. Apesar de tudo, vimos que Carl Einstein (1915, *op.cit.*) – importante pelas suas análises de época das produções artísticas africanas – foi traduzido em português quase cem anos depois. Sem desmerecer toda a literatura construída desde o fim do século XIX sobre o assunto, sem a qual os valores atuais não existiriam – e pela qual eles poderiam ser, talvez, reexaminados –, a nós interessou tratar aqui de aspectos do problema sobre uma seleção da bibliografia crítica e recente, ainda que surgida na década de sessenta, já há cerca de meio século. Ela nos dá melhores parâmetros para evitar maior distorção da visão sobre o patrimônio material e visual da África de todos os tempos e espaços.

{À GUIA DE CONCLUSÃO}

Nas mostras da “virada” dos séculos XX e XXI (fim dos oitenta a 2010) fica evidenciada a necessidade de rediscussão e redefinições de conceitos, ainda que emergentes no período, relativos a arte e a cultura visual, que, a propósito, se confundem com os de com arte contemporânea. E, há uma certa equivalência disso com o que ocorria, antes, entre artefatos culturais e as artes ditas “tradicionais” (que, relativamente, no tempo, eram contemporâneas).

A tomada de consciência de que a chamada “arte africana” foi usada como uma invenção da África pelo Ocidente a seu proveito já vem de várias décadas forçada pela necessidade de resposta ao que fazer com as artes tradicionais enquanto objeto científico e linha de pesquisa acadêmica depois da independência dos países africanos. Esta é a discussão que antropologia traz para as disciplinas afins, que tratam do patrimônio e da memória. Não se pode mais ignorar a densa atividade internacional de pesquisa sobre as artes da África, nem dispensar o tratamento histórico e antropológico pelo qual foram moldadas. A crítica etnográfica é inevitável, mas o valor de peças como as da exposição “Do coração da África” (Museu de Arte de São Paulo, 2014), reside em questões estilísticas de uma *arte datada e localizada* dos iorubá, ou seja, África do século XX (cf. Coelho e Robilotta, 2014). Nada tem a ver com o Brasil, a escravidão e outros traços identitários que se quer alcançar, muito pelo contrário: pode ressaltar valores de uma elite formada por colecionadores e curadores, mesmo que quase sempre muito erudita – valores estes mais voltados para o prestígio da posse do que os de memória e patrimônio que nem sempre têm em si mesmos.

Sylvester Ogbechie (*op.cit.*) nos chama atenção para coleções pouco difundidas desse tipo, mas formadas na Nigéria, em contato direto com os ateliês locais, o que demonstra o enraizamento do colecionismo na produção artística tradicional africana no lugar de sua própria origem desde a passagem do século XIX para o XX. É o que temos sobretudo em relação à escultura iorubana desde William Fagg, como ressaltamos em Salum (2014).

Todas essas mostras e exposições a que aqui nos referimos acabam por expressar, cada qual a seu modo, mais o pensamento europeu e norte americano sobre a África do que propriamente sobre as artes desse continente, e algumas delas, como indicamos, explicitam isto.

Tudo isso nos obriga a rever continuamente o que fazer dos estudos de arte africana, como melhor caracterizá-los – ainda mais no Brasil, de fora da África. Sabemos que os problemas de arte africana se fundam, desde o passado, em uma discussão epistemológica e o caminho, talvez, não seja mais pensar no que reside a especificidade da arte africana, mas pensar na especificidade de seus estudos, podendo ser uma delas, entre nós, a de dar mais e melhor sentido aos acervos africanos e afro-brasileiros de museus no Brasil.

Isso inclui sermos críticos diante da celebração de uma nova visão estética no mundo contemporâneo que toma a África e suas artes tradicionais como referência – elas persistem como fantasmas de sua própria contemporaneidade, sem que possam ser descartadas.

Seria cabível devolução à África, mas que junto com as obras roubadas fosse toda a infraestrutura necessária que essa devolução haveria de implicar. Mas não há quem investisse nisso com admissão de perda do gerenciamento sobre coleções que renderam aos museus ocidentais – e ainda rende – cifras incontáveis. Para quem as exposições? Para que os museus?

O fato é que toda esta arte africana tida como “tradicional” – do passado ou do presente – se constitui de objetos emblemáticos da espoliação da África por estados europeus hegemônicos, sobretudo. Mas eles acabam por ser amparados, quando expostos, por orientações mais amenas, como a da interculturalidade no mundo contemporâneo, que raramente se dá de forma equilibrada.

Separando-se aqueles que se constituem em obras-primas das culturas da África antiga, boa parte destes que, um dia, foram considerados apenas objetos etnográficos, encontra-se hoje na mesma condição de elementos-partes dos três reinos da Natureza tirados da África que os museus detentores dos antigos acervos não têm mais como esconder em seus depósitos (sobre coleta e patrimonialização de artefatos culturais. (ROBSON, TREADWELL e GOSDEN, 2006; BERZOCK e CLARKE, 2011). Estando o colecionismo científico arraigado na história desses museus – permanecendo, por isso, como contrapartida de sua existência – a eles, mais interessaria, hoje, provavelmente, descartá-los.

A *Radio Télévision Belge Francophone* publicou em abril de 2014 um vídeo assustador: a destruição de uma tonelada e meia de marfim, natural ou manufaturado, apreendido em portos e aeroportos da Bélgica: “mensagem aos traficantes que transportam este ouro branco via Bélgica antes de enviá-lo para a Ásia” (cf. RTBF.be/video, 2014; RTBF.be/info, 2014).

Isto se passou na frente do Museu de Tervuren, que, há pouco, ritualizou a retirada do elefante empalhado, uma das peças mais conhecidas de seu acervo, e da exposição

permanente de 1958 a 2013 – agora fechada para renovação como vimos.

Será que ele voltará? – Afinal é uma genialíssima construção escultórica: “(...) do animal resta a pele, as presas e dentes; o volume vem da palha e revestimento em torno de uma estrutura de madeira (...)”. Contém também marcas indeléveis da comunidade: “(...) Caído de bruços, ele teve de ser virado com a força dos braços da colaboração de mais que 200 moradores locais. A pele do animal foi retirada imediatamente e a carne consumida no local (...)”. (BURTON, 2013).

Como os outros animais das antigas salas deste Museu, o elefante foi colhido para a Expo58 que está longe de ser a primeira exposição universal de Bruxelas, mas foi a primeira dessas exposições na Bélgica depois da Segunda Guerra, na eminência da independência do Congo Belga. Cornelis (2008) mostra como o MRAC foi o lugar de constelação das imagens geradas pelo mundo colonial belga a respeito do Congo até a independência, e conclui dizendo que o tempo ainda não as apagou. Sobre a natureza dessa independência, ver o que dizem Serrano e Munanga (1995), ficando o muito que não coube aqui para outro artigo.

AGRADECIMENTOS

A Kabengele Munanga pelo cuidado na leitura do artigo de 2010 que deu origem a este. A Renato Araujo da Silva e Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua, a quem não tenho mais como agradecer pelas discussões de cada nova versão deste artigo de 2014, estimulando-me a rever minhas próprias leituras e a desenvolver melhor o que aqui tentei expor.

{REFERÊNCIAS}

- AGUIAR, Maciel [texto, curadoria]. Arte tribal africana. Brasília: Câmara dos Deputados, 2012. (Câmara das Artes)
- COELHO, Teixeira; ROBILOTTA, Manoel [texto, curadoria]. Do coração da África. Arte iorubá: coleção Robilotta MASP. São Paulo: Comuniquê Editorial, 2014.
- ABIODUN, Rowland; DREWAL, Henri; PEMBERTON II, John. 1994. The Yoruba Artist: New Theoretical Perspectives on African Arts. Washington; London: Smithsonian Institution, 1994.
- AFRICAMUSEUMTERVUREN. Slotweekend museum / Week-end de fermeture du musée / Closing weekend of the Museum. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SzQ6ITzx8tY>. Acessado: 21 jul. 2014.
- ARAÚJO, Emanuel et alii. Para nunca esquecer: negras memórias, memórias de negros. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2002.
- . Negras memórias: o imaginário luso-afro-brasileiro e a herança da escravidão. Revista de Estudos Avançados, São Paulo, n. 50, p. 242-250, 2004.
- . Negro de corpo e alma. In: AGUILAR, Nelson (Org.). Mostra do Redescobrimento. Negro de corpo e alma. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000. p. 42-55.
- BERZOCK, Kathleen Bickford; CLARKE, Christa. Representing Africa in American art museums: a century of collecting and display. Seattle: University of Washington Press, c.2011.
- BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva; SILVA, Renato Araújo da. África em artes. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2015 [no prelo].
- BOUTTIAUX, Anne-Marie (Ed). Afrique: musées et patrimoines pour quels publics? Tervuren: Musée Royal de

- l'Afrique centrale. Paris: Karthala, c.2007.
- , Anne-Marie. *Persona. Masques d'Afrique: identités cachées et révélées*. Milano: 5 Continents; Tervuren: MRAC, 2009.
- BURTON, J.D., 2013. Trésor du mois: "L'éléphant empaillé" [por J.D. Burton© KMMA-MRAC, nov. 2013]. Disponível em:
http://www.africamuseum.be/home/treasures/elephant?set_language=fr&cl=fr. Acessado: 21 jul. 2014.
- UNESCO. *Function and Significance of African Negro Art in the Life of the People and for the People*. Colloquium on Negro art. Vol. I. [Paris]: Society of African Culture; UNESCO, 1968.
- UNESCO. *Contributions au Colloque sur "La fonction et la signification de l'Art Nègre dans la vie du peuple et pour le peuple"*. Vol. II. Paris: Présence Africaine, 1970.
- CORNELIS [Bompuku Eyenga-Cornelis], Sabine. 2008. Le colonisateur satisfait ou le Congo représenté en Belgique (1897-1958). In: VELLUT, Jean-Luc et alii (Org.). *La mémoire du Congo: le temps colonial*. Gand: Editions Snoeck, c.2005; Tervuren: Musée Royal de l'Afrique central, c.2005, p. 159-169.
- CULTURELAB[a]: L'approche CL. Disponível em: <http://www.culturelab.be/fr/company/>. Acessado: 15 mar. 2010.
- CULTURELAB[b]: READ-ME. Disponível em: <http://www.culturelab.be/fr/achievements/51/>. Acessado: 15 mar. 2010.
- DE L'ESTOILE, Benoit. *Le goût des autres: de l'exposition coloniale aux arts premiers*. Paris: Flammarion, 2007.
- EINSTEIN, Carl. *Negerplastik [Escultura negra]*. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.
- . *Negerplastik*. Leipzig: Verlag der Weissen Bücher, 1915.
- FALGAYRETTES-LEVEAU Christiane (Ed.). *Brésil: l'héritage africain*. Paris: Éditions Dapper, 2005.
- FLEUVE CONGO. *Fleuve Congo Congo Room Congo River – Africamuseum Tervuren*. Disponível em: <http://sanza.skynetblogs.be/archive/2010/08/06/exposition-fleuve-congo-africamuseum-de-tervuren.html>. Acessado: 28 ago. 2010
- . *Visiting » temporaryexpo » past » Congo 2010*. Acessível: <http://www.africamuseum.be/visiting/temporaryexpo/past/congo2010>. Acessado: 21 jul. 2014.
- GELL, Alfred. *A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas*. *Arte e Ensaios*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da UFRJ, a. 8, n. 8, p. 174-191, 2001. [Tradução do original publicado em *Journal of Material Culture*, v. 1, n. 1, p. 15-38, 1996]
- GONSETH, Marc-Olivier; HAINARD, Jacques; KAEHR, Roland (Org.). *Le musée cannibale*. Neuchâtel: MEN; GHK, 2002.
- HOCHSCHILD, Adam. *O Fantasma do Rei Leopoldo: uma história de cobiça, terror e heroísmo na África Colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- IFCH/UNICAMP. *Programa de Pós-Graduação em História: linhas de pesquisa*. Disponível: <http://www.ifch.unicamp.br/pos/historia/index.php?menu=menulpesquisa&texto=lpesquisa>. Acessado: 21 jul. 2014.
- JUNGE, Peter. (Org.). *Arte da África: obras-primas do Museu Etnológico de Berlim*. Brasília; Rio de Janeiro; São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.
- KARP, Ivan; LAVINE, Steven D. (Ed.). *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display*. Washington: Smithsonian Institution Press, c.1991.
- KASFIR, Sidney. *Arte africana e autenticidade: um texto com uma sombra*. Disponível em: <http://www.artafrica.info/html/artigotrimestre/artigo.php?id=14>. Acessado: 15 mar. 2010. [Tradução do original publicado em Oguiibe, Olu (Ed.). *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*. London: Institute of

- International Visual Arts; Cambridge, MA: MIT Press, 1999. p. 88-113]
- MAQUET, Jacques Jérôme Pierre. *The aesthetic experience: an anthropologist looks at the visual arts*. New Haven: Yale University Press, c.1986.
- . *Les civilisations noires: histoire, technique, arts, sociétés*. Verviers: Marabout, 1966.
- MARTIN, Jean-Hubert et alii (Org.). *Magiciens de la terre*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1989.
- MARTIN, Jean-Hubert. A religião, herética para a arte moderna. In: BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO. Núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p. 518-523. (XXIV BIENAL de São Paulo, 1)
- MOURÃO, Fernando Augusto de Albuquerque. *Bibliografia selecionada e comentada de obras em língua francesa sobre arte africana*. Dédalo, a. 4, n. 8, p. 59-65, 1968.
- MUNANGA, Kabengele. A dimensão estética da arte negro-africana tradicional. In: AJZENBERG, Elza. (Org.). *Arteconhecimento*. São Paulo: MAC/USP, 2004, p. 29-44.
- , Kabengele. *Arte afro-brasileira: o que é afinal?* In: AGUILAR, Nelson; Associação Brasil 500 Anos. (Org.). *Mostra do Redescobrimento: Arte Afro-Brasileira*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, p. 98-111.
- OGBECHIE, Sylvester Okwunodu. *Making History: African Collectors and the Canon of African Art*. Milan: 5Continents, 2012.
- OLBRECHTS, Frans. 1946. *Plastiek van Kongo*. Antwerpen: Standaard-Boekhandel, 1946.
- PHILLIPS, Tom (Ed.). *Africa: the art of a continent*. London; Munich: Prestel, 1995.
- PRICE, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- . *Primitive art in civilized places*. New York: Whitney Communications, 1986.
- QUAIBRANLY 2010. Disponível em: <http://www.quaibrarly.fr/>. Acessado: 15 jul. 2010.
- RELEASE N. 17. *New exhibition opening september 27 at Museum of Modern Art examines "Primitivism" in 20th Century Art*. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared//pdfs/docs/press_archives/6081/releases/MOMA_1984_0017_17.pdf?2010. Acessado: 21 jul. 2014.
- RIBEIRO JR., Ademir. *A arte como recurso pedagógico para o conhecimento e difusão da história das sociedades e culturas da África: a experiência de implantação da Sala Claudio Masella de Arte Africana*. COLÓQUIO INTERNACIONAL: O ENSINO DA HISTÓRIA E CULTURA DA ÁFRICA E DA DIÁSPORA, Brasília, 2009. [datilografado, 15 p.]
- ROBSON, Eleanor; TREADWELL, Luke; GOSDEN, Chris. *Who owns objects?: the ethics and politics of collecting cultural artefacts*. PROCEEDINGS OF THE FIRST ST. CROSS-ALL SOULS SEMINAR SERIES AND WORKSHOP. Oxford: Oxbow Books, 2006.
- RTBF.BE/INFO. *Une tonne et demi d'ivoire réduite en poudre devant le musée de Tervuren*. Disponível em http://www.rtbf.be/info/societe/detail_une-tonne-et-demi-d-ivoire-reduite-en-poudre-devant-le-musee-de-tervuren?id=8242594. Acessado: 21 jul. 2014.
- RTBF.BE/VIDEO. *Tervuren: destruction d'1,5 tonne d'ivoire*. Disponível em http://www.rtbf.be/video/detail_tervuren-destruction-d-1-5-tonne-d-ivoire?id=1909864. Acessado: 21 jul. 2014.
- RUBIN, William (Ed.). *"Primitivism" in 20th century art: affinity of the tribal and the modern*. New York: Museum of Modern Art, 1984.
- TOGNON, Marcos; SUNEGA, Renata [curadoria]. *Gênese e celebração: coleção de peças africanas do acervo de Rogério Cerqueira Leite*. Campinas: Instituto Arte Cidadania, São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012.
- SALUM, Marta Heloísa Leuba. *Mãos de artista, obras anônimas: marcas de um Brasil africano ou de uma África brasileira em objetos de museu*, 2014. [datilografado, 40 p.]

- . Imaginários negros, negritude e africanidade na arte brasileira. In: MUNANGA, Kabengele (Org.). História do negro no Brasil: o negro na sociedade brasileira: resistência, participação, contribuição. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2004. p. 337-380.
- . Cem anos de arte afro-brasileira. In: AGUILAR, Nelson; Associação Brasil 500 Anos. (Org.). Mostra do Redescobrimto: Arte Afro-Brasileira. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, p. 112-121.
- SCHILDKROUT, Enid; KEIM, Curtis A. The Scramble for Art in Central Africa. Cambridge: University Press, 1998.
- SERRANO, Carlos; MUNANGA, Kabengele. Descolonização da África belga. In: A revolta dos colonizados: o processo de descolonização e as independências da África e da Ásia. São Paulo: Atual, 1995. p. 35-43.
- SILVA, Olabisi. Africa95: Cultural Celebration or Colonialism? Nka: Journal of Contemporary African Art, Durham, n. 4, p. 30-35, 1996.
- SOUZA, Marcelo de Salette. A configuração da curadoria de arte afro-brasileira de Emanuel Araujo. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações de Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- STEINER, Christopher. African art in transit. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- THOMPSON, Robert Faris. Flash of the Spirit: arte e filosofia africana e afro-americana. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011.
- , Robert Farris. Face of the gods: art and altars of Africa and the African Americas. New York: Museum for African Art, Munich: Prestel, 1993.
- VAN LEYDEN, Nancy. Africa95: A Critical Assessment of the Exhibition at the Royal Academy. Cahiers d'études africaines, v. 36, n. 141-142, p. 237-241, 1996.
- VANSINA, Jan. Art history in Africa: an introduction to method. London: Longman, 1999. [1a. ed. 1984]
- VOGEL, Susan (Ed.); VAN BEEK, Walter E. A., JEWSIEWICKI, Bogumil; Ebong, Ima; COSENTINO, Donald John; MCEVILLEY, Thomas; MUDIMBE, V. Y. Africa Explores: Twentieth Century African Art. New York: The Center for African Art; Munich: Prestel, 1994.
- VOGEL, Susan Mullin. 1999. Know Artists but Anonymous Works: Fieldwork and Art History. African Arts, v. 32, n. 1, Special Issue: AUTHORSHIP IN AFRICAN ART, parte 2, p. 40-55 e 93-94, 1999.
- WASTIAU, Boris. ExitCongoMuseum: An essay on the "social life" of the masterpieces of the Tervuren museum. Tervuren: MRAC, 2000.

Texto enviado em maio 2014

Aceito em julho 2014



**PAISAGENS SAARINAS:
PALAVRA DA ESTÉTICA
KEL TAMACHEQUE**

Denise Dias Barros¹

Prof^a. Doutora Universidade de São Paulo

Mahfouz Ag Adnane²

Doutorando pela Pontifícia Universidade Católica-SP/Casa das Áfricas

{RESUMO}

No contexto das artes africanas, defendemos que arte de Tamacheque - antiga sociedade do Saara conhecido na literatura como Tuareg - deve ser considerada em sua temporalidade e territorialidade para compreender a proposta estética e filosófica. A abordagem de Arte Africana implica crítica constante de pressupostos eurocêntricos que precisam ser analisados e desconstruídos, a fim de evitar formas de exotismo e desqualificações de diferença. A dimensão estética da sua escrita antiga, *tifnagh*, as pinturas murais e gravuras são no coração de Kel Tamasheq arts. Neste artigo, vamos nos concentrar nas pinturas e gravuras de Tassili N'Ajjer e na criação pessoal de Ibrahim Chahamata, um pintor tamasheq de Agadez .

{PALAVRAS-CHAVE}

Tamasheq. Tuaregue. Arte africana. Chahamata. Arte saariana.

{ABSTRACT}

In the context of African arts, we argue that Tamacheque art - ancient society of the Sahara known in the literature as Tuareg -, must be considered in its temporality and territoriality to grasp the aesthetic and philosophical proposal. The approach of African Arts implies constant critique of Eurocentric assumptions which need to be analyzed and deconstructed in order to avoid forms of exoticism and disqualifications of difference. The aesthetic dimension of their ancient writing, *tifnagh*, the wall paintings and engravings are in the heart of Kel Tamasheq arts. In this paper we focus paintings and engravings of Tassili N'Ajjer and the personal creation of Ibrahim Chahamata, a tamasheq painter of Agadez.

{KEY WORDS}

Tamasheq. Tuareg. African arts. Chahamata. Sahaarian arts.

¹ Professora Doutora da Universidade de São Paulo/Casa das Áfricas. É doutora em Sociologia pela Universidade de São Paulo (1999) com pós-doutorado na França em 2000-2001 junto ao Laboratoire systèmes de pensée en Afrique noire (École Pratique des Hautes Études, CNRS) ddbarros@usp.br

² É mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/SP e especialista em História Africana Contemporânea na Universidade do Cairo, Egito - Instituto de Pesquisa e Estudos Africanos. Graduou-se em história em 2010 pela Universidade Al-Azhar, Egito. Doutorando pela Pontifícia Universidade Católica-SP/Casa das Áfricas. tidjefene@gmail.com



Se o estudo sobre o continente africano está coberto de desafios para o/a pesquisador/a brasileiro/a, as artes e expressões estéticas africanas impõem uma série de questões históricas, epistemológicas e éticas de grande complexidade. É então, em meio a esse caminhar de riscos que nos colocamos diante da delicadeza de buscar pôr no centro de nosso cenário, algumas das expressões culturais da região do Saara, particularmente de uma sociedade pouco estudada no Brasil: os Kel Tamasheq (Tamacheque).

Nosso texto emerge de uma abordagem das artes com bases na antropologia e na história como campo de diálogo sem o qual ficaríamos sem as referências e as chaves de leitura e de indagações necessárias. A produção artística de uma sociedade exige ser situada em sua temporalidade e territorialidade para atingir o máximo de sua proposta estética e a filosofia que carrega em si e as relações de alteridades específicas que a compõe. Buscar formas em humanidade possível expressas em seu constante movimento é um exercício de abertura de horizontes.

Duas teses fundamentam este artigo: a de que nenhuma sociedade é extemporânea e nenhuma sociedade entrega-se ao fechamento, desenhando um campo fora do movimento dos espaços. O arcaísmo e o descentramento dos acontecimentos espelham relações de dominação dos lugares de enunciação.

Fritz Hundertwasser - "o pintor-rei das cinco peles" - é uma inspiração interessante para desenharmos aqui, elos entre a ética, *ethos* e a estética. A reflexão do artista traduz um esforço para integrar arte e existência, salientando que a arte-existência ergue-se nos desdobramentos da construção de nossas cinco peles. Diz ele que nascemos com uma primeira pele que nos dá o contorno, a segunda forma seu vestuário, a terceira, confecciona a fachada de sua morada, a quarta oferece o contexto e a identidade cultural e, finalmente, a quinta corresponde ao envelope planetário, à ecologia e à humanidade (RESTANY, 2003). Tal postulado nos permite iniciar nosso trânsito na direção de concepções africanas em que a noção de arte precisa ser pensada por aproximações cuidadosas, respondendo, ao mesmo tempo, ao apelo do movimento cultural e político que se renova no movimento de sua própria história e no caminhar de suas diásporas e modos de extravasão (BAYART, 2006).

Nosso esforço é, portanto, o de afirmar o contemporâneo nas artes africanas, notadamente tamacheque, que possui uma originalidade que é expressão de sua inteligência em diálogo criativo constante que outras estéticas e formações sociais.

As artes Tamacheque efetivam-se em diálogo intenso com suas raízes em um modo de vida nômade em que o movimento se impõe em cada dimensão de sua produção cultural. Ainda que existam tamacheque sedentários, estes se desenvolvem em afinidades íntimas com o nomadismo. Em meio a seu rico universo estético, optamos neste artigo por trabalhar sobre a dimensão das pinturas parietais, sobretudo de Tassili N'Ajjer, acompanhada de discussão sobre sua escrita – a tiffin (tiffinagh) - como lugar de manifestação e construção de identidade e narrativas coletivas que balizam, inspiram e, ao mesmo tempo, transmigram para a criação individual mais recente³.

³ Cabe ressaltar aqui, que os autores trabalharam neste texto com base na literatura, sem terem desenvolvido pesquisa de campo específica. Um deles é kel tamacheque e a outra possui experiência de campo em África, notadamente os Dogon (Mali) e no Egito, onde iniciou seus estudos sobre estudantes africanos e entre estes, com Kel tamacheque da diáspora.



{QUEM SÃO E ONDE VIVEM OS KEL TAMACHEQUE?}

Kel Tamacheque é uma das variantes da autodenominação de uma sociedade africana do norte do continente africano. Os Kel tamacheque se dizem, de forma mais ou menos explícita, parte de um amplo universo sociocultural amazir, (*amazigh*), amarrar (*amahar*), amachar, emajer (*emajegh*), conforme a região. O mundo amazir corresponde a um vasto conjunto de formações sociais de populações autóctones que são conhecidas do ocidente desde a antiguidade sob nomes diferentes como Líbios, Mouros, Getulos, Garamentes ou Numidas (Ag ADNANE, 2014).

Os Kel Tamacheque afirmam pertencer a uma mesma nação ou temust, sendo um corpo social ao qual se ligam linhagens que reivindicam uma mesma identidade cultural e política (CLAUDOT-HAWAD, 1996). Dito de outro modo, aqueles de quem falamos defendem sua unidade política tendo como base uma língua comum: “toda pessoa que fala tamahaq é um amachar” diz Clauzel (1962, p. 125) a partir de entrevistas em 1962. Ela se define, ainda como sendo formada pelas pessoas da língua tamacheque (forma que adotamos aqui) ou, segundo a região: *tamajak*, *tamachaq*, *tamahaq*. Sendo, então, a língua compreendida com o elo fundamental da *tumast*, nação (Ag ADNANE, 2014). Observe-se aqui, que são palavras derivadas da língua tamazirt (*tamazight*), expressão que dá nome aos falares das populações autóctones do norte da África (consagrados na literatura estrangeira como berbere⁴). São parte de uma comunidade linguística segmentar com fronteiras fluidas, afirma Dominique Casajus (2000).

Eles vivem no Saara e Sael meridional, são compostos por formações sócio espaciais, formando entidades políticas - por muitos denominadas na literatura ocidental especializada de confederações - diferenciadas. Valorizavam o fato de serem independentes entre si até a colonização, mas com relações ao mesmo tempo, concorrentes e complementares. Isto significa dizer que, ainda que se reconhecendo como pertencendo a uma mesma cultura e distintos de outros povos com os quais mantêm relações, não formaram uma unidade política unificada sob condução única. Ela é ainda conhecida como a sociedade dos homens do *tagelmust* (*litham* em árabe), ou seja, dos homens que portam um véu que cobre o rosto dos adultos, deixando visível apenas os olhos. De um tamacheque espera-se, enfatiza Casajus, que nunca esqueça o recato requerido na ética da oralidade, permanecendo atrás de um véu (CASAJUS, 2000, p.50) que é, ao mesmo tempo, o símbolo de que “são-estão juntos” e uma exigência intelectual e moral, ética e estética.

O termo tuaregue (*touareg* em francês) - derivado do árabe *tawwareq* utilizado pelos cronistas árabes medievais e difundido pela literatura europeia - só é utilizado em conversações com estrangeiros. Segundo Claudot-Hawad (1996, p.10) *tuaregue* é forma que indica o plural, sendo que o singular *targui* e *targuiat*, o masculino e o feminino respectivamente.

⁴ Diversos são os pesquisadores como Gabriel Camps (1985-2002; 2007) e Salem Chaker (1994, 1996, 2000, 2004), Malika Hachid (2000), Bernard Lugan (2012), entre outros que afirmam que as populações atuais da África do Norte são em sua grande maioria imazirren (imazighen) mesmo que hoje fala árabe e não tamazirt. Diversos são os processos históricos que levaram à arabização dessa região vinculada fortemente aos interesses coloniais, sobretudo franceses.



O território Kel tamacheque encontra-se, desde a descolonização africana e a criação dos novos países com suas fronteiras, dividido em cinco países. Na Argélia estão as regiões Ahhagar e parte de Ajjer, com as cidades de Tamarasset, Djanet. Na Líbia parte oriental de Ajjer nos oásis da região de Ghat (Fezan). No Mali, seus territórios à Azawad, na zona de Timbuctu, Kidal, Gao e Hombori. No Níger as regiões Azawagh (centro-oeste) e Air (norte). No Burkina Fasso, a região de Udalán.

Sendo os Kel Tamacheque também *kel awal*, gente da palavra, pareceu-nos interessante buscar suas expressões culturais e estéticas da palavra inscrita por meio de pinturas e gravuras. Elas testemunham a profundidade histórica e a riqueza desse mundo, para nós, a ser aprofundado em trabalho de campo futuro. A palavra de homens e mulheres do Saara está em textos e inscrições nas pinturas e gravuras de rochas do norte da África, mas também em poemas e canções.

{TIFINAR, ESCRITA E PALAVRA POÉTICA}

Tifinar (*tifinagh*) é o sistema de escrita alfabético-consonantal conhecido desde a antiguidade⁵ que, segundo Chaker, significa “nossa descoberta”. Ele é derivado do líbico sendo ensinado pelas mulheres às seus filhos e filhas ainda em nossos dias, sobretudo na região do Air (atual Níger). O alfabeto possui de 21 a 25 signos dependendo da variante da língua. Cada letra é dotada de um sentido astral, humano e uma ação, explica Salem Chaker (1996, 2000) em seu curso de Introdução à língua tamazirt. A primeira letra é N (anu), simboliza o céu, a ciência e o poder da coisa criada; S (iess) assume a forma um círculo com um ponto central, é o símbolo do movimento, da difusão e do princípio fecundante (CHAKER, 1994; 2004).

O tifinar tem recebido grande atenção do movimento mundial amazir, sendo inseparável da própria dinâmica da luta cultural e política incansável que desafiam as autoridades nacionais contra a marginalização de seu modo de vida. A Academia Berbere, na Cabília (Argélia), desenvolveu o neo-tifinar na década de 1960 isto sob forte pressão, pois muitos foram perseguidos e mortos por praticá-la ou expressar publicamente como é o caso do cantor Matoub Lounès, assassinado em 1998. No Marrocos, o Instituto Real da Cultura Amazigh (IRCAM), realiza pesquisas sobre a modelização da língua e produzem materiais para seu ensino e promovem seu desenvolvimento, ainda que em meio a grande desconfiança do Estado que se viu constrangido a reconhecer a língua tamazirt em 2003 e a oficializá-la como segunda língua em 2011.

{PINTURAS E GRAVURAS DO SAARA: INSCRIÇÕES HISTÓRICAS DE TASSILI N'AJJER}

Em 1933, um soldado francês conhecido como “Tenente Brenans” se aventurou em um vale profundo no planalto Tassili N’Ajjer no sudeste da Argélia. Ele contou ter visto ali pinturas rupestres e gravuras de elefantes, girafas, rinocerontes além de estranhas figuras

⁵ Datam do VI século a.C. as inscrições mais antigas conhecidas (CHAKER, 2004).

humanas. Encontrava-se na Argélia naquele momento, Henri Lhote (1903-1991) que era um explorador e etnógrafo francês e especialista em arte rupestre pré-histórica. Ele conheceu o soldado Brenans em Djanet, e após aprender tudo o que podia, montou uma expedição para investigar as pinturas. Henri Lhote realizou durante 15 meses, entre 1956 e 1957, registros de pinturas de Tassili graças ao guia Machar Ag Mohamed (Jebrine) e a uma equipe de pintores e fotógrafos. Eles fizeram decalques em papel e depois pintaram com guache. Estas obras foram expostas em 1957 e 1958 no Museu de Artes Decorativas de Paris, obtendo enorme sucesso e, seu livro "À la découverte des fresques du Tassili" foi traduzido para 16 línguas e reeditado inúmeras vezes segundo Monique Vérité (2010).

Lhote (2006) realizou posteriormente outras expedições e se tornou pesquisador do CNRS e do Departamento de arte pré-histórica do Museu do Homem de Paris. Realizadas utilizando cores feitas com óxidos encontrados nas proximidades, as pinturas de Tassili possuem formas muito realistas e representam o trabalho de sociedades que se sucederam durante os últimos seis milênios a.C (antes de nossa era). Foi neste contexto que retomando um trabalho de Leo Frobenius, Lhote (2006) classificou em grandes períodos as pinturas e gravuras dos imazighen de Tassili:

- Período dos caçadores: de 6000 à 4000 antes de nossa era. Nele, a característica fundamental é a representação do movimento.

- Período dos pastores de bois: de 4000 a 1500 antes de nossa era; nesses tempos a prosperidade de um Saara úmido permitiu o desenvolvimento de um modo de vida em que a música e dança também se faziam bem presentes com instrumentos de sopro (flautas), cordas assim como eram expressivos os adornos corporais, colares, braceletes e penteados elaborados os quais podem ser apreciados em movimentos dançantes em muitas de suas pinturas. As mulheres são presentes de forma muito participativa: são pastoras, confeccionam cestos, potes, braceletes e colares, colhem frutos, preparam o alimento e cuidam de crianças. Elas são elegantes e tudo sugere beleza e a riqueza das roupas é remarcável. Nesse período a guerra aparece como enfrentamentos entre comunidades.

- Período do cavalo: de 1500 antes de nossa era até ao século 1 depois de nossa era;

- Período do camelo: o século 1 até nossos dias.

Exuberantes manifestações em pinturas e gravuras podem ser apreciadas, entre outros espaços Kel Tamacheque, nos 72.000 Km² do Parque nacional do Tassili, criado em 1982, declarado patrimônio da humanidade pela UNESCO. Suas pinturas têm semelhanças com outras que se encontram em Fezam na Líbia.

Nessa galeria a céu aberto, o cultivo das artes e da narrativa pela pintura durou longo tempo, evoluindo e modificando-se no tempo. A arte parietal ou ainda muralismo e pintura mural - concretizada diretamente na sua superfície, como num afresco ou em painel montado numa exposição permanente - são manifestações artísticas realizadas sobre suportes como superfícies de rochas, pedras, concreto, tijolo, gesso, paredes. Juntamente com a arte móvel, compõem expressões estéticas humanas das mais antigas que chegaram a nós. Esta arte mural corresponde a um conjunto de pinturas e gravuras,

sendo igualmente signos transmitidos entre os homens: desenhos, traçados, narrativas da vida cotidiana, dos desafios, do universo religioso, de guerra, de trabalho, da fauna, da flora, danças e expressões de beleza. As técnicas utilizadas são principalmente desenho, pintura (estêncil, almofada, sopro), gravura (piquetagem, corte ou raspagem) e escultura.

Frequente encontrarmos a expressão arte rupestre (do latim *rupes*, « rocha ») para se referir a “registros rupestres” (como preferem os arqueólogos) ou arte das primeiras sociedades humanas, consideradas como expressões de um período “antes da história” e primitivas. Ainda que existam discordâncias, assumimos aqui que a arte mural ou parietal é uma forma artística plena, utilizada em espaços e tempos muito diversos, conhecendo mudanças. Ela não desapareceu, sendo parte da arte contemporânea.

Essa é uma discussão central, pois estamos falando do que é arte, do que é história e do que é civilização. Essas indagações teóricas são importantes para que possamos estar atentos às classificações de manifestações estéticas de diferentes universos culturais. Muitas vezes, tais classificações terminam por reforçar preconceitos sobre a estética e as expressões artísticas de alteridades, notadamente africanas.

Como compreender e apreciar produções de lugares como Tassili N'Ajjer? Poderiam elas nos fornecer índices e signos do pensar e do agir Tamacheque em suas transformações, diálogos e influências? Como é que essa arte milenar se manifesta e se insere no contemporâneo? Há aqui uma relação forte entre oralidade e escritura, entre ambiente e modo de vida, entre religiosidade e modos de expressão humana.

Os afrescos que recobrem as terras tamacheque - tanto no Adrar dos Ifoghas (cerca de 250,000 km², situado na região de Kidal, Mali, com montanhas de granito, vales e lagos e as cidades de Kidal, Aguel'hoc, Boughessa, Essouk, e Tessalit.), como no Maciço de Air, no Planalto Djado (respectivamente, norte e no nordeste do Níger) - estão entre as mais importantes regiões desse tipo de pintura, sendo grande legado da civilização Amazir, notadamente de homens e mulheres Tamacheque.

{TIFINAR NA ARTE DE IBRAHIM CHAHAMATA: VISÃO DE MUNDO DO QUAL EMANA, IMPREGNA E SE FAZ PRESENÇA}

Na região Agadez, Chahamata produz sua arte criada com traçados da escrita e de símbolos tamacheque. Ele define seu caminhar expressivo, encontrando um lugar no contexto das formas artísticas tamacheque, investindo no entrelaçar do particular e do universal.

A escrita como expressão estética da palavra, transforma-se e multiplica seus espaços de expressão ao longo das transformações culturais e políticas. Há nos dias atuais, formas e expressões novas que, pelas mãos de artistas tamacheque, atribuem outras dimensões ao configurar novos campos de linguagens seja para a elaboração de questões internas seja como mediação de comunicação intercultural. Na tela que se segue, observa-se a transformação do tiffinar. De uma perspectiva de cima, há um trabalho com cores que se transformam com suavidade, marcadas, porém por traços definidos que

⁶ É possível observar na rede um conjunto de obras do pintor no seguinte endereço: http://touaregsmirages.canalblog.com/albums/_chahamata_/index.html.

se conformam, que se submentem ao espaço e à forma. Há em sua criação, um mundo de simetria com elementos que se repetem e proliferam nos detalhes, nas nuâncias em uma poética do movimento em torno a um ponto, a um centro criador.



Figura 1. Ibrahim Chahamata. Óleo sobre tela. Agadez, s.d.



Figura 2. Ibrahim Chahamata. Óleo sobre tela. Agadez, s.d.



Figura 3. Ibrahîm Chahamata. Óleo sobre tela. Agadez, s.d.

Chahamata⁶ possui um trabalho abstrato em explosão de cores e de formas que compõem mosaicos em contínuo movimento. Nos detalhes há novos mundos em que reconhecemos formas alusivas de seu universo cultural tamacheque pelos símbolos e signos ancestrais em uma iconografia viva e pulsante de expressão abstrata e figurativa. Michel Battle (2014, s/p) ressalta que é artista « impregnado de magia e espiritualidade » e que é pintura

não alinhada ao pensamento dominante do mercado de arte ocidental com sua noção do belo, seu modo de pensamento e sua história da arte. Mas, ela não é petrificada dentro dos ornamentos artesanais de sua cultura ancestral.

Ele nos impacta pelo emprego de formas e cores com grande liberdade e impressão de intenso movimento. Interrogar sua criação nos levar a questionar mais uma vez sobre os sentidos e, sobretudo, sobre os lugares do contemporâneo, acostumados como estamos a pensar o contemporâneo a partir de um centro hegemônico de criação. Mergulhado em sua cultura, Chahamata participou para expressar o que é pertencimento tamacheque (*tamurt*) em um espaço errático em torno a um eixo, um

⁶ É possível observar na rede um conjunto de obras do pintor no seguinte endereço: http://touaregsmirages.canalblog.com/albums/_chahamata_/index.html.

centro em expansão. Ela talvez possa ser expressão de uma descolonização interna ao narrar-se com pincéis, apropriados criativamente. Com efeito, o contemporâneo nas artes tem na temática do pluralismo uma linha de força. Nela coloca-se a questão das alteridades em debate. Jean-Loup Amselle (2005) ressalta que a arte - sob a forma de arte contemporânea emanada do pós-modernismo - reenvia a um duplo movimento: o de enunciação de seus cânones de um lado e de outro, o da rejeição da alteridade (ou busca de uma alteridade inaugural como testemunho do fim da história) dentro de uma filosofia implícita de fim do mundo. No entanto, caso reencontre suas vias fecundadas, diz o autor, é possível reencontrar a articulação entre identidade e alteridade (AMSELLE, 2005, p.90).

{PLURALISMO E O CONTEMPORÂNEO: REINTERROGANDO O MUNDO}

A abordagem de artes em África é assim, um debruçar constante sobre pressupostos eurocêntricos que precisam ser analisados e desconstruídos, a todo o momento, pois facilmente escorregamos nas diversas modalidades de exotismos com suas formulações desqualificadoras da diferença e de tudo aquilo que a racionalidade de uma cultura que se vê como parâmetro universal não consegue compreender. Racionalidade que não consegue (nem quer) esconder sua carga de estereótipos, preconceitos e de fonte renovada de hierarquização entre raças (MONGA, 2010:139-140). Entretanto a crítica colonial deve ser seguida, também, de autorreflexão.

O historiador de Camarões, Achille Mbembe (2010), questionou a descolonização (política, econômica e simbólica) em África e tem aberto intensa reflexão sobre uma epistemologia da África e não sobre África. Mbembe nos convida ao entendimento de África fora da noção de ausência ou de falta. O autor insiste que a descolonização exige um processo partilhado, não havendo descolonização da África sem processo de auto-descolonização e sem desimpregnação de lógicas e conceitos desumanizantes e desqualificadores (Ag ADNANE, 2014).

O trabalho sobre a arte africana exige, assim, o exercício atento da descolonização e implica na reformulação dos conceitos e categorias da biblioteca colonial, da distinção ocidental absoluta entre imaginário e real, entre corpo e alma, entre arte e modos de organização do real. Enfim, conhecer as Áfricas pelos percursos das artes exige, igualmente, um esforço de invalidação dos clichês específicos. Essa é visão reafirmada por Antonacci (2009) quando defende que a necessidade de se diversificar narrativas e suportes de memórias, para legitimar a pluralidade de práticas de conhecimento e desencadear processos de decolonialidade mental nas Áfricas, Américas e nas diásporas. A autora defende a urgência de se ultrapassar histórias estabelecidas por meio do desvendamento de documentos e monumentos de memórias e narrativas insurgentes e carnavalizadas.

{REFERÊNCIAS}

- AG ADNANE, Mahfouz. Ichúmar: da errância à música como resistência cultural Kel Tamacheque (1980-2010). Raízes históricas e produção contemporânea. Dissertação de Mestrado em História. PUC-SP, 2014.
- AMSELLE, Jean-Loup. L'art de la friche, essai sur l'art africain contemporaine. Paris, Éd. Flammarion, 2005
- ANTONACCI, Maria Antonieta. África/Brasil: corpos, tempos e histórias silenciadas. Revista Tempo e Argumento. Florianópolis, v.1, n.1, p. 46-67, jan./jun. 2009. Disponível em revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/709. Consultado em 10-07-2014.
- BARROS, Denise Dias. As artes nômades dos Kel Tamacheque: expressões que religam estética e ética nos tempos e nos espaços vastos do Saara e do Sael. In SANTOS, Patrícia Teixeira e BARROS, Denise Dias. Arte Africana no contemporâneo. Coleção África & Brasil. Curitiba, Positivo, 2014 (no prelo)
- BATTLE, Michel. Chahamata. Le marabout des formes et des couleurs. Disponível em <http://www.agadez-niger.com/forum/viewtopic.php?t=5061>. Consultado em 01/08/2014.
- BAYART, Jean-François. Préface à la nouvelle édition : 'Comme vous en Afrique' ou l'hégémonie dans l'extraversion. In L'État en Afrique. La politique du ventre. Paris, Fayard, 2006.
- CASAJUS, Dominique. Gens de parole. Langage, poésie et politique en pays touareg. Paris, La Découverte, 2000.
- CHAKER, Salem. Langue et littérature berbères. Le monde Clio, 2004, online. Disponível em http://www.clio.fr/BIBLIOTHEQUE/pdf/pdf_langue_et_litterature_berberes.pdf Consultado em 23/10/2013.
- CHAKER, Salem. Berbères aujourd'hui. Paris, l'Hamattan, 2000.
- . Manuel de Linguistique berbère. Tome II : syntaxe et diachronie. Argel, Editions ENAG, 1996
- . Tifnagh vol.1, n.3-4, 1994. Textes en linguistique berbère (Introduction au domaine berbère), Paris, Editions du CNRS, 1984.
- CHAHAMATA, Ibrahim. s.t. Óleo sobre tela, 90/65cm. Agadez, s.d
- CLAUDOT-HAWAD, Hélène. Ecriture tifnagh, Encyclopédie berbère XVII, 1996, p. 2573-2580. Gabriel Camps (1985-2002; 2007) e
- HACHID, Malika. Les Premiers Berbères - entre Méditerranée, Tassili et Nil. Aix-en-Provence, Édisud, 2000.
- LHOTE, Henri. À la découverte des fresques du Tassili. Paris, Arthaud, 2006.
- LUGAN, Bernard. Histoire des Berbères. Un combat identitaire plurimillénaire. Lyon, L'Afrique Réelle, 2012.
- MARIKO, Kélétiogui, Les Touaregs Ouelleminden, Paris, Karthala, 1984.
- MBEMBE, Achille. Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée. Paris, La Découverte. 2010.
- MONGA, Célestin. Niilismo e Negritude. Martins fontes, 2010, pp. 125-150.
- RESTANY, Pierre. Hundertwasser. Le-peintre-roi-aux-cinq-peaux. Paris, Taschen, 2003.
- VÉRITÉ, Monique. Henri Lhote, une aventure scientifique. Paris Ibis Press, 2010.

Texto enviado em abril 2014

Aceito em junho 2014



**DE TARZAN A CAPITÃO
PHILIPS: AS IMAGENS
DA ÁFRICA NAS TELAS
DE HOLLYWOOD**

Sidney Ferreira Leite

Prof. Dr. e Pró Reitor Acadêmico do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo

{RESUMO}

Os filmes são poderosas ferramentas para a construção do imaginário da sociedade contemporânea. A sétima arte está integrada ao universo da cultura da mídia e, nessa condição, possui forte dimensão política, ao fixar visões e concepções de mundo, especialmente no campo da cultura e das ideologias. Nessa perspectiva, a África encontra-se fragilizada, pois, o seu cinema não tem o poder de difundir imagens e conceitos sobre a sua própria cultura e sociedade. De fato, notadamente no Ocidente, essas tarefas foram desenvolvidas pelas produções hollywoodianas. A consequência mais notória é propagação de estereótipos, preconceitos e reducionismos. Os filmes produzidos em Hollywood sobre o continente africano confundem-se com a história do cinema nos Estados Unidos. O presente artigo concentra-se em películas emblemáticas como: *A Fuga de Tarzan* e *As Minas do Rei Salomão*. Esse, produzido após a 2ª Guerra Mundial, criou um modelo que foi reproduzido em outras produções que tiveram a África como cenário. O objetivo é detectar imagens e representações ideológicas mais constantes. Trata-se de uma pesquisa qualitativa que tornou possível identificar, entre outros aspectos, que produções mais contemporâneas, como *Capitão Phillips*, perpetuam imagens construídas nas primeiras produções hollywoodianas sobre a África.

{PALAVRAS-CHAVE}

África. Cultura da mídia. Cinema. Hollywood.

{ABSTRACT}

Movies are weighty tools to build the imagery of contemporary society. The seventh art is integrated into the universe of media culture and, as such, has a strong political dimension to fix concepts of dominance and hegemony, especially in the field of culture and ideologies. In this respect, Africa is fragile, because your film does not have the power to broadcast images and concepts on their own culture and society. In fact, notadamente in the West, this task were developed mainly by Hollywood productions. The most striking result is the propagation of stereotypes, prejudices and reductionism. The films produced in Hollywood on the African continent are confused with the history of cinema in the United States. This article focuses on films with iconic *Escape from Tarzan* and *King Solomon's Mines*.

This produced after the Second World War, created a model that has been replicated by other productions that had Africa as a backdrop. The purpose of the detector was more ideological representations constants. This is a qualitative research that made it possible to identify, among other things that most contemporary productions such as Captain Philips, perpetuate images, built the first Hollywood productions about Africa.

{KEY WORDS}

Africa. Media culture. Cinema. Hollywood.



{CULTURA DA MÍDIA E ÁFRICA SELVAGEM}

O programa televisivo *Globo Repórter* exibido pela Tv Globo, no dia 18 de abril de 2014, reproduziu, entre outros aspectos, formas de representação usuais sobre África na cultura da mídia. A expressão “África selvagem”, por exemplo, foi apresentada sistematicamente nas chamadas do programa veiculadas ao longo da semana em que foi exibido. De fato, em todo o *Globo Repórter*, o continente foi apresentado como um país, obliterando, entre outros aspectos, os diferentes Estados soberanos, as diferentes regiões e suas especificidades culturais e sociais.

Os estudos sobre o poder da mídia e de seu uso para fins políticos carecem de novos enfoques. As análises monolíticas, baseadas no pressuposto, segundo o qual, regiões como a América Latina, assimilaram passivamente os produtos culturais norte americanos, configurando o “imperialismo cultural”, precisam ser flexibilizadas. Nesse contexto, merece destaque o trabalho de Douglas Kellner, em especial, no livro *Cultura da Mídia*. Nessa obra, o autor estudou a mídia e a sociedade durante o que ele chamou de “Era Reagan”.

Segundo Kellner, somos aquilo que vemos e ouvimos, assim como somos aquilo que comemos, por isso, é importante imprimir nos indivíduos a necessidade de evitar a comida ruim da cultura da mídia e escolher produtos mais saudáveis e nutritivos. (Kellner, 2001)

O seu trabalho se concentrou na análise diagnóstica dos produtos culturais da mídia, enfocando as características do horizonte social, as mensagens contidas nas produções cinematográficas e a recepção dos norte-americanos aos mesmos: “a cultura veiculada pela mídia induz os indivíduos a se conformar à organização vigente da sociedade, mas também lhes oferece recursos que podem fortalecê-los na oposição a essa mesma sociedade”. (KELLNER, 2001, p.63)

No presente artigo, as propostas de Kellner são tomadas como parâmetros. Como sustenta o autor de *Cultura da Mídia*, é necessário desenvolver investigações sobre o modo como a indústria cultural cria produtos específicos que reproduzem os discursos contidos nas lutas sociais e políticas e como a sociedade reage a tais criações³. A pergunta básica é a seguinte: Quais são as imagens da África contemporânea veiculadas pela indústria cinematográfica norte-americana?

A rigor, a cultura produzida pela mídia ensinou a ver a África com os olhos do Ocidente e obliterou o olhar dos próprios africanos sobre o seu continente. Nessa senda, o que se verifica é a ocorrência de imagens equivocadas e estereótipos. Além de não retratar ou discutir as suas diferentes experiências e modelos sociais são, dessa forma, colocados em plano secundário.

Nesse contexto, mesmo em um país como o Brasil, que possui significativa população afrodescendente, não é atribuído grande espaço para a cobertura de notícias e assuntos sobre o continente africano. De fato, há, na prática, uma espécie de invisibilidade, o desconhecimento das vicissitudes da sua história e dos acontecimentos da sua agenda política, cultural e social contemporâneas. Em outras palavras, há um vazio que, na maioria

das vezes, é preenchido pelos filmes hollywoodianos, que nesse contexto conseguem transformar o que é fantasia e imaginação em realidade. (SENGER, 2002, p 528)

A título de esclarecimento, a palavra imagem está presente ao longo de todo o artigo, pois, desempenha papel relevante na compreensão das relações entre os filmes discutidos e a forma como o Ocidente aprendeu a conceber o continente africano. Imagem aqui significa representação mental que corresponde a um objeto, cenário ou pessoa, resultado da imaginação, fantasia, crença ou opinião. (Dicionário Michaelis, SP, Ed. Melhoramentos, p.1128).

TARZAN, O REI DAS SELVAS

A expressão “África selvagem” foi popularizada na cultura da mídia pela série de filmes hollywoodianos Tarzan. O uso da expressão cumpre um papel importante isto é, a “África Selvagem”, reduz o todo, a uma parte ou fragmento da realidade. Nesse aspecto, Tarzan é um personagem muito especial. (BARTHES, 1975)

A lenda de Tarzan, o menino indefeso que foi vítima de um acidente aéreo passa a conviver com animais em uma floresta selvagem é uma das mais poderosas imagens construídas sobre a África e está fortemente presente no imaginário sobre o continente. Os filmes de Hollywood, desde o início da indústria cinematográfica, exploram as aventuras desse personagem mítico que enfrenta perigosos desafios e as aventuras do cotidiano, com muita coragem e bravura.

Em *A Fuga de Tarzan* (1936), por exemplo, o herói está ameaçado de perder a sua companheira Jane, pois, a sua irmã viaja para a África com o objetivo de resgatar a companheira do rei das selvas e levá-la de volta para civilização. Para tal, enfrentam os perigos da África, ao lado de um caçador inglês, contratado para auxiliar na desafiadora missão. O inglês vê em Tarzan, um ser exótico que poderá render muito dinheiro quando exibido nos teatros europeus como atração exótica.

Nesse aspecto, o filme lembra o roteiro de *King Kong* (1933), quando o gigantesco gorila foi vítima da ambição desenfreada em busca de riqueza. Todavia, os planos do inglês fracassam e o destemido Tarzan consegue enfrentar a situação e, além de derrotar o ambicioso caçador, consegue impedir o resgate de sua amada companheira. A rigor, nos filmes produzidos por Hollywood, Tarzan é representado como um pequeno pedaço de civilização perdido na África, isto é, uma espécie de rei guerreiro que comanda a flora e a fauna africanas.

Os filmes sobre Tarzan são apenas uma breve demonstração da força que a cultura da mídia pode desempenhar na construção e persistência, no mundo contemporâneo, de imagens e representações. Desde o final do século XIX e, o início do século XX, os seus conteúdos produzem forte repercussão, especialmente na sociedade Ocidental. Nessa senda, a sétima arte contribui decisivamente para a sociedade construir a visão de mundo e, em última instância, a forma como essa compreende e se posiciona em relação aos mais diferentes aspectos da realidade.

As películas produzidas no próprio continente africano por diretores e roteiristas

locais não possuem o poder de difusão necessário e capaz de reverter às imagens construídas por Hollywood. Há obstáculos significativos que são enfrentados na produção, na distribuição e exibição dos filmes. O alcance da divulgação mundial dos filmes produzidos no continente não consegue fazer frente à concorrência das produções hollywoodianas, que acabam por contar a “História” da África, e conseqüentemente dos africanos, por intermédio de suas próprias concepções e imagens.

Cabe destacar que existe o esforço em divulgar os filmes produzidos na África, por cineastas africanos, porém, esses do têm grandes dificuldades de atingir o seu público. As salas comerciais têm geralmente que programar e exibir primeiramente filmes de Hollywood ou até de Bollywood (indianos). Além desse fato, a maioria dos cineastas africanos ainda depende de instituições europeias para financiar suas produções. (SENGER, 2002, p.523).

É o que fica nítido quando é lida manchete de 16 de maio de 2010, publicada pelo portal Terra: “Cinema africano volta a competir em Cannes depois de 13 anos”. O festival de Cannes é um dos mais importantes da indústria cinematográfica. Assim, é revelador que um continente deixe de ser representado ao longo de treze edições seguidas demonstra, entre outros aspectos, que o cinema africano está distante de ocupar posição mais substancial, especialmente sob o aspecto quantitativo, no mercado de cinema internacional. (SENGER, 2002, p.533)

Urge destacar que a Nigéria, por exemplo, possui importante indústria de cinema, conhecida como Nollywood. Logo, poderia se presumir que os africanos possuem um espaço de representatividade, criado por eles próprios, tomando como exemplo os números das produções provenientes de Nollywood. Outro dado importante sobre o cinema nigeriano é o formato peculiar de distribuição e exibição com:

Esqueçam poltronas e ar-condicionado. As salas de cinema na Nigéria são um espaço com 20 cadeiras, um grande aparelho de TV e um DVD. Os filmes são exibidos em troca de alguns centavos ou vendidos em camelôs. Resultado: um negócio de US\$ 540 milhões. Na Nigéria existe uma sala simples de cinema para cada grupo de 750 habitantes. No Brasil, há uma para cada 90 mil habitantes. (SENGER, 2002, p. 531)

Para se avaliar a desproporção de difusão e repercussão entre Nollywood e Hollywood é importante sublinhar os valores da arrecadação dessas indústrias cinematográficas, pois, a diferença entre ambas mostra-se reveladora. Enquanto o cinema norte-americano fatura perto dos 10 bilhões de dólares anuais, o cinema da Nigéria alcança apenas a marca de aproximadamente 500 milhões de dólares. Portanto, apesar de um país africano como a Nigéria, apresentar uma indústria cinematográfica significativa, a

sua capacidade de competir com as produções hollywoodianas, que apresentam a África como tema, é muito tímida e incapaz de fazer frente às centenas de produções norte-americanas que são lançadas anualmente no mercado internacional.

Como afirma Senger, a história africana, apresentada pelos próprios africanos, permanece invisível, entre outros aspectos, pela falta de investimentos, pelas dificuldades acima relacionadas, enfrentadas pelos cineastas africanos. A rigor, o Ocidente construiu e, ainda constrói, as suas concepções sobre África a partir das produções cinematográficas, dos telejornais e periódicos, principalmente os norte-americanos. Em outras palavras, a cultura da mídia, notadamente a dos Estados Unidos, é hegemônica na construção das concepções e visões sobre o continente africano. (SENGER, 2002)

Da realidade descrita, emerge algumas questões especialmente relevantes. Todavia, face aos limites desse artigo, foi fixada a proposta de analisar apenas uma delas, isto é, quais são as imagens da África contemporânea, veiculadas pela cultura da mídia, por intermédio do cinema hollywoodiano?

Trata-se, portanto, de um estudo sobre as formas de representação do continente africano. Fome, doenças, guerras fauna e flora exóticas, são perspectivas comuns que vêm normalmente à tona e estão presentes no cotidiano de todos aqueles que pensam sobre a África. A hipótese fulcral desse artigo é da persistência visões construídas e reforçadas constantemente sobre o continente africano. (SENGER, 2002)

{AS MINAS DO REI SALOMÃO}

A produção de filmes em Hollywood que têm como cenário a África é extensa e teve início com o próprio nascimento da indústria cinematográfica nos Estados Unidos. Todavia, o presente artigo está concentrado apenas em produções que são representativas da construção das concepções e juízos de valor sobre o continente. Nesse contexto, merece destaque o filme *As Minas do Rei Salomão* (1950).

A superprodução que venceu dois Oscar e um Globo de Ouro é baseada no best-seller de H. Rider Haggard (2003) escrito na Era Vitoriana e durante o auge do imperialismo europeu no continente africano, isto é, logo após a célebre Conferência de Berlim, em 1885. O ambiente apresentado no livro, centrado no personagem de um homem que vai para a África em busca de refúgio e para ficar bem distante do seu passado é reproduzido no filme.

No final do século XIX, o inglês Allan Quatermain trabalha na África, como caçador e guia de expedições turísticas, quando recebe uma oferta inusitada: liderar um safari para localizar o marido da rica e atraente Elizabeth Curtis. O esposo desaparecido deixou uma cópia do mapa que indica a localização das lendárias Minas do Rei Salomão. Esse é o núcleo do roteiro que arrastou multidões aos cinemas e alcançou altos índices de audiência quando foi exibido, alguns anos depois, pelas emissoras de televisão.

De fato, o filme estrelado pelo galã Stewart Granger e pela carismática atriz Debora Kerr, foi uma das últimas grandes produções da chamada era de ouro de Hollywood. A



fórmula era simples: o grande herói, o grande romance, a tecnologia tecnicolor, a grande tela e a grande audiência.

Filmes	Ano
King Kong	1933
Fuga de Tarzan	1936
As Minas do rei Salomão	1950
Uma Aventura na África	1951
A Sombra e a Escuridão	1986
Entre dois amores	1989
África dos meus sonhos	2000
O último Rei da Escócia	2006
Diamante de Sangue	2006
Capitão Philips	2013

Quadro 1 elaborado pelo autor

A produção em questão é a principal responsável em construir uma tendência que será seguida por outras produções hollywoodianas que apresentam a África como o local ideal para a realização de safaris ideais para europeus e norte-americanos realizarem expedições em lugares exóticos, isto é, viagens de caça e/ou turismo. O cenário não poderia ser mais instigante para provocar a imaginação dos expectadores, isto é, a floresta densa, o interior desconhecido e os perigos da África.

Em *As Minas do Rei Salomão*, o casal central enfrenta muitos perigos e vive grandes aventuras; o filme é uma referência do gênero ação. Alan é um homem de meia idade cujo único sentido na vida é auxiliar financeiramente o seu filho que estudava em Londres. O vazio existencial do herói não é aleatório, muito pelo contrário. A cura dos traumas do passado e a reclusão em um lugar distante fizeram da África uma espécie de abrigo para deixar para trás as desilusões, um lugar para se isolar e se redescobrir.

De fato, a África, como o local para ficar distante de contextos que se pretende deixar no passado é uma importante construção da imaginação Ocidental sobre o continente, aparecerá em uma série de produções, entre as quais quatro merecem destaque: *Uma Aventura na África* (1951), *A Sombra e a Escuridão* (1986), *Entre dois amores* (1989), *África dos meus sonhos*, (2000).

Imagens da África nos filmes hollywoodianos
O lugar distante para isolar-se e esquecer-se do passado
O local para os Ocidentais descobrirem os seus limites
A flora e a fauna exuberantes
A floresta selvagem
Africanos passivos e invisíveis
Ocidentais racionais e africanos impulsivos e violentos
Vítima e passiva na construção de sua própria História
Cenários de conflitos e caos generalizado
África como um país, o todo apaga as diferenças contidas nas partes.
O sonho dos africanos é sair da África e viver nos Estados Unidos ou Europa.

Quadro 2 elaborado pelo autor

Uma *Aventura na África*, dirigido por John Huston é bastante emblemático. Embora, o filme, lançado um ano após *As Minas do Rei Salomão*, tenha conteúdo mais universal, de fato, o roteiro poderia ter se passado em outro local, pois, o centro do roteiro é a inusitada paixão que floresce, no início da Primeira Guerra Mundial, entre o aventureiro Charlie Allnut e a missionária Rose Sayer. Todavia, a produção consolida um aspecto que caracteriza os filmes de Hollywood que têm a África como cenário, isto é, em *Uma Aventura na África* não há a participação mais efetiva de personagens africanos. O continente está presente, unicamente em função de sua flora e fauna exuberantes que são sintetizadas no Rio Congo, em cujo leito, o casal percorre para torpedear o barco de guerra alemão. Da mesma forma que *As Minas do Rei Salomão*, o filme em questão tem a África como cenário, mas a participação dos africanos é passiva e apenas simbólica.

O filme *A Sombra e a Escuridão*, por sua vez, aborda a história real de incidentes ocorridos nas cercanias do Rio Tsavo, em 1898, no auge das disputas entre franceses, alemães e britânicos para dominar e exercer influência no continente africano. Para sedimentar o seu domínio sobre o território colonial, os britânicos encarregam o engenheiro John Patterson, personagem interpretado pelo ator Val Kilmer, para supervisionar a construção da ponte que passa acima do rio Tsavo. Todavia, dois leões iniciam uma série de ataque aos operários que trabalhavam na construção da estrada de ferro; provocando um pânico generalizado. A agressividade dos leões levaram os nativos a acreditar que esses não eram apenas animais, mas, espíritos de curandeiros mortos que voltaram para aterrorizar o mundo dos vivos, espécies de demônios, cuja missão era conter o avanço do progresso na região.

Os leões foram batizados de *Sombra e Escuridão*; com a ajuda do caçador Remington (Michael Douglas), o engenheiro se lança em uma missão desesperada para

dar fim aos animais. Urge destacar que, como foi apresentado no filme, houve realmente a construção de uma ferrovia e uma ponte que ligava a cidade litorânea de Mombaça, no Quênia, até Campala, em Uganda, sobre o Rio Tsavo, com o objetivo de escoar o comércio de marfim. A história é verídica e foi narrada pelo protagonista da história, o engenheiro chefe John Henry Patterson em um livro. O filme, no entanto, pintou com matizes mais fortes, a representação das vozes da África selvagem que resistem à chegada do progresso e da civilização.

Em perspectiva semelhante, o filme dirigido por Sydney Pollack, *Entre dois amores*, deu continuidade à ideia de uma África como o local ideal para tentar esquecer o passado, reconstruir a vida e descobrir os seus limites. A película apresenta o seguinte argumento: nos início do século XX, a dinamarquesa Karen Blixen (Meryl Streep), vai morar em uma fazenda de café, no Quênia, com Bror Blixen-Finecke (Klaus Maria Brandauer), um barão com quem se casa por conveniência. Karen revela-se uma ótima administradora da propriedade e sua vida amorosa ganha mais emoção com a chegada de Denys Finch Hatton (Robert Redford), um aventureiro aristocrata inglês.

Finalmente, em *África dos meus sonhos*, dirigido por Hugh Hudson, à personagem Kuki Gallmann (Kim Basinger) é uma bela mulher que deixa para trás a sua confortável, mas, monótona vida, na Itália, em busca de novas experiências no continente africano, juntamente com seu marido Paolo (Vincent Pérez) e seu filho. Kuki logo descobre que viver na África rural não é um conto de fadas. Elefantes selvagens e leões famintos rondam a sua casa, além de violentas tempestades. Como nos filmes apresentados acima, a *África dos meus sonhos*, apresenta o continente como a região em que os homens, principalmente, os Ocidentais, descobrem os seus limites diante das grandes adversidades. Entretanto, apesar da relevância desses filmes em instituir e consolidar construções discursivas sobre a África, os seus fundamentos podem ser detectados no filme estrelado por Stewart Granger.

De fato, produzido após a 2ª Guerra Mundial, *As Minas do Rei Salomão* é paradigmático. Trata-se de uma viagem ao mínimo de civilização que existe na África, da casa do caçador inglês para as trevas. A viagem é cheia de perigos e apuros e, tem na personagem da mocinha que saiu da civilização para enfrentar a barbárie uma atração à parte. No início da empreitada a corajosa inglesa demonstra uma coragem surpreendente. Todavia, o seu espírito destemido vai por terra quando ela é atacada por uma aranha gigante, preservada inusitadamente do período jurássico e que diante dos recursos tecnológicos limitados da época da produção, rasteja, puxada por um fio. A aparição do gigantesco aracnídeo leva a nossa heroína aos berros. Nesse momento surge o herói que a salva do terrível inseto africano. Animas selvagens e insetos que atacam indefesos ocidentais são uma constante nas produções hollywoodianas que tem a África como cenário.

Em *As Minas do Rei Salomão*, os africanos não têm voz, são apenas serviçais que carregam as pesadas bagagens e suprimentos necessários para enfrentar a longa e desafiante jornada. Nos raros momentos em que ganham alguma notoriedade, são enfocados, aparecem como místicos e medrosos. Porém, no meio da viagem surge

um homem enigmático, muito alto e com biótipo bem diferente dos demais africanos. Trata-se de um príncipe que voltou para reaver o seu reinado. O reino em questão tem a sua origem em uma tribo que veio do antigo Egito e se instalou no coração da África subsaariana.

É interessante sublinhar que no imaginário geográfico hollywoodiano, o Egito antigo ocupa um território específico que não o africano. De fato, seria incoerente apresentar o continente como exótico e selvagem e, ao mesmo tempo, o berço de uma das principais civilizações da antiguidade e portador de importante legado cultural para o Ocidente.

O encontro entre a *lady vitoriana*, o aventureiro solitário inglês e o príncipe africano passa a delinear o enredo do filme. Nessa perspectiva, se consolida uma questão nitidamente do campo da política. Os dois primeiros, egressos da civilização, vão interferir intensamente para príncipe conquistar o poder em sua tribo. A mensagem é clara: a astúcia e a estratégia do casal foram decisivas para o desfecho da disputa de poder entre os grupos tribais. A rigor, há a reprodução de um microcosmo, similar e usual nas diversas intervenções dos países do Ocidente na resolução de conflitos entre grupos étnicos, políticos e Estados no continente africano.

As *Minas do Rei Salomão* pode ser considerado um modelo para compreender as formas de representação que Hollywood construiu em relação à África. A película demonstra, entre outros aspectos, a nostalgia existente em Hollywood em relação cultura exótica e o cenário colonial. A rigor, temas populares em Hollywood. O filme levou para as telas de cinema a ideia de uma África primitiva que necessita das mãos civilizadoras do homem branco Ocidental.

O livro é uma importante síntese da visão inglesa da época vitoriana sobre a África, o filme, por sua vez, apresenta a leitura neocolonial norte-americana do pós 2a Guerra Mundial. O livro de Haggard retrata a apropriação inglesa do *Continente Negro*, enquanto o filme apresenta o expansionismo dos Estados Unidos, no contexto de emergência da Guerra Fria.

{A RECICLAGEM DAS CONSTRUÇÕES IMAGINÁRIAS HOLLYWOODIANAS SOBRE A ÁFRICA}

O legado de filmes como *Tarzan* e *As Minas do Rei Salomão* não foi apagado pela água rás do tempo. É possível detectar em produções mais contemporâneas, as permanências das construções ideológicas levadas a cabo pela Hollywood nos anos 1940 e 1950. Dessa forma, a pergunta apresentada no início desse artigo, permanece, ou seja, quais são as imagens da África contemporânea, veiculadas pela indústria cinematográfica norte-americana?

Segundo Senger, filmes como *O Último Rei da Escócia* (2006) e *Diamante de Sangue* (2006) apontam para uma das mais reiteradas representações do continente africano, isto é, a tendência de vitimizar a África, ao tratá-la de forma alegórica e raramente como a protagonista do seu próprio processo histórico, ou seja, da sua própria história.

De fato, por intermédio da análise de *O Último Rei da Escócia* e *Diamante de Sangue*, verifica-se a presença desse discurso persistente sobre o continente africano. O excelente artigo de Guilherme F. Genger, *História da África contemporânea e cinema: estudo das representações dos filmes O Último Rei da Escócia, Diamantes de Sangue e O Jardineiro fiel*”, apresenta uma abordagem sistemática sobre as formas de representação da África na sétima arte. (SENGER, 2002, p.525).

Nos dois filmes existe uma mescla entre personagens e histórias ficcionais e não ficcionais. Trata-se de uma estratégia narrativa comum em produções hollywoodianas, isto é, misturar nos roteiros de elementos ficcionais e não ficcionais, acentuando a sensação de verdade. As duas produções inserem em contextos ficcionais, personagens que existiram e tiveram importância relevante na história africana recente, como, por exemplo, Idi Amin Dada, ditador de Uganda durante os anos de 1971 a 1979, representado no filme *O Último Rei da Escócia*. (SENGER, 2002, p.526)

Nesses e, em outros, filmes, a África é o cenário principal, mas, não é a protagonista dos roteiros. O ditador Idi Amin é, pelo menos em tese, o personagem principal do filme. Todavia, ele não é o protagonista. Esse papel é atribuído, na prática, a um personagem fictício, o médico escocês, Nicholas Garrigan. É a partir da sua leitura dos fatos, que os espectadores entram na vida de Idi Amin, da realidade social e política de Uganda e podem construir as suas avaliações sobre o personagem da história Africana. Em outras palavras, chegar as suas conclusões a respeito do governante. O filme é baseado em um livro homônimo de Giles Foden e apoia-se em uma estrutura comum presente em filmes similares. Em tais filmes, o protagonismo fica, em última instância, com um personagem não africano. (SENGER, 2002, p.526).

De fato, *O Último Rei da Escócia* estimula o espectador, que possui pouca informação sobre o assunto em questão, à percepção, segundo a qual, o filme apresenta a verdade histórica: “o filme será concebido pelo que realmente aconteceu, percebendo-se, assim, que as opções da produção foram muitas e que elas caminharam, de forma geral, para aumentar o grau de veracidade que as representações do filme podiam criar (SENGER, 2002).

Se *O Último Rei da Escócia* concentra-se na figura de um líder africano em particular, o ditador Idi Amin Dada, o filme *Diamante de Sangue* investe em personagens fictícios inseridos em um conflito real, a guerra civil em Serra Leoa, em fins da década de 1990. Mesmo que dotado de uma estrutura narrativa de filme de ação, *Diamante de Sangue* insere-se na construção de representações sobre a África e os africanos, uma vez que, ao tratar dos desdobramentos políticos da guerra civil em Serra Leoa, a produção denuncia para os espectadores o comércio ilegal de pedras preciosas, abordando o universo dos chamados “diamantes de sangue” — pedras coletadas em zonas de guerra e, geralmente, vendidas clandestinamente para financiar esforços bélicos. O filme apresenta, a partir do personagem de um menino, chamado Dia, a formação e atuação de milícias infantis. (SENGER, 2002)

O sucesso de bilheteria alcançado por *Diamantes de Sangue* reforçou a constatação da indústria cinematográfica de Hollywood, segundo a qual, a África é um

cenário infundável de conflitos e de muitas histórias a serem exploradas pela sétima arte: “multidões de refugiados, famílias desmembradas à força, exércitos de crianças, superpotências vilãs, fome, AIDS, enfim, ingredientes preciosos para histórias fortes. Como em *O Último Rei da Escócia*, o protagonismo é do homem branco, o personagem Danny Archer, contrabandista sul-africano de diamantes e armas”. (SENGER, 2002)

O filme apresenta a denúncia e condenação explícita da pilhagem dos recursos naturais de Serra Leoa pelas corporações multinacionais que alimentam o consumismo Ocidental. A temática, politicamente correta não esconde a fascinação ao apresentar a África portadora de uma agenda negativa. A nostalgia colonial está representada na forma como a África e os africanos são abordados. A generalização que a palavra África é constante apresentada na película como sinônimo de Serra Leoa; fato que amplia para todo o continente, a sombra da guerra civil existente naquele país.

Nesse contexto, o personagem africano Archer é movido basicamente por dois objetivos: enriquecer e deixar o continente, sendo tal meta apresentada durante o filme, na seguinte fala: “Aquele diamante é a minha passagem para longe deste continente maldito”. A rigor, filme reforça a ideia segundo a qual, o africano é feliz quando consegue sair do continente para viver na Europa ou nos Estados Unidos. Além da fala de Archer, o personagem Solomon Vandy é outro exemplo a ser destacado. Ele é um pescador que tem a sua vila destruída e família raptada. Solomon apenas consegue paz e tranquilidade quando deixa o continente para viver na Europa. (SENGER, 2002, p.537).

O cenário é a África, mas o africano não é o protagonista, afinal, ele não é capaz de mudar o destino de seu continente, segundo a ótica colocada em prática nas representações de *O Último Rei da Escócia e Diamante de Sangue*, ou seja, o africano é, de um modo geral, passivo e espera a ajuda humanitária oriunda dos países desenvolvidos.

Dessa forma, pode-se detectar em *O Último Rei da Escócia e Diamantes de Sangue* as imagens de uma África vitimizada, a morte como uma realidade normal e rotineira do cotidiano, a paz somente é encontrada fora do continente e o personagem branco como o protagonista. Dessa maneira, é possível identificar, mesmo em filmes que são apresentados como politicamente corretos, recorrências, por intermédio de imagens no discurso fílmico, as quais foram criadas e utilizadas de forma recorrente pela indústria cinematográfica de Hollywood sobre a África contemporânea.

O filme *Capitão Philips* (2013) pode ser analisado a partir do encontro de dois mundos (civilizações), isto é, Philips, o norte-americano, preocupado com o futuro da sua família, calmo, sensato, racional e que trabalha como capitão do navio Alabama e, Muse, o africano que tem como características ser um homem bastante determinado, mas, impulsivo, sem uma estratégia capaz de enfrentar a realidade, à medida que essa se apresenta cada vez mais complexa e incapaz de liderar o grupo de piratas que comanda. Embora o ator Tom Hanks tenha uma interpretação que foge da construção idealizada do herói típico dos filmes hollywoodianos, compo um personagem marcado por inseguranças, gestos simples e uma forma tranquila de falar, a superioridade moral do personagem manifesta-se por intermédio da sua racionalidade e autocontrole; competências que se demonstram decisivas para estabilizar a situação altamente

desfavorável e, simultaneamente, manipular os seus alçozes, inclusive Muse, que são apresentados como despreparados para enfrentar a perigosa missão em que estão envolvidos.

Capitão Phillips resume o espírito politicamente correto que domina Hollywood desde meados dos anos 1990. A abordagem de um tema polêmico, isto, é a ação de piratas no Chifre da África. Há todo um cuidado de imprimir a narrativa um tom realista e polifônico, dando voz aos lados envolvidos no conflito. Todavia, o desenlace do roteiro indica uma relação assimétrica entre os dois personagens principais. Tal relação é desequilibrada, pois, indica que no confronto entre a racionalidade e autocontrole do *Capitão Phillips* e a determinação cega e impulsividade de Muse, o primeiro tipo-ideal é o portador da virtude. Nesse momento, o filme em questão está próximo dos filmes clássicos produzidos por Hollywood sobre o continente africano, isto é, o *happy end*, com a vitória do bem sobre o mal.

De fato, apesar desses filmes apresentarem versões contemporâneas da África, com olhares mais críticos que produções como *Tarzan e As Minas dos Reis Salomão*, existem fios condutores de suas representações muito semelhantes às imagens propagadas pela mídia sobre a África. A ideia de que o continente e, por consequência, o negro (maioria da população) são vítimas do mundo Ocidental e de que não há muito a fazer por parte dos africanos que possa mudar essa situação. Portanto, não é coincidência que, nem em filmes mais antigos, isto é, produzidos depois da 2ª Guerra Mundial e, nem em produções mais contemporâneas, o protagonista seja de fato, negro e/ou africano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como foi visto ao longo do artigo, as produções hollywoodianas podem ser empregadas como ferramentas para a construção do imaginário da sociedade Ocidental sobre o continente africano. De fato, A sétima arte está integrada ao universo da cultura da mídia e, nessa condição, possui forte dimensão política, ao fixar visões e concepções de mundo, especialmente no campo da cultura e das ideologias. Nessa perspectiva, a África encontra-se especialmente fragilizada, pois, o seu cinema não tem a capacidade de difundir imagens e conceitos sobre a sua própria cultura e sociedade. Tal fato deixou espaço para que tal tarefa fosse desenvolvida pelas produções hollywoodianas. A consequência mais notória foi propagação de estereótipos, preconceitos e reducionismos.

Os filmes produzidos em Hollywood sobre o continente africano confundem-se com a história do cinema nos Estados Unidos. O presente artigo concentra-se em películas emblemáticas como: *A Fuga de Tarzan e As Minas do Rei Salomão*. Esse, produzido após a 2ª Guerra Mundial, criou um modelo que foi reproduzido em outras produções que tiveram a África como cenário. Nessa senda, foram detectadas imagens e representações ideológicas mais constantes. Dentre essas, merecem destaque: O lugar distante para isolar-se e esquecer-se do passado; o local para os Ocidentais descobrirem os seus limites; a flora e a fauna exuberantes; floresta selvagem, africanos passivos e invisíveis; ocidentais racionais e africanos impulsivos e violentos, as vítimas e passivas na construção de sua

própria História; cenários de conflitos e caos generalizado; África como um país, o todo apaga as diferenças contidas nas partes; O sonho dos africanos é sair da África e viver nos Estados Unidos ou Europa. Há tendências que indicam mudanças nessas imagens? Essa é outra História a ser desenvolvida em outro artigo.

{REFERÊNCIAS}

BARTHES, Roland. Mitologias. SP: Ed. DIFEL, 1975.

CONNELLY, Edmund. Understanding Hollywood: Racial Role-Reversals. *The Occidental Quarterly*, vol.9, no. 2, Summer, 2009.

DOKOTUM, Okaka Opio- Hollywood's Africa: Recycling The Myth of the "Dark Continent" from 1950 to 2010, Kyambogo University.

GREGG, Robert W. International Relations on Film. London, Lynne Rienner Publishers, 1998.

HERNANDEZ, Leila Leite. A África na Sala de Aula. São Paulo: Selo Negro, 2008.

HIGGINS, Maryellen (org.). Hollywood's Africa after 1994. Ohio, Ohio University, 2004.

HOGGARD, Rider H. As minas do Rei Salomão. São Paulo: Cipione, 2003

KELLNER, DOUGLAS . Cultura da Mídia. Bauru, EDUSC, 2001.

e RYAN, Michael - Câmera Política: the politics and ideology os contemporary Hollywood film. Indiana, Indiana University Press, 1990.

LEITE, Sidney Ferreira. O Cinema Manipula a Realidade? São Paulo: ED. Paulus, 2004.

SENGER, Guilherme Felkl. História da África contemporânea e cinema: estudo das representações dos filmes o "Último Rei da Escócia", "Diamantes de Sangue" e "O Jardineiro Fiel". *Aedos*, n. 11, vol. 4-set, 2002.

SHAPIRO, Michael J. Cinematic Geopolitics. New York, Routledge, 2009.

WEBER, Cynthia. Imagining America at War: morality, politics, and film.

International Relations Theory: a critical introduction. New York, Routledge, 2005.

Texto enviado em setembro 2014

Aceito em novembro 2014



LUANDINO VIEIRA E A LIBERDADE DE CRIAR

Maria Nazareth Soares Fonseca

Profª. Dra. PUC Minas¹

{RESUMO}

O texto retoma o episódio da censura imposta pelo governo de Antônio Salazar ao livro *Luuanda*, do escritor angolano José Luandino Vieira, em 1965 e, a partir deste evento, reflete sobre as estratégias narrativas presentes no romance *João Vêncio: os seus amores*, para defender a ideia de que o romance reporta aos motivos da censura ao livro *Luuanda*, porque legitima inovações significativas no campo da linguagem.

{PALAVRAS-CHAVE}

José Luandino Vieira. *João Vêncio: os seus amores*. Transgressões. Inovações de linguagem.

{ABSTRACT}

This paper revisits the episode of censorship imposed by the government of Antonio Salazar on the book *Luuanda* of Luandino Vieira in 1965. Therefore, taking this event as a starting point, this paper reflects on the narrative strategies present in the novel of *João Vêncio: os seus amores*, defending the idea that this novel relates to the motives of the reproach to the book *Luuanda* because it legitimizes significant innovations in the language field.

{KEYWORDS}

José Luandino Vieira. *João Vêncio: os seus amores*. Transgressions. Language innovations.

¹ Pesquisadora 1D do CNPq.



Este texto² inicia-se com a resposta que o escritor angolano Luandino Vieira, de Angola, deu ao seu entrevistador Michel Laban (1940 - 2008), em encontro realizado no dia 06 de abril de 1977. A entrevista foi publicada no ano de 1980³, junto com outras e com vários estudos sobre a obra do escritor angolano. Naquela entrevista, podem ser encontrados alguns dos motivos utilizados pelo governo de Antônio Salazar, em 1965, para anular o prêmio concedido ao livro *Luuanda*, quando Luandino Vieira já estava detido na Prisão do Tarrafal, em Cabo Verde.

À pergunta de Michel Laban: “Quais foram as influências, os contatos que teve com a literatura brasileira?”, Luandino Vieira respondeu:

De início, essa literatura [a brasileira] influenciou-me. Os escritores do nordeste, sobretudo Jorge Amado, influenciaram-me. Mas comecei pelos naturalistas portugueses (...). Eça de Queiroz chegou a influenciar-me até aos dezoito anos. Depois os neo-realistas portugueses. (...) Mas Jorge Amado me influenciou (...), Gorki, Yurgueniev, Gogol, os russos. Mas depois, quando eu já estava na cadeia e já tinha escrito *Luuanda*, o Doutor Eugênio Ferreira (...) mandou para a cadeia um livro que se chamava *Sagarana*. (...) Era o *Sagarana* de João Guimarães Rosa, que eu li uns meses mais tarde. E então aquilo foi para mim uma revelação. Eu já sentia que era necessário aproveitar literariamente o instrumento falado dos personagens, que eram aqueles que eu conhecia, que refletiam – no meu ponto de vista – os verdadeiros personagens a por na literatura angolana. Eu só não tinha ainda encontrado era o caminho. Eu sabia qual não era o caminho (...), que o registro naturalista de uma linguagem era um processo, mas que não valia a pena esse processo porque, com certeza que um gravador fazia melhor que eu. Eu só não tinha percebido ainda, e foi isso que João Guimarães Rosa me ensinou, é que um escritor tem a liberdade de criar uma linguagem que não seja a que seus personagens utilizam: um homólogo dessas personagens, dessa linguagem deles (LABAN, 1980, p. 26-27).

² Artigo oriundo da palestra proferida no Colóquio Internacional *Crimes, delitos e transgressões*, realizado na Faculdade de Letras da UFMG, de 3-5 de outubro de 2012.

³ Ver Luandino - José Luandino Vieira e a sua obra (1980).



A resposta dada a Michel Laban por Luandino Vieira elenca os diferentes escritores que o influenciaram, destacando o encantamento com a obra *Sagarana*, de Guimarães Rosa. É de se perguntar que relação poderia ser estabelecida entre a resposta de Luandino Vieira à pergunta feita por Michel Laban e os motivos que justificaram a censura ao seu livro *Luuanda*, em Portugal, no ano de 1965. O caso é que a interdição do livro transforma os escritores citados por Luandino Vieira, na entrevista, inclusive Guimarães Rosa, em cúmplices do escritor angolano, porque o estilo dos contos do livro *Luuanda* e as estratégias de resistência neles construídas revelam uma característica da escrita de Luandino Vieira, acentuada na entrevista a Michel Laban: a liberdade de criar uma “sintaxe nova, inusitada, diferente”⁴, estratégia que se mostra na proposta inventiva de *Luuanda*, no modo como as narrativas são articuladas e na maneira como as personagens assumem a linguagem dos musseques luandenses. Um modo de escrita que retoma estratégias presentes em textos dos escritores mencionados por ele em seu depoimento a Michel Laban.

Para se entender melhor a interdição do livro *Luuanda*, de Luandino Vieira, que fora preso “por atitudes consideradas contrárias aos interesses da metrópole” (CHAVES, 2006)⁵, considere-se a repercussão da condenação do livro, a partir de notícia de jornal, publicada em Portugal, no dia 21 de maio de 1965:

Fatos da maior gravidade estão a ensombrar uma vez mais os horizontes, já de si sombrios, da cultura portuguesa. Na sequência da atribuição do Grande Prémio de Novelística da Sociedade Portuguesa de Escritores ao Livro LUUANDA, da autoria de Luandino Vieira, atualmente encarcerado no campo de concentração do Tarrafal, o ministro Galvão Teles decretou a extinção da mesma sociedade. À hora em que essa arbitrária decisão ministerial foi ditada ao público através da rádio e televisão, a Sociedade Portuguesa de Escritores foi assaltada por 50 “desconhecidos” que destruíram todo o seu conteúdo.

No dia seguinte, 22 de maio de 1965, quatro membros do júri, os escritores Manuel da Fonseca, Augusto Abelaira, João Gaspar Simões e Fernanda Botelho, foram chamados à sede da PIDE onde foram interrogados durante todo o sábado, tendo ficado presos para averiguação Manuel da Fonseca e Augusto Abelaira, sem qualquer culpa formada. (Diário da Liberdade, 21/05/1965).

⁴ O trecho foi retirado de texto de Rita Chaves. Disponível em http://www.cartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia_id=12425, acesso em 08 de 2012 e 12 de 2013.

⁵ Extraído do texto da Profa. Rita Chaves, em Carta Maior, 12/12/2006.



A atitude do governo Salazar, que culminou com a extinção da Sociedade Portuguesa de Escritores e com a prisão de vários de seus membros, decorreu da ousadia do escritor angolano, Luandino Vieira, de expor nos contos de *Luuanda*, escrito na cadeia do Tarrafal, em Cabo Verde, em 1961-1962, um estilo profundamente criativo. Vazados em linguagem que “torce e retorce a língua portuguesa”⁶, os contos assumem o dia-a-dia de habitantes dos musseques, as agruras de indivíduos que faziam funcionar a Máquina Colonial, sem perderem a capacidade de sonhar. A sagacidade do escritor angolano semeia, nessas histórias de indivíduos apanhados na dura experiência da fome e da necessidade de organizar modos de sobrevivência (CHAVES, 2006), atitudes que desconcertam a previsibilidade do funcionamento do sistema colonial, atordoado pela luta dos angolanos pela liberdade desde 1961.

Embora essas estratégias de subversão tenham certamente motivado a interdição do livro *Luuanda*, Luandino Vieira continuou a utilizá-las em outros livros nos quais é visível a intenção de compor entrelaçamentos entre escrita e oralidade. Tal processo de escrita radicaliza-se em vários outros livros, como nas estórias de *No antigamente da vida*, publicado apenas em 1974, e, particularmente, no romance *João Vêncio: os seus amores*, publicado em 1979, depois da independência de Angola.

Observemos algumas das peculiaridades do trabalho de escrita do romance, *João Vêncio: os seus amores*, que se mostram, particularmente, na sagacidade de um narrador que se empenha em responder/explicar os motivos do crime que o levaram à prisão. Acusado de homicídio, de homicídio frustrado, é bem verdade, pois a vítima continuou a encantar os leitores nas cenas em que ressurgue, o narrador-protagonista é, sem dúvida, uma criação bem interessante. A motivação do crime praticado pela personagem incentiva o diálogo entre ela e o seu interlocutor, nomeado apenas como “muadié” e construído imagética e textualmente pelas respostas que lhe dá o narrador em várias passagens do romance. As respostas do protagonista ao muadié permitem ao leitor ir delineando um perfil desse interlocutor que, nem sempre, assegura uma dedução convincente, seguindo a estratégia de um romance que lida sempre com ambiguidades e sentidos deslocados. O discurso de João Vêncio entretetece-se com modulações da oralidade e com a incorporação de outros discursos, estratégia com que o autor procura dar conta da “fragmentação do homem do mundo colonial” (VIEIRA, 1987, p. 54). Surpreendido num emaranhado de discursos, o leitor se vê obrigado a vagar em direções várias, seguindo as muitas pistas que o texto aponta.

É importante apresentar as várias faces de João Vêncio, aliás, Juvêncio Plínio do Amaral, João Capitão, Francisco do Espírito Santo, ou ainda, “Aliás”, na expressão de um juiz, atordoado pelos múltiplos disfarces de que se vale o protagonista. João Vêncio, como um astuto jogador, gosta de mudar de nome, de derrubar fronteiras e expurgar hierarquias:

⁶Ver nota 3, 5

Eu gosto muito de mudar de nome. Eu penso que gosto é de mudar de vida. Eu não posso viver muito tempo na mesma casa, na mesma rua, no mesmo sitio. Sempre mudo o meu quarto de dormir - cacimbo e chuvas. Sempre mudo as mobílias da casa. Uso e desuso bigode" (...) E mudo a cor do cabelo. (VIEIRA,1987, p. 39).

Acusado de crime premeditado, João Vêncio, ao falar ao mudiê, tenta retomar as histórias dos seus muitos amores, transitando pelos sonoros caminhos do "quimbundo de bailundo" (VIEIRA,1987, p. 16) e pela multiplicidade dos discursos que tecem sua narrativa profundamente criativa. Traços dessa criatividade são acentuados pelo uso da ironia que pontua situações inusitadas como a da dificuldade de se rotular o crime cometido pela personagem: "tentativa premeditada de homicídio frustrado (...), tentativa de homicídio frustrado, isto é, premeditada tentativa de homicídio" (VIEIRA,1987, p. 14). O habilidoso João Vêncio mostra-se ao leitor sempre habitando encruzilhadas de signos, ponto de convergência dos muitos discursos que podem ser percebidos, por exemplo, quando o protagonista, tentando explicar ao mudiê quem é ele, o faz explicitando as muitas vozes que se anunciam em sua fala:

Banza-o o léxico, o patuá? Eu já lhe dei o mote: meus tribunais, a Bíblia, mas o etcétera é que explica a regra: padre sô Viêra, do Seminário. Ele mesmo me abriu as orelhas. Ele assoprou-me o vento dos latins. (...) Eu, depois, só queria o rosa-rois, o galo-bélico. (...) E depois meu musseque, as mil cores de gentes, mil vozes - eu gramo dos putos 'verdianos, palavrinha tchêu! (VIEIRA,1987, p. 40-41- Grifos acrescentados.)

O dito criminoso João Vêncio utiliza uma linguagem sinuosa, ambígua, hermética, por vezes. Sua fala concretiza a transgressão operada pelo estilo do escritor, Luandino Vieira, quando retoma, no romance, estórias contadas por um marinheiro, em prisão de Luanda. Mais tarde, já na prisão do Tarrafal, em Cabo Verde, cria o romance motivado pelas conversas ouvidas anos e anos antes, procurando preservar o "extraordinário tom poético" que ele, Luandino Vieira, percebia nelas, como afirma a Michel Laban, na entrevista datada de abril de 1977. Nesse sentido, o romance *João Vêncio: os seus amores* pode ser lido como um reservatório de memórias, de histórias ouvidas e guardadas e como registro das marcas da angolanização da língua portuguesa pela "adoção de gírias, neologizações, tipicísmos e outros recursos orais e tradicionais africanos" (LARANJEIRA, 1995, p. 121).

Na enunciação literária do romance, a escrita, astutamente, tenta fugir das grades da *kionga*, da prisão da língua herdada da colonização, seguindo o desejo de se espriar pelo gozo de uma língua outra que se estrutura com a força da oralidade e de indagações

sobre a vida: “Muadié, sente: eu estou outra vez lá no canto, o meu coração pula. A vida não é assim: o que foi torna a ser?” (VIEIRA,1987, p. 23). No desenrolar de muitas estórias contadas ao muadié, e talvez para ele mesmo, João Vêncio utiliza várias feições da língua para acentuar a resistência produzida por uma literatura que busca, na oralidade e nas andanças pelos espaços dos musseques, apaziguar sua sede de belezices:

Muadié: eu vejo o que o senhor está a ver – os claros verdes das folhas xaxualhantes das figueiras-da-índia. Os periquitos de cem cores, do Roçadas vieram, são dos guardas, a beleza deles ali ciscando, descuidadosos. (VIEIRA,1987, p. 88)

O romance de Luandino, calcado em estórias arrebanhadas por ele na prisão e em sua vivência nos musseques de Luanda, pode ser entendido como uma estratégia de solapagem e de desarticulação que fortalece os encontros da língua portuguesa com o kimbundo, mas também com o inglês, espanhol, latim, línguas que povoam a memória da personagem João Vêncio, acionando as heranças várias que corporificam uma linguagem mesclada e que alude ao homem do mundo colonial, dividido entre dois mundos.

Por essa estratégia criativa, o romance se faz como um “colar de cores amigadas” (VIEIRA,1987, p. 13), como um projeto interlocutório que estrutura sua a intenção dialógica e dialogal. As respostas e explicações de João Vêncio ao seu suposto interlocutor, o Muadié, costumam lembranças e fragmentos de memória dos vários amores que marcaram a vida desse falante contumaz. Ao insistir em se revelar ao seu interlocutor, João Vêncio acentua a intenção de desconstruir as imagens com que os “doutoros delegados e a curibeca toda” (VIEIRA,1987, p. 74) o etiquetaram.

É sintomático, por isso, que o narrador, mesmo estando na prisão, na kionga, construa um relato marcado por visualidades, por histórias de “amor, namoro, amor, namor, cupidos de flechas” (VIEIRA,1987, p. 76) iluminadas por imagens de sua terra, pelas sonoridades que identificam o universo da fala e também do canto. É também sintomático que o protagonista do romance procure estabelecer com o seu interlocutor um tipo de contrato que marca a relação desejada entre ele e o muadié, esse outro sempre referido, sempre desejado: “tem a quinda, tem a missanga. (...). Por isso, aceito a sua ajuda. Acamaradamos. Dou o fio, o camarada companheiro dá a missanga”. (VIEIRA,1987, p. 13). Com essa intenção, Luandino Vieira nos oferece um texto crispado, tecido com linhas de fuga, giros e interrogações: “Agora o mudié, me diga ainda: ser e não ser, ao mesmo tempo, pode-se? Gostar e não gostar, dor e alegria, água e fogo?” (VIEIRA,1987, p. 31).

A tentativa de compreender leis e normas que o condenam, lidar com artigos, alíneas, seções, proibições passa, na fala de João Vêncio, pelos afetos, pelos muitos amores que transitam pelas modulações de sua voz, escorando-se provisoriamente na decisão de se fazer entendido: “O muadié é minha memória - nas surpresas dá no vinte” (VIEIRA,1987, p. 26). Ao mesmo tempo em que se lança no passado, nele se perde, pois o lugar que ocupa na kionga o faz distanciar-se de si mesmo, porque o passado se torna uma falsa

ancoragem, um porto deveras enganoso. Querendo-se inteiro, *João Vêncio* se anuncia os outros de si mesmo. Ora se vê “de nascimento branco, cruzado” (VIEIRA, 1987, p. 17), ora “de nascimento, negro, cruzado” (VIEIRA, 1987, p. 23), misturado, mestiço, sempre buscando rasurar as imagens de si construídas pelos outros, o mudié, os homens da lei, “os putos do tribunal” (VIEIRA, 1987, p. 28) que o acusam.

Na construção de sua narrativa, exibem-se cacoc que não podem ser inteiramente colados e sua fala remete a incompletudes e a dilacerações, sempre em descompasso com o discurso da ordem vigente. Vêncio conta suas histórias, assumindo timbres do canto, o calor das conversas, valendo-se de um registro que estranha o gesto autoritário da lei. Por isso, ainda que assuma como verdadeira a intenção de “matar a (...) barona a sangue-frio” (VIEIRA, 1987, p. 15), e a de ter parido suas vinganças num “fogozinho muito doce” (VIEIRA, 1987, p. 17), não consegue evitar o sofrimento que as lembranças lhe trazem, o fel que se mistura ao doce do amor com que desenha o mapa ondulante do musseque, os lugares e as paisagens, em toda a sua desigualdade (BERGER, *apud* Soya, 1993, p.31). Nesse mapa, o crime frustrado faz-se metáfora do assassinato coletivo de gente igual a ele, habitantes de casas de pau-a-pique, nos musseques do antigamente, em Luanda.

De certa forma, é possível afirmar que a reelaboração de memórias que delinham a identidade angolana está também em outros textos de Luandino Vieira, sempre de forma inusitada, pois foge da fixação narcísica no passado ancestral e abre-se ao outro, como em *João Vêncio*, tentando ressaltar os traços culturais do país e, ao mesmo tempo, ratifica a impossibilidade de certezas ainda que provisórias: “A vida é muito incompleta. Eu, se pudesse, era minha cruzada: cada dia, cada via; cada vida, cada lida. Gostava era inda de ser outro novo cada vez” (VIEIRA, 1987, p. 40).

Um ritual de desindividuação do sujeito e do lugar da enunciação de seu discurso está, portanto, em *João Vêncio*, apontando para o desmanche dos sentidos alocados, para a pulverização do significante, característica de uma língua misturada, aparentemente caótica, babélica, mas adequada às sonoridades da fala dos musseques: “língua deles é de açúcar”, muito diversa do “puto escalavrado, helénico bacoco” (VIEIRA, 1987, p. 74), usado pelos “muadiés da justiça, doutoros delegados e a curibeca toda deles” (VIEIRA, 1987, p. 74), os quais etiquetaram João Vêncio em determinada alínea que o condena.

A narrativa de feição individualista, pensada como relato de um eu centrado em si mesmo, é problematizada em *João Vêncio*, porque esse recurso tem, no texto, mil disfarces. Por isso, como já acentuado em outro momento, não basta deslocar o “eu” ou substituí-lo pelo coletivo. O movimento que orchestra este tipo de texto e caracteriza sua feição literária não se restringe à simples permuta da voz enunciativa. O contar dos seus muitos amores que se utiliza de disfarces, de mascaramentos e simulações, parece recompor-se, para, novamente, soltar-se, valendo-se de sucessivos torneios. O desconcerto, nessa narrativa, está em desmanchar uma perspectiva individualista, mas também em impossibilitar classificações apressadas, porque os lugares de fala, no texto, marcam-se pela inquietação, pela retomada de significantes que aludem a zonas de instabilidade e que também desestabilizam o discurso de nação homogênea, harmônica, controlada (FONSECA, 1999).



Vários recursos dessa aparente desarmonia textual caracterizam uma feição importante da literatura de Luandino Vieira, que se marca pela inscrição de sotaques africanos na língua portuguesa, pela reinvenção de língua levada à África pela colonização e lá desarrumada. As estratégias de solapagem do idioma luso ajudam a construir uma “contra-poética” que se vale da junção de elementos culturais diversificados.

A escrita ficcional de Luandino Vieira, condenada com a interdição de *Luuanda* em 1965, valida a estratégia de João Vêncio de expurgar hierarquias e transpor fronteiras. Como mestre de uma estratégia que “banza o léxico, o patuá”, (p. 40), e assume a mistura de “fogo e a água no seu foro”, o romance *João Vêncio: os seus amores* permite que a gente simples, como em *Luuanda*, assuma a fala do “musseque, as mil cores de gentes, mil vozes” (VIEIRA, 1987, p. 41).

Não é então por acaso que a astúcia do narrador procure fazer do relato de uma tentativa de crime frustrado a fruição do gozo que advém de uma língua transformada e transtornada. A fala do narrador resgata os tons da terra angolana, os muitos sons dos musseques, a gostosura do “riso d’oiro branco cangundo, mulato ribengo, negro, carvão, sem discriminações prosápias” (VIEIRA, 1987, p. 59). O exotismo cede lugar à busca de uma escrita que se tece com múltiplos fios, com as multicoloridas contas de um colar, com a quebra da imobilidade.

Reescrevem-se nas páginas do romance *João Vêncio: os seus amores* as muitas transgressões propostas pelo escritor desde *Luuanda* e em outros romances que seguem a mesma demanda do escritor: “dar -lhes [às grandes massas populares] rapidamente os instrumentos que lhes permitam usufruir todo o capital estético, literário que a humanidade já criou”. (VIEIRA, 1987, p. 36).

{REFERÊNCIAS}

BERGER, John. *And our faces, my heart, brief as photos*. Nova York: Pantheon Books, 1984.

CHAVES, Rita. *Luuanda e Luandino: personagens de muitas estórias na História de Angola*. In: *Carta Maior*, 05/10/2006.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Imagens de nação em afrodições literárias*. In: *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*. Belo Horizonte, v. 19, n. 24, p.155-168, Jan. - jul. 1999.

---. *Escritores africanos nas veredas rosianas*. IN: PARREIRA et al. *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: Editora da PUC-Minas, 2000. P. 482 –488.

---. *Desposseção da língua do outro: Guimarães Rosa e seus comparsas africanos*. In: DUARTE, Lélia Parreira. *Veredas do Rosa*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2003, p. 499 - 505.

LABAN, Michel. *Encontro com Luandino Vieira*. IN: *Angola - Encontro com Escritores*, v. 1. Maia (Portugal): Fundação Engenheiro António de Almeida. 1991, p. 407 - 435.

LABAN, Michel et all. *Luandino: José Luandino Vieira e sua obra* (estudos, testemunhos, entrevistas). Lisboa: Edições 70, 1980.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, vol. 64, Lisboa, Universidade Aberta, 1995, p.121.



MORITZ-SCHWARCZ. Lilia. Ser peça, ser coisa: definições e especificidades da escravidão no Brasil. In: MORITZ-SCHWARCZ. Lilia; REIS, Leticia Vidor de Sousa. São Paulo: Edusp, 1996, p. 11 - 29.

SOJA, Edward W. Geografias pós-modernas - a reafirmação do espaço na teoria social crítica. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar Ed. 1993.

VIEIRA, Luandino. João Vêncio: os seus amores. Lisboa: Edições 70, 1987.

SITES CONSULTADOS

http://www.cartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia_id=12425. Acesso em maio de 2014

http://avenidadaliberdade.org/index.php?content=226&co_template=10. Acesso em maio de 2014

Texto enviado em abril 2014

Aceito em junho 2014



**CONSIDERAÇÕES SOBRE
A PARTICIPAÇÃO DO
BRASIL EM OPERAÇÕES
DE PAZ NA ÁFRICA:
OPORTUNIDADES
PARA A PROMOÇÃO DA
IGUALDADE DE GÊNERO**

Tamyra Rebelo¹

Doutoranda em Relações Internacionais pela Universidade de São Paulo (USP)

Prof^a. Centro Universitário Belas Artes de São Paulo

Renata Giannini²

Doutora em Estudos Internacionais pela Old Dominion University

{RESUMO}

Desde a publicação da Resolução 1325 (2000) pelo Conselho de Segurança das Nações Unidas, a igualdade de gênero tem sido associada à promoção da paz e segurança internacional. Nesse contexto, a ONU enfatiza o equilíbrio numérico entre homens e mulheres e a maior conscientização sobre “gênero” como passos importantes para o alcance dessa igualdade. Trata-se de uma discussão central aos países que contribuem com tropas, inclusive o Brasil que historicamente participa das missões de paz. Nesse sentido, o artigo propõe uma ampla discussão sobre o envolvimento do Brasil nas operações de paz, especialmente na MINUSTAH e nas operações destinadas aos países africanos, com um enfoque particular na contribuição de pessoal feminino e nas políticas de gênero adotadas.

{PALAVRAS-CHAVE}

Igualdade de Gênero. Operações de Paz das Nações Unidas. Brasil. África.

{ABSTRACT}

Since the passage of the United Nations Security Council Resolution 1325 (2000), gender equality has been closely related to the promotion of peace and international security. Within this effort, the UN addresses women’s inclusion and the need of gender awareness in peacekeeping operations as important steps to achieve gender equality on the ground. This is a central challenge for troop contributing countries, including Brazil, which historically has been involved in UN peacekeeping missions. In this sense, this paper provides an overview of Brazilian’s involvement in UN peace operations, focusing more on Africa and MINUSTAH, while paying particular attention to issues such as female participation and gender politics.

{KEYWORDS}

Gender Equality. United Nations peacekeeping. Brazil. Africa.

¹ Doutoranda em Relações Internacionais pela Universidade de São Paulo (USP) e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais San Tiago Dantas (UNESP, UNICAMP e PUC-SP). É professora do curso de Relações Internacionais do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo

² Doutora em Estudos Internacionais pela Old Dominion University e Mestre pelo Programa de Pós Graduação em Relações Internacionais San Tiago Dantas (UNESP/UNICAMP/PUC-SP)



{INTRODUÇÃO}

No campo da paz e da segurança internacionais, as operações de paz das Nações Unidas (ONU) despontam como o principal mecanismo de resolução de conflitos e promoção da paz. Em outubro de 2014, a ONU financiava a realização de 16 missões, dentre as quais metade estão alocadas no continente africano. Juntas, essas operações representam 122.458 pessoas em campo e aproximadamente 2.36 bilhões investidos na operacionalização de projetos de manutenção da paz e reconstrução pós-conflito³. O número e tamanho dessas operações sugere a necessidade de comprometimento, financeiro e de recursos (pessoal e material), dos Estados-membros de modo a garantir a viabilização desses instrumentos.

O Brasil tem, historicamente, participado das atividades de manutenção e promoção da paz das Nações Unidas, tornando-se um contribuinte ativo desde os primeiros esforços multilaterais nesta área. À medida que as missões de paz evoluíram e adquiriram importância expressiva na resolução de conflitos no final da década de 1990, espaço maior foi conferido às discussões sobre esses mecanismos na agenda de política externa brasileira. A participação brasileira nas operações de paz está, em grande medida, condicionada às áreas prioritárias de atuação do país no cenário internacional, constituídas pela América do Sul, o Atlântico Sul e a costa ocidental da África.

Na Estratégia Nacional de Defesa (2012), por exemplo, consta que, mediante a atuação do Ministério da Defesa e demais ministérios, será concedido apoio à participação brasileira no cenário internacional, especificamente na intensificação da cooperação e do comércio com países da África, da América Central e do Caribe, inclusive a Comunidade dos Estados Latino-Americanos e Caribenhos (CELAC)⁴. De modo similar, o Livro Branco de Defesa (2012) assume que a política externa brasileira considera “o diálogo e a cooperação internacionais instrumentos essenciais para a superação de obstáculos e para a aproximação e o fortalecimento da confiança entre os Estados”.⁵ De certa forma, essas duas orientações estratégicas conferem uma sustentação política, na área de Defesa, ao envolvimento do país neste tipo de atividade.

Um desafio central aos países que contribuem com tropas (policiais e militares) é atender as expectativas das Nações Unidas em relação às políticas de gênero. Desde a publicação da Resolução 1325 pelo Conselho de Segurança das Nações Unidas, em 2000, é possível observar um esforço institucional direcionado à maior conscientização sobre questões de gênero nas atividades da organização. O documento ressalta a necessidade de abordagens sensíveis ao gênero na restauração da paz e estabilidade em contextos armados e de pós-conflito. Especificamente, a Resolução deixa explícita a necessidade de “incrementar o papel e a contribuição das mulheres nas operações de campo das Nações

³ As informações foram extraídas do Departamento de Operações de Paz das Nações Unidas. Para mais informações, acesse: DPKO. Fact Sheet, 31 de outubro de 2014. Disponível em: <<http://www.un.org/en/peacekeeping/documents/bnote1014.pdf>>. Acesso em 08 de dez. 2014.

⁴ Ver: Ministério da Defesa. Estratégia Nacional de Defesa, 2012.

⁵ Ver: Ministério da Defesa. Livro Branco de Defesa Nacional, 2012.



Unidas, de um modo especial entre os observadores militares, polícia civil, e pessoal em serviços relacionados com os direitos humanos e serviços humanitários”⁶.

Tendo em mente o exposto, o artigo propõe uma discussão sobre a participação brasileira nas missões de paz à luz das demandas da ONU por maior representação feminina em campo. Primeiro, o texto apresenta as principais motivações e contribuições do país, com destaque à participação brasileira na Missão de Estabilização do Haiti (MINUSTAH) e nas missões destinadas aos países africanos. Em seguida, busca-se analisar em que medida o Brasil atende as expectativas das Nações Unidas com relação à política de equilíbrio de gênero. Argumenta-se que o Brasil segue a tendência estabelecida pela ONU e desloca mais mulheres para as missões de paz, mas a designação de brasileiras é muito baixa se comparada à contribuição feminina total dos Estados-membros da ONU. A limitada participação de mulheres militares brasileiras em operações de paz pode ser explicada, em parte, pelas restrições que elas têm de acessar certas armas e especialidades nas forças armadas do Brasil.

Por fim, com o intuito de fomentar reflexões futuras, destaque especial é concedido às práticas e políticas brasileiras no caso específico da Missão da Organização das Nações Unidas no Congo (MOSNUCO). Ainda que o contingente feminino não seja significativo nesta missão africana, sugere-se que práticas e políticas adotadas são tão importantes quanto o equilíbrio numérico para galgar maior sensibilização sobre as questões de gênero.

{O BRASIL EM OPERAÇÕES DE PAZ: MOTIVAÇÕES E CONTRIBUIÇÕES}

Desde o estabelecimento da primeira operação de paz das Nações Unidas (ONU), o Brasil se mostrou proativo aos esforços para a paz. Inicialmente, até a década de 1990, observamos a contribuição com observadores militares, seguindo-se o parâmetro das características próprias das missões estabelecidas naquele momento. Em sua maioria, missões de observação, as chamadas operações de primeira geração, apresentavam desafios bastante diferentes daqueles observados nas complexas operações atualmente existentes. Naquelas, as tarefas desempenhadas pelo componente militar eram centrais ao objetivo da missão. Nestas últimas, no entanto, o componente militar trabalha em conjunto com policiais e especialistas civis e são frequentemente responsabilizados pela promoção de um ambiente estável, exigindo, assim, que trabalhem de maneira integrada com os demais componentes da missão.

Neste contexto, e a partir do desenvolvimento das chamadas operações de paz multidimensionais durante a década de 1990, a contribuição brasileira também aumentou e passou a ser considerada central à política externa brasileira. Durante os anos 1990, as missões das Nações Unidas confrontaram importantes dificuldades, advindas

⁶ Ver: Nações Unidas. Resolution 1325, 31/10/2000. A versão em português do documento foi disponibilizada no portal PeaceWomen, como parte do projeto Translation Initiative que já traduziu a Resolução 1325 para mais de 100 idiomas distintos. Disponível em: < http://peacewomen.org/translation_initiative/security-council-resolution-1325>.

dos abrangentes mandatos autorizados sem que os instrumentos e recursos para cumprilos acompanhassem essas missões. O Brasil, por sua vez, focou sua participação, ainda pequena, nas áreas prioritárias de política externa brasileira: seu entorno regional e países de língua portuguesa. Assim, até 2003, observa-se o crescente envolvimento brasileiro em missões na África (Angola e Moçambique), América Latina (El Salvador) e até mesmo na Ásia (Timor-Leste).

A partir de então, nota-se o estabelecimento da relação entre os objetivos da política externa do Brasil e sua atuação internacional em operações de paz, laço que se tornou ainda mais evidente a partir de 2004, com o envolvimento de tropas brasileiras no Haiti. O comando militar da Missão de Estabilização das Nações Unidas no Haiti (MINUSTAH) representou os primeiros passos mais firmes do país em busca de sua projeção internacional. Representou também o compromisso do país com a paz e a segurança na região, atribuindo importantes vantagens para o Brasil e para suas forças armadas.

A missão de paz no Haiti, como outras estabelecidas a partir do ano 2000, tem uma importante característica: o trabalho integrado entre os componentes policial, civil e militar de uma missão. A MINUSTAH foi a primeira missão a receber um grande contingente brasileiro, que ultrapassou os dois mil militares nos meses subseqüentes ao terremoto de 2010, quando o Brasil enviou, por sua conta, um segundo batalhão. Esta importante participação do Brasil no Haiti apresenta importantes implicações e contribuiu para avançar laços entre uma possível política de defesa e de política externa no país.

Ressalta-se, primeiramente, a própria experiência e lições aprendidas que resultam desta importante participação. Como é sabido, a ONU ressarce economicamente os Estados-membros por suas contribuições. O Brasil, no entanto, realiza seu próprio transporte até o Haiti e é responsável por alguns custos extras, como o segundo batalhão enviado ao país durante três anos. Além disso, e a partir das demandas do contexto haitiano de violência urbana, criou-se um centro de treinamento operações de paz. Inicialmente sob responsabilidade do Exército do Brasil, o Centro Conjunto de Operações de Paz passou a ser um centro integrado, com mandato para preparar militares das três forças. A preparação para o desdobramento de tropas brasileiras é intenso, com duração de seis meses e de altos custos para o governo. Vale ressaltar que as tropas enviadas são provenientes de distintas regiões do país, o que contribui para disseminação de experiências e lições aprendidas a todas as regiões, mas que também acarreta em importantes custos decorrentes de necessidades logísticas de deslocamento.

Argumenta-se, ainda, que o contexto haitiano serviu de base para o desenvolvimento de novas táticas e estratégias que viriam a compor o modo brasileiro de fazer *peacekeeping* e que, inclusive, seria utilizado em território nacional⁷. Entre 2006-2008, a atuação das tropas militares no Haiti, sob o comando do Brasil, realizou diversas operações para pacificação de certas áreas, principalmente na capital Porto-Príncipe, que

⁷ O uso das forças armadas brasileiras em funções de lei e ordem estão previstas na constituição, mas não ocorre sem críticas. Nos últimos anos, têm sido utilizadas na pacificação de diversas favelas no Rio de Janeiro, e em outras situações também, como durante protestos, eleições e outros eventos especiais, como a Copa do Mundo em junho-julho de 2014.

estavam sob o controle de gangues e outros grupos paramilitares. A estratégia focou na ocupação e permanência de pontos estratégicos em bairros onde a presença do Estado era limitada (ou ausente) e no combate a fontes de insegurança, que vão além da proteção à segurança física e incluem a construção de um ambiente estável e protetivo, em que cidadãos possam exercer seus direitos e desenvolver-se individual e coletivamente.

Esta última tarefa acarreta enormes desafios, particularmente no que tange à coordenação com outros componentes da missão, já que para o alcance de um ambiente verdadeiramente estável se faz necessário respostas multi-setoriais, que incluem a redução da pobreza e marginalização política, social e econômica de enormes setores da sociedade. E esta não é uma tarefa militar, mas uma em que os militares também são parte e, de fato, um componente central para a construção de um ambiente estável, que permita o desenvolvimento das sociedades.

O terceiro aspecto a ser ressaltado é o laço construído – ou em construção – entre os setores de defesa e relações exteriores no Brasil.⁸ A grande marca da contribuição do Brasil – e da América Latina como um todo – ao Haiti foi o compromisso regional que ocorreu principalmente através da contribuição militar. Esta não foi menor e foi acompanhada – em especial após o terremoto – por atividades de natureza social e que se comprometiam com a prestação de certos serviços sanitários, como distribuição de água e coleta de lixo, além de outros, como serviços médicos e odontológicos, etc. Na realidade, este compromisso foi além em algumas instâncias, e particularmente no caso do Brasil, resultou em um comprometimento maior com o desenvolvimento do país, através de projetos de cooperação.

Apesar dos cortes orçamentários que o Ministério da Defesa e das Relações Exteriores foram sujeitos durante o governo de Dilma Rousseff, é inegável o crescimento da cooperação do Brasil com o Haiti. Os projetos de cooperação focaram no desenvolvimento de capacidades (como da Polícia Nacional ou engenharia militar) e de infraestrutura (como a construção de uma hidrelétrica).⁹ Estes são aspectos importantes para a paz duradoura e que deixam uma importante marca no país anfitrião. No contexto de desmobilização de tropas militares no Haiti, é necessário pensar a saída brasileira e como manter o comprometimento com o desenvolvimento e sustentabilidade da paz no Haiti.

Finalmente, menciona-se a projeção internacional do Brasil, também corroborada pela participação da Marinha do Brasil na Força Interina das Nações Unidas no Líbano (UNIFIL) e de um general brasileiro no comando da maior missão das Nações Unidas, a Missão de Estabilização da ONU na República Democrática do Congo (MONUSCO). No primeiro caso, o Brasil, que passou a compor a Força Tarefa Marítima da missão (FTM) em 2010, chegou ao comando da mesma já em 2011 e é responsável, junto com outros 8 contingentes pela patrulha de 220 quilômetros na costa do Líbano.

⁸ Ver Hirst e Nasser, 2014.

⁹ Ver: Brasil vai ajudar a construir hidrelétrica no Haiti. Disponível em: <http://congressoemfoco.uol.com.br/noticias/brasil-vai-ajudar-a-construir-hidreletrica-no-haiti/>. Acesso 06/12/2014.

{A PARTICIPAÇÃO FEMININA NAS OPERAÇÕES DE PAZ: O BRASIL EM NÚMEROS}

No Brasil, são recentes os estudos referentes à presença de mulheres – militares e policiais – nas operações de paz da ONU.¹⁰ Trata-se de um fato que pode ser explicado, de forma geral, pela pouca atenção conferida à temática na literatura de operações de paz (*peacekeeping*) como um todo, particularmente no Brasil. Ainda que seja possível encontrar estatísticas (dados brutos com os quais os estudiosos podem trabalhar) sobre a contribuição de pessoal militar e policial enviados pelos Estados-membros às missões de paz, os números desagregados por sexo ainda são escassos. Por exemplo: as Nações Unidas dispõem de um arquivo extenso das contribuições feitas pelos países-membros, mas os números de homens e mulheres atuantes em cada missão aparecem somente a partir de 2010.

Desde os anos 2000, Nações Unidas solicitam um comprometimento mais sólido por parte dos países-membros com a igualdade de gênero em suas ações voltadas a paz e segurança internacional. Naquele ano, a Resolução 1325 foi aprovada promovendo a participação de mulheres em processos de paz e atividades de *peacekeeping*, além do reconhecimento da violência como uma ameaça à paz e segurança internacionais. Esta foi acompanhada de outras seis resoluções que colocaram a promoção da igualdade de gênero, a mulher como agente de paz e a prevenção e combate à violência sexual como centrais para a paz duradoura¹¹.

Uma vez que não existe obrigatoriedade no envio de pessoal, cabe aos países decidir a quantidade de pessoas cedidas e o tempo de permanência sob a chancela da ONU. No texto da Resolução 1325, registra-se a urgência de “uma representação cada vez maior de mulheres em todos os níveis de tomada de decisão nas instituições nacionais, regionais e internacionais, bem como nos mecanismos destinados à prevenção, gestão e resolução de conflitos”.¹² O documento tornou-se um marco simbólico, pois ineditamente o Conselho de Segurança discutiu temas outrora considerados estritamente de alçada nacional e considerou-os peças-chave dos esforços de construção da paz.

Desde então, a Resolução 1325 passou a ser referenciada em grande parte dos mandatos, e das renovações, que garantem o funcionamento das operações de paz. Ainda que este compromisso tenha alavancado as discussões sobre “mulheres” e “gênero”¹³ no âmbito da ONU e reverberado nos centros de treinamento nacionais, a implementação das diretrizes tem sido muito lenta.

¹⁰ Ver: Campos (2012); Giannini (2014); Mathias; Rebelo (2013); Rebelo (2013).

¹¹ As sete resoluções sobre Mulheres, Paz e Segurança são: Res1325 (2000), Res1820 (2008), Res1888 e Res1889 (2009), Res1960 (2012), Res2106 (2013) e Res2122 (2013). A maioria trata de ações para combater a violência sexual em conflitos, propondo ações para que Estados membros, a ONU, as partes envolvidas e os governos locais promovam a proteção a mulheres e a melhoria de seu status na sociedade.

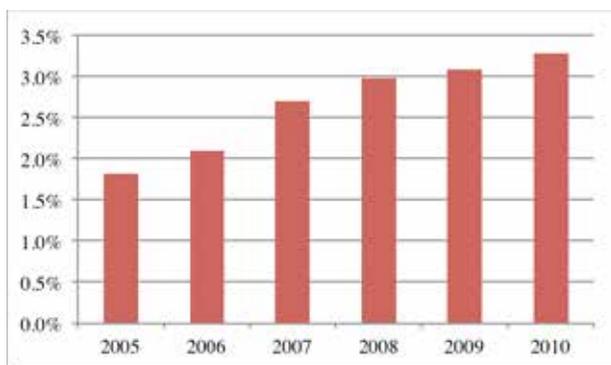
¹² Ver: Nações Unidas. Resolution 1325, 31/10/2000.

¹³ O conceito de gênero aqui empregado refere-se à construção social do papel desempenhado por homens e mulheres na sociedade.



Em termos numéricos, durante os anos de 1957 e 1989, vinte mulheres serviam como soldadas da paz.¹⁴ Comparado a este valor, o número de 3557 mulheres uniformizadas atuantes em campo reflete um saldo positivo – ainda que baixo se comparado aos valores correspondentes a seus pares masculinos. Desde 2005, ano em que a ONU começou a desagregar por sexo o total de militares e policiais mantidos em missões de paz¹⁵, nota-se um aumento no número de mulheres (Gráfico I). Há que observar, entretanto, que há pouca variação no número de mulheres de um ano para outro, principalmente no contexto mais atual.

Gráfico I. Participação de mulheres nas operações de paz (2005-2010)



Fonte: Elaborado a partir dos dados disponíveis no site do Departamento de Operações de Paz das Nações Unidas.

O ano de 2010 foi um momento de reflexão nas discussões sobre Mulheres, Paz e Segurança. O Passados dez anos da publicação da Resolução 1325, acadêmicos, ativistas e tomadores de decisão debateram os avanços e desafios a serem superados acerca da implementação do documento. A maior presença feminina observada nos cinco anos pós-publicação da Resolução 1325 continuou no período de 2010 a 2013. Em ambos os períodos, o crescimento ocorreu de forma lenta – sem ultrapassar 0,4% de um ano para outro.

Outra observação interessante são os períodos de 2008-2009 e 2011-2013, nos quais o crescimento foi baixo (aproximadamente 0,1%), mas não chegou a caracterizar uma redução no número total de mulheres por ano. Esta evidência permite refletir sobre as

¹⁴ Há registros da participação de mulheres nas missões de paz desde o final da década de 1950. O trabalho *Women 2000: The Role of Women in United Nations Peacekeeping*, produzido por J. Beilstein para a Division for Advancement of Women foi um dos pioneiros a apontar que durante o período de 1957-1979, do total de 6.250 militares atuantes em solo estrangeiro, aproximadamente cinco eram mulheres. A informação com a qual trabalhamos foi retirada da seção *Women and Peacekeeping*, mantida no site das Nações Unidas.¹¹ As sete resoluções sobre Mulheres, Paz e Segurança são: Res1325 (2000), Res1820 (2008), Res1888 e Res1889 (2009), Res1960 (2012), Res2106 (2013) e Res2122 (2013). A maioria trata de ações para combater a violência sexual em conflitos, propondo ações para que Estados membros, a ONU, as partes envolvidas e os governos locais promovam a proteção a mulheres e a melhoria de seu status na sociedade.

¹⁵ As contribuições de pessoal (militar e policial) dos países-membros para cada missão de paz só começaram a ser desagregadas por sexo a partir de 2010.

propagandas de equilíbrio numérico veiculadas pelas Nações Unidas. A política de maior representatividade numérica é utilizada extensamente nos sites, discursos e panfletos oficiais das Nações Unidas, conferindo uma exaltação dos ganhos conquistados, ou seja, o crescimento contínuo do número de mulheres. Os dados, por sua vez, mostram que a velocidade deste aumento precisa acelerar de modo que a política de equilíbrio numérica tenha, de fato, força prática e não apenas normativa.

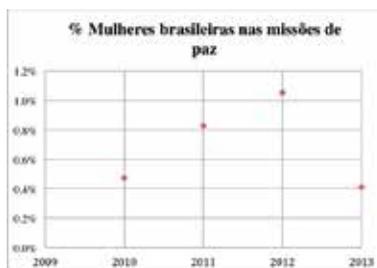
Gráfico II. Participação de mulheres nas operações de paz (2010-2013)



Fonte: Elaborado a partir dos dados disponíveis no site do Departamento de Operações de Paz das Nações Unidas.

No contexto favorável à maior representatividade feminina nas atividades de paz da ONU, o Brasil apresenta uma baixa distribuição de mulheres (policiais e militares) nas missões de paz que participa. Tomados os números de brasileiros atuantes em campo durante o período de 2010-2013, observa-se que o país acompanha a tendência de envio de mulheres para compor os mecanismos de resolução de conflitos (Gráfico III), mas a presença feminina em relação ao contingente masculino oscila entre 0,5% e 1,1%.

Gráfico III. Participação brasileiras nas operações de paz (2010-2013)



Fonte: Elaborado a partir dos dados disponíveis no site do Departamento de Operações de Paz das Nações Unidas.

Das nove missões mantidas pelas Nações Unidas no continente africano atualmente, o Brasil está presente em sete: Missão das Nações Unidas para o referendo no Saara Ocidental (MINURSO), Missão de Estabilização Multidimensional Integrada na República Centro Africana (MINUSCA); Missão da Organização das Nações Unidas no Congo (MOSNUCO), Missão das Nações Unidas em Abyei (UNISFA), Missão das Nações Unidas na Libéria (UNMIL), Missão das Nações Unidas na República do Sudão do Sul (UNMISS) e

Missão das Nações Unidas na Costa do Marfim (UNOCI). Os dados agregados mostram a pequena participação de mulheres brasileiras nas missões de paz destinadas aos países africanos. De 2010 a 2011, o Brasil não enviou nenhuma mulher para atuar na África. Os dois anos seguintes, por sua vez, ganham destaque, uma vez que o país saltou de uma representatividade feminina nula para o deslocamento, em média, de 2 mulheres (Gráfico IV).

Gráfico IV. Participação de brasileiras nas missões de paz africanas (2010-2013)



Fonte: Elaborado a partir dos dados disponíveis no site do Departamento de Operações de Paz das Nações Unidas.

No caso específico da MINUSTAH, o Brasil enviou, durante de 2010 a 2013, aproximadamente 2275 homens (militares e policiais). Para o mesmo período, a média de mulheres deslocadas para atuar no Haiti corresponde ao número 16.

Uma das razões para esta baixa participação feminina pode ser atribuída ao tipo de contribuição realizada pelo Brasil. Atualmente, o Brasil contribui com observadores militares e policiais para as missões na África. Ou seja, tratam-se de missões individuais, bastante diferentes daquelas em que a contribuição brasileira ocorre através de contingentes, como no caso da MINUSTAH. No caso da contribuição militar, devido ao limitado acesso das mulheres a certas armas e especialidades na carreira militar, existem impedimentos legais para sua participação nesta função.¹⁶ A exceção é a Marinha do Brasil que permite o envio de militares do corpo técnico. Trata-se do caso da primeira observadora militar brasileira enviada à Costa do Marfim em 2012, onde permaneceu por um período de um ano. A contribuição policial, por sua vez, é baixa tanto para homens como para mulheres em razão das dificuldades atualmente existentes para o envio de policiais brasileiros a missões de

¹⁶ É importante mencionar, no entanto, que houve progressos no que tange à incorporação de mulheres nas forças armadas brasileiras e, desde 2014 e a partir de 2017, mulheres são/serão autorizadas a ingressar em escolas militares que estavam até então fechadas a elas na Marinha e Exército respectivamente.

paz.¹⁷ Neste caso, não há impedimentos específicos para policiais brasileiras e, no período analisado, uma policial foi enviada ao Sudão do Sul.

Ainda que o continente africano seja considerado uma área de interesse estratégico brasileiro, do ponto de vista da política de equilíbrio de gênero há pouca atenção brasileira. O caso do Congo, em que o Brasil contribui com o Comandante das Forças, é significativo, dada as características próprias daquela missão, seu escopo abrangente de ação, e possíveis implicações para a política externa brasileira. Por essa razão, nos debruçaremos com mais detalhes a essa missão e a uma atividade em especial, a promoção da igualdade de gênero.

{O CASO DA MONUSCO, O COMBATE À VIOLÊNCIA SEXUAL E A CONTRIBUIÇÃO BRASILEIRA}

Antes de colônia belga, a República Democrática do Congo, foi possessão pessoal do rei Leopoldo II que pouca consideração teve pelo país e sua população.¹⁸ Como é o caso de outros países africanos, a colonização tardia e difícil processo de descolonização deixou como herança fontes latentes de conflito, como fronteiras artificiais - que mascararam diferenças tribais, étnicas e de organização social -, limitada experiência democrática, exploração predatória da terra e de recursos minerais, entre outros. Soma-se a este cenário as constantes intervenções de outros países, inclusive países vizinhos como a Ruanda, Uganda e Angola, e presença de grupos armados não estatais nacionais e internacionais que se utilizam do ataque à população civil como principal estratégia de conquista e dominação.

Após duas guerras de dimensões internacionais, o Congo recebeu em 2001 a segunda missão de paz em seu território, a Missão da Organização das Nações Unidas no Congo (MONUC).¹⁹ Além de ocupar-se dos acordos de paz e desmobilização de combatentes, esta missão também objetivou a reconstrução da Polícia Nacional do Congo (PNC) e das Forças Armadas da República Democrática do Congo (FARDC). Ao longo dos anos, a contínua presença de grupos armados, as inúmeras violações dos direitos humanos - muitas vezes cometidas pelas próprias forças nacionais - e a debilidade do Estado congolês levaram à reconfiguração da MONUC com mandato focado na proteção de civis.

A MONUSCO substituiu a MONUC em 2011 e, desde então, adotou diversas estratégias inovadoras para a proteção de homens, mulheres e crianças que não participam dos combates, incluindo-se Equipes de Proteção Conjunta (JPT do termo em inglês *Joint Protection Teams*), Rede de Alerta da Comunidade (CAN - do termo em inglês *Community Alert Network*), sistema de pronto alerta, entre muitos outros. Observa-se, assim, que apesar da dificuldade em se proteger civis no país, dada as próprias características geográficas - de

¹⁷ O próprio sistema brasileiro dificulta uma maior participação da polícia. No caso das operações de paz da ONU, é a Polícia Militar que contribui com policiais. Por ser uma força estadual, existem legislações diferentes, impedimentos burocráticos e distintas visões sobre a importância desta participação.

¹⁸ Ver: Hotschild, 1998.

¹⁹ Vale mencionar que na década de 60, a Operação da ONU no Congo (ONUC) estabeleceu-se no país com o mandato de proteger a independência e inviolabilidade do Congo.

selva, rural e pouca infraestrutura – e do conflito na região, a MONUSCO apresenta diversas lições aprendidas e um inventário de boas-práticas neste âmbito.

É neste contexto que se insere a recente experiência da Brigada de Intervenção e seu comando pelo General Santos Cruz, o mesmo que esteve no comando das forças no Haiti na época da pacificação entre 2006 e 2008. Com os ataques do grupo armado M-23 e a dificuldade de resposta, o mandato da MONUSCO foi revisto em 2013 e passou a incorporar ações ofensivas a partir do uso proporcional da força para prevenir a violência e prover segurança às populações civis. Embora a participação do general brasileiro não tenha sido resultado de negociação diplomática com o Itamaraty,²⁰ o país tem se beneficiado indiretamente da projeção positiva dos resultados obtidos no terreno.²¹

Por outro lado, é importante salientar um importante desafio que o general tem adiante. O Congo é mundialmente conhecido pela prática constante da violência sexual como arma de guerra. Assim, o estupro, sexo forçado, mutilações entre outros, são utilizados como tática de guerra por diversos grupos armados que visam humilhar e atacar o inimigo e, desta maneira, destruir o tecido social da sociedade e dominar o território.²² Na realidade, é importante notar que a violência sexual como arma de guerra é apenas parte do problema. Infelizmente, observa-se o aumento de casos de violência sexual cometido por civis, o que é indicativo de um processo de naturalização e normalização da violência.²³ Este aspecto é muito mais difícil de ser tratado e merece atenção especial já que ilustra o papel que a ONU e os países que contribuem com pessoal podem desempenhar em um país.

A estratégia de promoção da igualdade de gênero da organização tem dois componentes principais: o equilíbrio de gênero – ou seja igual representação de homens e mulheres – e a transversalização de gênero – ou a preocupação que distintas ações e políticas acarretam para mulheres, homens, meninos e meninas. No âmbito de uma missão de paz, esta estratégia se desenvolve em quatro eixos principais que se complementam entre si: marco legal, representação, empoderamento, reforma do setor de segurança e proteção.

²⁰ O General Santos Cruz já estava retirado quando recebeu o convite pessoal para assumir o comando no Congo, e foi recolocado na ativa para assumir o posto burocrático e distintas visões sobre a importância desta participação.

²¹ Seu mandato como Comandante das Forças (Force Commander) foi renovado e ele permanecerá no posto por pelo menos mais um ano.

²² Ver Giannini, 2011.

²³ Ver: Cohen, Hoover Green and Wood, 2013; Wood, 2006:131-161; Wood, 2009: 307-42; Nordas and Cohen, 2014:418-428; Peterman, Palermo and Bredenkamp, 2012:1060-7



Quadro 1: Componentes de uma estratégia de gênero no terreno

ÁREAS	DESCRIÇÃO
Marco legal, estrutura organizacional e liderança na missão	Existência de órgãos, mandatos e guias específicos sobre a proteção de civis, principalmente contra a violência baseada em gênero, inclusive a violência sexual, e sobre a inclusão de uma perspectiva de gênero.
Estado de Direito (Rule of law)	Construção ou fortalecimento do setor de segurança do país anfitrião, com destaque aos sistemas legal e judiciário e às forças de defesa e segurança, que devem ser capacitadas.
Representação	Refere-se às mulheres em operações de paz (número, funções, posições na hierarquia dos componentes militar, policial e civil);
Proteção	Ações com o intuito de proteger grupos vulneráveis (especialmente em relação à violência baseada no gênero);
Empoderamento	Incentivos à participação de mulheres locais na vida política, econômica e social de um Estado ou território.

Neste âmbito, a MONUSCO possui uma unidade de gênero e uma unidade de violência sexual que lidam diretamente com essas questões, além de possuir também mandato específico sobre proteção de civis, inclusive contra a violência sexual e estratégias sobre a proteção de civis e para o fim da violência sexual. No âmbito da representação, ainda há muito por fazer, as mulheres representam somente 3,1% das forças de paz. No entanto, importantes avanços têm sido realizados nos demais âmbitos. A missão, em parceria com outras agências da ONU, tem promovido o empoderamento e proteção da população civil, em especial, mulheres e meninas. Promove-se sua participação ativa nos processos políticos e econômicos do Estado, através por exemplo, do apoio a candidatas do sexo feminino durante eleições e cursos de profissionalização e capacitação. Igualmente, uma série de mecanismos, como patrulhas em áreas de risco e emprego de equipes de proteção em áreas isoladas são também realizados. Menciona-se ainda, no âmbito da reforma do setor de segurança, o apoio a legislação que criminalizam a violência sexual, a criação de células de justiça móveis e treinamento da polícia nacional e das forças armadas.

Observa-se, assim, que embora a situação no Congo ainda seja complicada, existe uma série de iniciativas que buscam, justamente, provocar mudanças importantes na base da sociedade. O Brasil, enquanto país atuante em missões de paz e preocupado com a segurança e paz internacional, está em posição de contribuir, cada vez mais, com

a promoção da igualdade de gênero e uma paz verdadeiramente duradoura. No caso do Congo, em 2011, o país doou um milhão de dólares para fortalecer a capacidade nacional de lidar com o problema, inclusive através do apoio à legislação nacional sobre o tema, profissionalização e capacitação de vítimas, e suporte a projetos locais sociais de apoio a vítimas, entre outros. Ajuda similar foi dada à Guiné Bissau, onde buscou-se fortalecer o setor de saúde que dá atenção às vítimas, e ao Haiti, com especial foco na capacitação da polícia nacional.

Estas importantes contribuições devem ser ressaltadas e, se possível, aprofundadas. São elas que permitem a sustentabilidade das ações de estabilização e contribuem sobremaneira para a construção de sociedades mais justas e equitativas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A participação de mulheres nas operações de paz das Nações Unidas é parte central de uma discussão ampla sobre a igualdade de gênero. Garantir a presença feminina nos processos de promoção da paz e reconstrução pós-conflito não é somente um direito à plena igualdade de oportunidades, mas uma necessidade operacional advinda dos desafios no terreno, em especial aqueles resultantes da violência baseada no gênero. Trata-se, também, da promoção de modelos progressivos de inclusão, que ultrapassam visões estereotipadas sobre os papéis atribuídos previamente a mulheres e homens nas sociedades. É importante considerar que, para além da maior representação numérica, as medidas tomadas pelos países-membros da ONU precisam estar pautadas por iniciativas que transversalizam o “gênero” e consideram o impacto de ações distintas na vida de homens e mulheres.

Em um momento em que a missão de paz no Haiti chega ao fim, torna-se crucial repensar o engajamento do Brasil, suas áreas prioritárias e que tipo de contribuição o Brasil quer deixar. O continente africano é historicamente palco de diversas missões da ONU. Atualmente, a mais complexa e maior delas, a do Congo, é comandada por um general brasileiro. Seja no Congo, no Haiti, Líbano ou em outro país, o Brasil tem a oportunidade e a capacidade de realizar uma contribuição significativa para a paz através da promoção da igualdade de gênero.

REFERÊNCIAS

COCKAYNE, James. “Winning Haiti’s protection competition: organized crime and peace operations past, present and future.” *International Peacekeeping*, 16(1), February: 77-99, 2009.

COHEN, Dara, et al. “Wartime Sexual Violence: Misconceptions, Implications, and Ways Forward.” USIP Special Report, 2013.

COHEN, Dara, Ragnhild Nordås (2014). “Sexual Violence in Armed Conflict: Introducing the SVAC Dataset, 1989–2009.” *Journal of Peace Research* 51.3 (May): 418-428, 2014.

COHEN, Dara Kay. “Explaining Rape During Civil War: Cross-National Evidence (1980–2009).” *American Political Science Review* 107.3 (August): 461-477, 2013.



- COHN, Carol, et al. "Women, Peace and Security." *International Journal of Feminist Politics*. Vol.6. Issue 1.
- COHN, Carol (2013). *Women and Wars*. Malden: Polity Press, 2004.
- DONADIO, Marcela, Juan Rial. *Engendering Peacekeeping: the cases of Congo and the Democratic Republic of Congo a Latin American Perspective*. Buenos Aires: RESDAL, 2013.
- CAMPOS, Paula D. "Gênero ou Feminismo". In: KENKEL, K; MORAES, R. F. (eds) *O Brasil e as operações de paz em um mundo globalizado*, Brasília: IPEA, 2012.
- GIANNINI, Renata A. "Promoting Gender and Building Peace: Evolving Norms and International Practices" PhD Dissertation Old Dominion University, 2013.
- GIANNINI, Renata. "Promover gênero para consolidar a paz: a experiência brasileira", *Artigo Estratégico* n. 9. Rio de Janeiro: Instituto Igarapé. <<http://igarape.org.br/wp-content/uploads/2014/09/Artigo-9-Promover-G%C3%AAnero-e-Paz-web3.pdf>>, 2014.
- HIRST, Monica; Nasser, Reginaldo M. "Brazil's involvement in peacekeeping operations: the new defense-security-foreign policy nexus" NOREF Report, 2014.
- Jonge Oudraat, C. de, Kuehnast K. and Hernes H. *Women and War: Power and Protection in the 21st Century*. Washington DC: USIP Press, 2011.
- LEIBY, Michele. "Wartime Sexual Violence in Guatemala and Peru" *International Studies Quarterly* 53, 445–468, 2009.
- MATHIAS, Suzeley K; Rebelo, Tamyá. "As militares e soldados femininos nas operações de paz: perspectiva de gênero no Brasil e Cone Sul". In: Mei, Eduardo; Saint-Pierre, Héctor Luis (eds). *Paz e guerra: Defesa e segurança entre as nações*. São Paulo, UNESP, 2013.
- MAZURANA, Dyan E., et al. *Gender, Conflict, and Peacekeeping*. War and Peace Library. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2005.
- Ministério da Defesa. *Estratégia Nacional de Defesa*, 2012. Disponível em: < <http://www.defesa.gov.br/arquivos/2012/mes07/end.pdf>> Acesso em 09 dez. 2014.
- _____. *Livro Branco de Defesa Nacional*. 2012. Disponível em: < <http://www.defesa.gov.br/arquivos/2012/mes07/lbdn.pdf>>. Acesso em 09 dez. 2014.
- Organização das Nações Unidas. Disponível em: <<http://www.un.org/>>. Acesso em: 10 de novembro de 2010.
- _____. DPKO – Departamento de Operações de Manutenção da Paz das Nações Unidas. Disponível em: <http://www.un.org/en/peacekeeping/about/dpko/>. Acesso em: 10 de dezembro de 2014.
- _____. Resolution 1325. CS/RES/1525, 31/10/2000 (ONU, 2000).
- PALERMO, Tia et al. "Tip of the iceberg: Reporting and gender based violence in developing countries." *American Journal of Epidemiology* (in press), 2013.
- PETERMAN, Amber, et al. "Estimates and Determinants of Sexual Violence Against Women in the Democratic Republic of Congo", *American Journal of Public Health* 101, n.6, June: 1060:67, 2013.
- REBELO, Tamyá. "O Equilíbrio de Gênero nas Operações de Paz". *Revista de Estudos Feministas*, vol.21 no.3 Florianópolis set./dez, 2013.
- SILVA, Igor Castellano da & José Miguel Quedi Martins. "National army and state-building in Africa: the Brazilian approach in the case of the Democratic Republic of the Congo." *Austral: Revista Brasileira de Estratégia & Relações Internacionais*, 3(5), January-June: 137-79 (2014).
- SOLHJELL, Randi, Ancil Adrian-Paul, Niels Nagelhus Schia, Juan Rial, Renata Giannini, and Marcela Donadio (2012). "Turning Unsc Resolution 1325 into Operational Practice: A Cross-Country Study on Implementing Resoluition 1325 in Peacekeeping and Military Operations." Oslo: Norwegian Institute of International Affairs, November.
- SWAINE, Aisling (2009). *Assessing the Potential of National Action Plans to Advance Implementation of United*

Nations Security Council Resolution 1325. Yearbook of International Humanitarian Law, Vol. 12, pp. 403-433, Cambridge University Press, 2009; Transitional Justice Institute Research Paper No. 10-01, 2000.

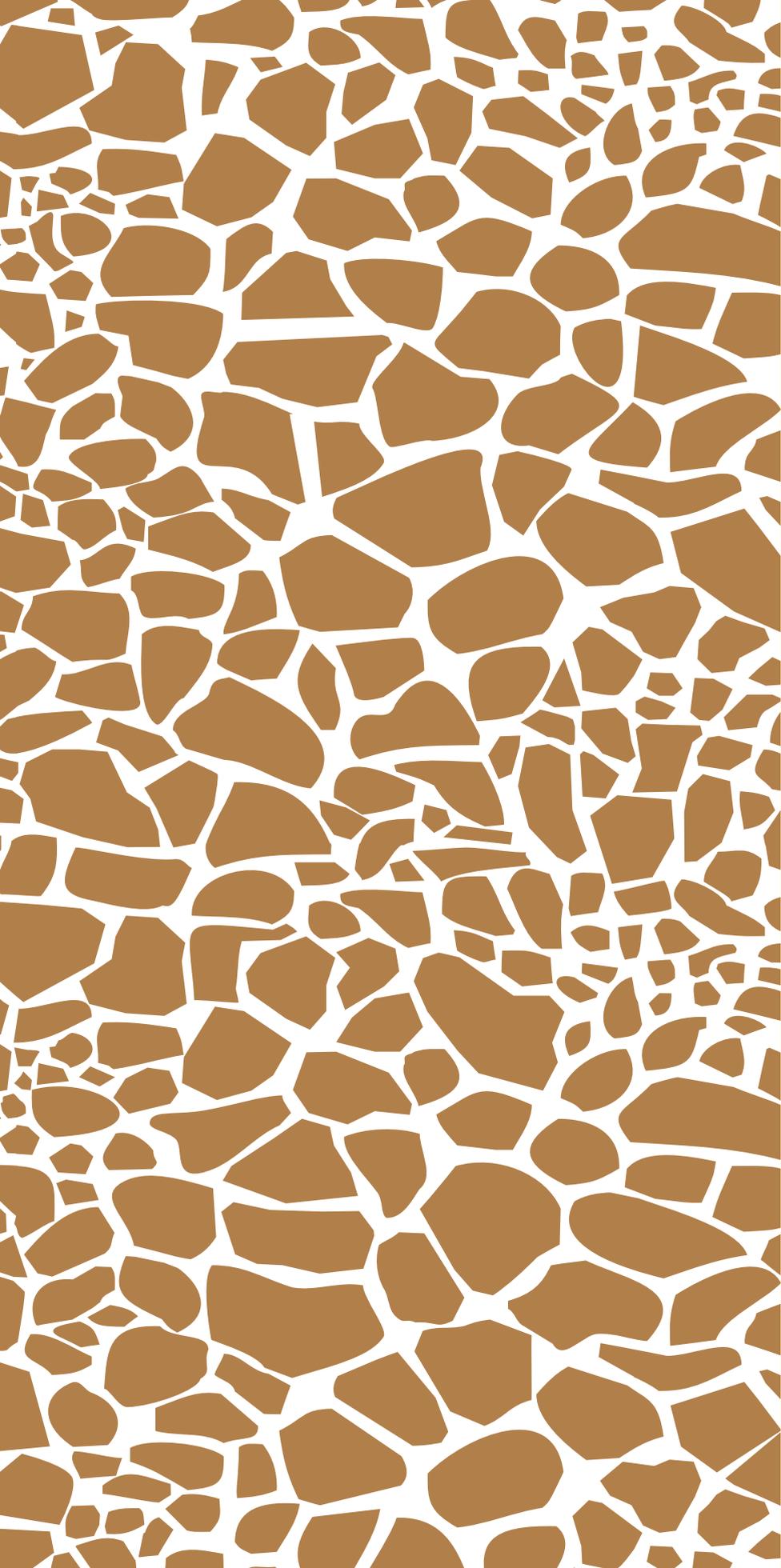
Wood, Elizabeth Jean. "Variation in Sexual Violence during War". Politics & Society 34, n.3. 307-42, 2006.

Wood, Elizabeth Jean. "Armed Groups and Sexual Violence: When is Wartime Rape Rare?" Politics & Society 37, n.1 (March):131-60, 2009.

Texto enviado em maio 2014

Aceito em julho 2014





{PENSATA}

**RAINHA GINGA DE
ANGOLA: PRESENÇA
RESISTENTE NA
CULTURA AFRO-
BRASILEIRA**

Mariana Bracks Fonseca¹

Doutoranda em História Social pela Universidade de São Paulo

Nzinga Mbandi, conhecida como Rainha Ginga, foi soberana dos reinos do Ndongo e Matamba no século XVII. Famosa tanto por suas habilidades diplomáticas quanto por seu comportamento guerreiro, Ginga foi uma personagem única da história africana. Foi batizada como D. Anna de Souza, apadrinhada pelo governador português, mas logo se aliou aos temidos guerreiros antropófagos chamados Jagas e durante décadas lutou contra a colonização portuguesa de Angola, reunindo vários sobas e governantes em sua frente de oposição. Durante mais de trinta anos, Ginga fugiu da perseguição lusa enganando seus opositores com diversas estratégias de resistência, que iam desde rendições simuladas a pistas falsas de seu paradeiro. No final de sua vida, a rainha se reconverteu ao cristianismo como forma de obter a paz e a sucessão para seu reino de Matamba. Morreu em 1663, com mais de oitenta anos, apesar de seu povo a considerar como “rainha imortal”.

Após sua morte, formou-se na região em que morreu a etnia Jinga, clara homenagem à soberana, sublinhando seu papel na reconfiguração das identidades em Angola, já que centenas de pessoas das mais variadas origens se uniram às guerras da rainha. A história de Nzinga Mbandi virou lenda em Angola. Depois das guerras de independência, na década de 1970, foi consagrada como heroína nacional, símbolo da resistência africana frente ao colonialismo europeu. Hoje, seu nome figura entre as mulheres mais importantes da história universal e Angola reivindica o título de Patrimônio da Humanidade para a soberana junto à UNESCO.

A memória da rainha guerreira também é bem presente no Brasil. Citando Câmara Cascudo, “em cada navio negro, invisível e lógica, embarcava a rainha Jinga”. É natural supor que os milhares de escravizados provenientes da região de Angola trouxeram consigo suas memórias e histórias de seus heróis, e dentre eles a rainha Ginga. No século XVII, a formação de quilombos no nordeste brasileiro revela a aplicação de técnicas de combates africanos uma vez que Kilombo era a formação social e militar própria dos guerreiros Jagas, que foram comandados por Ginga.

Nos séculos seguintes, o nome da rainha de Angola ganhou relevância na cultura afro-brasileira. Ainda no século XVIII, a registros da festa de coroação da rainha Xinga no Tejuco/ Diamantina-MG. Folcloristas como Cascudo e Mário de Andrade descreveram os congos da Paraíba em que a personagem Rainha Ginga aparece como inimiga do Rei do Congo e do catolicismo, como guerreira valente que não se curva diante de seus oponentes.

Nos candomblés Congo-Angola, é cultuada a inquice (do kicongo, *nkissi*) Matamba. Princípio dos ventos fortes e tempestades, rainha tempestuosa que ninguém ousa desafiar. Seria esta entidade uma representação da lendária rainha de Matamba, Nzinga Mbandi? Cabe refletir como esta personagem histórica foi reinterpretada pela religiosidade de matriz africana no Brasil e mantém viva nos candomblés a memória da implacável soberana de Angola.

Mas é na capoeira que a presença da rainha Ginga aparece de forma mais vibrante. Ginga é o nome do movimento básico mais essencial, de onde saem todos os ataques,

¹ Mariana Bracks Fonseca é doutoranda em História Social pela USP, com o projeto “Nzinga Mbandi, Ginga de Angola: memórias e representações da rainha guerreira na diáspora.” Autora da dissertação de Mestrado “Nzinga Mbandi e as guerras de resistência em Angola”. FFCLH/USP. 2012.



defesas e deslocamentos no jogo. A ginga da capoeira tem a função de enganar, iludir o oponente, fingir que vai para um lado e, de repente, atacar por outro. O movimento da capoeira expressa a trajetória política e militar da rainha, que enganava os inimigos sem se deixar capturar. A relação entre o movimento corporal e a personagem histórica ainda carece de pesquisas etimológicas, mas é amplamente difundida entre os praticantes da Capoeira Angola, que reivindica ser a modalidade mais tradicional, herdeira dos princípios dos antigos africanos no Brasil.

Fundada como escola por Mestre Pastinha em 1941, a Capoeira Angola expressa em sua linguagem corporal e musical a visão de mundo compartilhada pelos angolanos. A roda ritualizada rememora através dos cantos e gestuais a travessia atlântica, o sofrimento do cativo, os preceitos religiosos dos centro-africanos. Sendo assim, a capoeira é fonte legítima da expressão dos angolanos no Brasil, que podem ter immortalizado o nome de sua rainha através do movimento Ginga. Se a etimologia ainda não é suficiente para tal afirmação, os grupos de Capoeira Angola da atualidade evocam a lendária rainha de Angola para afirmação da identidade negra, sempre conectada à resistência do povo africano face à opressão da escravidão e do racismo.

A Rainha Ginga vive na cultura brasileira. Através destas manifestações tradicionais, a população negra hoje pode conhecer e celebrar a história da poderosa rainha africana que combateu e derrotou os europeus, resistiu à invasão dos territórios e conduziu seu povo à luta contra a colonização.

Esta história ainda não aparece nos livros didáticos, é pouco ensinada nas escolas brasileiras, mas é capaz de orientar parte da população afro-descendente em suas lutas de resistência diárias. Nzinga Mbandi dá nome a grupos feministas, a ONGs que lutam pelos direitos raciais, a grupos de capoeira e associações folclóricas, mostrando que, tal como na África, a história não precisa ser escrita para ser lembrada. A memória dos africanos e de seus descendentes segue conectada à palavra, à musicalidade, ao ecoar dos tambores e a movimentos corporais. Que aprendamos cada vez mais ouvir estas histórias e nos lembremos da trajetória da rainha guerreira, que ensina que os africanos não foram facilmente dominados e escravizados, ao contrário, lutaram tenazmente, resistiram e muitas vezes, venceram!



**AFRICA Y BRASIL EN
EL CRISOL DE SAINT
CLAIR CEMIN**

Graciela Kartofel

Historiadora, Professora, Crítica e Curado de Arte

Reside no México e Nova York

El vínculo entre Brasil y África es profundo y añejado en barricas de historia llenas de encuentros y desencuentros. Cuanto más profundo, es el vínculo, menos evidente y más sutil aparece. La amalgama de culturas que acontece en América Latina es un crisol de creaciones. La resistencia del crisol para fundir metales equivale a la energía de las culturas que se encuentran y conviven en latinoamérica y en especial en Brasil, país en el que nos referimos aquí. En Brasil, cuenta la enriquecedora presencia Africana sobre los habitantes locales, y también el component de doble vector: de los portugueses y los franceses. Dicho todo esto muy sintéticamente, el orgánico nudo que se desarrolla entre estas culturas ha venido haciendo de Brasil un espacio singular. En las artes visuales de Brasil hay capítulos que no pueden olvidar la forzada convivencia afro-brasileña. En el presente y en lo que viera el siglo XX, hay varios artistas que han puesto el acento en la relación África-Brasil, de manera personal, no obvia y aportando al mundo una nueva configuración de género que ya debería haber recibido un nombre, dado que ninguno de los vocablos existentes alcanzan a hacer justicia para describirla. Nada se ha acuñado aun, no ha surgido un vocablo así de amplio, así de inclusivo e informativo. Entre los diversos componentes que deben integrarse en una palabra que describa la producción visual afro-brasileña, están las características de lo tribal, lo primitivo, lo antropológico, lo surreal, lo abstracto y lo figurativo, lo concreto, lo ritual, lo sintético, lo musical y lo dancístico, lo hermético y lo expresionista, lo humano y lo sagrado, lo animalista y lo objetual, lo garbozo, lo acintado y lo percusionista.

No se intenta aquí hablar de lo antropológico porque no es para nada el sentido del ejercicio multicultural que se analiza. Aunque ciertos datos de esta ciencia son sin duda bienvenidos al crisol. Dentro de las obras de Saint Clair Cemin, lo antropológico tiene su sillar como también lo tiene lo mitológico. Tribal es otro elemento que se integra a la interrelación entre Brasil y África aunque también es solo una faceta componente. El término tribal atiende a lo originario de conjuntos de personas que pertenecen y comparten un territorio y una cultura. Hasta aproximadamente 1960, el término tribal era usado predominantemente por los antropólogos, mientras que los historiadores de arte y los críticos extraemos otros sentidos del término en cuestión. La carga visual de obras que refieren al tratamiento tan rico como rudimentario, tan primitivo como expresivo, tan directo y no intelectualizado, son aquellas creaciones que pueden describirse como tribales. Correspondería ampliar la disquisición acerca de la terminología y llevarla a cabo también con primitivo, ritual, aborigen, etnocéntrico, y aun con antropológico. En caso alguno la intención demerita el trabajo artístico ni tiene una intención peyorativa en los términos tribal, indígena, y las demás articulaciones incluidas en el análisis crítico que se desarrolla. Hasta aquí solo hemos señalado una de las puntas del iceberg. Enfocar este ensayo hacia la obra de Saint Clair Cemin es un camino de doble sentido, uno alimenta al otro.

Sería necesario un ensayo mucho más extenso –y mayor tiempo para referir a muchos de los autores que esta mirada incluye. Hoy nos concentramos en Saint Clair Cemin, artista Brasileño nacido en 1951, en la población de Cruz Alta. El propio artista dice que el arte nace y termina en el instante de la percepción. Una percepción irrigada de culturas diversas que bordan la integración. Saint Clair Cemin es un autor de orden orgánico que evita los detalles fisiognómicos y musculares a la par que expresa la voluptuosidad de los cuerpos. El artista encuentra cómo hacer que el fiel de la balanza ratifique que es

abstracto tanto como concreto. Ocasionalmente se lo puede descubrir semifigurativo. Las referencias de observaciones de la vida cotidiana “Yo tengo que saber o haber conocido la situación que motivó cada una de mis obras”. El espectador no necesita dedicarse a buscar formas reconocibles sino entender estas palabras de Cemin como que el artista es un ser en una sociedad y que allí percibe, ejecuta y sublima.

Retomando la temática de las relaciones entre Brasil y Africa dentro de la cultura artística, debemos detenernos para recordar que entre este país y este continente se gestan absurdas situaciones, tan absurdas como en ocasiones lo son las esculturas de Saint Clair Cemin. Con esto se recuerda la desmaterialización de las masas en pulido acero inoxidable. Asimismo, nudos intrépidos que marino alguno podría deshacer, están tallados en marmol, o realizados en el presente, espejante y elusivo acero inoxidable de acabado pulido. Monumentales o de gran formato, como totems de pueblos ancestrales, rígidas y erguidas pero aparentemente flácidas y desmoronándose como construidas de las arenas de Ipanema o Leblon, as esculturas de SCC incursionan en lenguajes ocultos. En gran medida, las obras de acero pulido tienen una familiaridad con diversas tallas africanas en madera. La representación figurativa se oculta como inutil detallismo. Prevalece la síntesis y el juego espiralado de cuerpos elongados y de juegos de parangolé.

Albert Camus dijo que crear es dar una forma a su destino. Los seres de ambos territorios y de tan diversas culturas, son creadores singulares, dando forma a sus destinos y a los destinos de las artes.



Saint Clair Cemin
Cherub, 2014
bronze, mirrors
80 x 81 x 81 inches (mirrors)
203.2 x 205.7 x 205.7 cm
53 1/4 x 48 x 48 inches (sculpture)
135.3 x 121.9 x 121.9 cm
Courtesy of Paul Kasmin Gallery

ÁFRICA E BRASIL – CULTURA E HISTÓRIA

(Relato impressionista (depois) de uma
vivência africana)

Luiz Antonio Fachini Gomes

Brasileiro, diplomata desde 1971, tendo servido em diversos países, entre os quais a África do Sul (como encarregado de negócios), a Austrália (como cônsul-geral) e o Irã, a Guatemala e a Tunísia (como Embaixador).

Depois de viver na África do Sul por quase quatro anos (1990-94), acabei por confirmar que o brasileiro tem uma cabeça muito africana; em certo sentido, bem mais africana do que europeia. Alguns anos antes, tinha vivido longo tempo na Europa Central e me sentira muito estranho naquele mundo. Realmente foi uma dificuldade adaptar-me ao modo de pensar (e sentir) daqueles europeus. Já no continente africano, me senti em casa.

Sendo de Minas Gerais, da Zona da Mata, região que se desenvolveu somente no Século XIX, com forte apoio da escravidão, já me acostumara com as influências africanas, embora sem muita consciência delas. Em minha vida de diplomata de mais de 40 anos, estive vivendo em vários continentes, mas fiquei com a impressão de que a África marcou mais. No Brasil, trabalhei por alguns anos no Departamento da África e tive oportunidade de viajar em missões transitórias por vários países da área. Interessante foi observar a realidade tão familiar do continente africano e voltar ao Brasil pensando cada vez mais naquela frase do Padre Antônio Vieira, dita há mais de 300 anos: “o Brasil tem seu corpo na América e sua alma na África”.

Hoje ainda continuo viajando pelo mundo, acumulando experiências e vivências variadas, e a África fica um pouco diluída na memória... De vez em quando reaparece, num pensamento ou numa conversa, quando falo da história, da cultura, dos costumes e da gente brasileira... Quando preciso explicar diferenças entre o Brasil e outros latino-americanos, a África mostra sua força, aproximando-nos apenas de Cuba e da República Dominicana. Nesses dois países caribenhos a africanidade, sobretudo musical, está tão presente e dominante como no Brasil.

Tento recordar um pouco algumas impressões e observações de meus tempos da África do Sul, quando vivia em Pretória, naqueles últimos anos de “apartheid”. Nelson Mandela acabara de sair da prisão de 27 anos. Fruto das pressões internas e internacionais, uma transição se impunha: havia o exercício político de negociação de uma nova constituição, as leis racistas iam sendo derogadas rapidamente, e estavam sendo preparadas novas eleições, dessa vez plenamente democráticas (um voto para cada pessoa, independente de sua cor). Os negros, que eram mais de 80% da população, votariam pela primeira vez na história do país.

Havia na sociedade branca um grande temor do futuro. O peso histórico da culpa (pela colonização racista e pelas atrocidades cometidas no passado ainda recente) trazia uma preocupação constante à classe dominante branca sobre o que poderia acontecer quando o primeiro governo negro chegasse ao poder.

Naquele contexto social de grande ansiedade, a experiência de mistura racial no Brasil despertava forte interesse. Muitas vezes tive de participar de discussões formais e informais sobre a situação brasileira, nosso presente e nosso passado. Precisava abordar a importância cultural do “Brasil africano” e a contribuição do negro para a formação do país. Precisava explicar as diferenças históricas e sociais entre o Brasil e a África do Sul. No mesmo contexto colonial de violência e exploração, a sociedade sul-africana foi dominada por uma população “branca”, avessa a qualquer mistura, preocupada em proteger sua “raça”. A sociedade brasileira se formara na base da miscigenação e com muita abertura a tudo o que vinha de fora, coisas e pessoas... E no início do século XIX, quando tivemos o primeiro censo populacional, o Brasil era mais estrangeiro do que indígena, e muito mais negro do que branco.



Em minhas impressões sobre a África do Sul, vi claramente os dois mundos num só país: o europeu e o africano, coexistindo totalmente separados. Entrei em contato com esses dois mundos, ambos familiares para um brasileiro. Observando-os de perto, confirmei a nossa africanidade.

Os brancos eram muito individualistas, vivendo sós com suas famílias, frequentando sua igreja segregada, com suas preces tristonhas, divertindo-se restritamente com seus poucos amigos... Suas festas e reuniões sociais eram disciplinadas, cada um pagava o seu. Gostavam de fazer churrasco aos domingos (cada um trazia seu pedaço de carne e sua cerveja e, em princípio, não se compartilhava). Às vezes bebiam muito, solitários com sua garrafinha “long-neck”, frequentando aqueles bares tipo “pub”, uma fileira de cadeiras onde as pessoas, ao lado umas das outras, mal se falavam.

Já os negros gostavam de se juntar, suas famílias eram abertas aos agregados, suas igrejas e rezas eram mais alegres, com mais música e danças. Andavam em grupos, confraternizavam, compartilhavam... Suas festas eram fartas e barulhentas. Sua cerveja vinha sempre em garrafas grandes, para dividir com os amigos.

Toda essa vida dos negros me remetia de volta ao Brasil... E me ajudava, de longe, a entender melhor o meu país. Tudo isso, mesmo envolto em sentimentos nostálgicos, eu procurava transmitir aos sul-africanos, que, por seu lado, tinham uma visão confusa do Brasil – um país complexo, cheio de contradições, com uma experiência de miscigenação racial e sincretismo, mas ainda sem ter conseguido superar os problemas da desigualdade e do racismo. Para negros e brancos, o Brasil tanto servia para trazer esperanças, quanto para justificar o “apartheid”.

Relembro, a propósito, Desmond Tutu, o arcebispo sul-africano ganhador do Prêmio Nobel da Paz, que visitou o Brasil em 1986, a convite do Governo brasileiro, e saiu com a impressão de aqui existia mesmo o racismo que era negado pelo Governo e pela parcela mais branca da sociedade. Naquela época se falava em “democracia racial” e se desconsiderava o preconceito. O Arcebispo Tutu desagradou a seus anfitriões, ao dizer que tinha tendência a “acreditar mais nas vítimas”.

Desmond Tutu deixou, no entanto, uma mensagem otimista aos brasileiros, dizendo algo como “quem insiste em dizer que é uma democracia racial, um dia acabará sendo”. Hoje lá se vão quase 30 anos... Muitas medidas têm sido tomadas com vistas a trilhar o caminho da democracia racial no Brasil. E a África do Sul, que implantou um programa de ações afirmativas desde o fim do “apartheid”, hoje nos serve de inspiração.



**O CORPO NEGRO
COMO LOCAL DE
DISCURSO NA ARTE
CONTEMPORÂNEA
AFRICANA**

Débora Armelin Ferreira

Especialista em História da Arte pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo

A linguagem corporal tradicionalmente faz parte da criação e da produção material e imaterial na de vários povos africanos. Há séculos, os africanos utilizam o corpo como veículo de conexão entre o mundo visível e invisível, sendo que grande parte da produção plástica africana se constituiu historicamente como a escolha primeira de manifestação cultural.

Quando falamos de uma sociedade baseada na tradição oral, seus corpos servem como portadores de memória, da história e da herança de seus antepassados, contendo signos a serem decifrados e decodificados, expressos como “tradição viva”, como já dizia o grande sociólogo e historiador maliano Hampaté Bá.

O corpo negro não é um corpo único, individual, mas sim um corpo participativo e humanitário, o corpo africano que se conecta com outra dimensão. E nessa relação que vai além de um único indivíduo no espaço, se estabelece uma identidade coletiva, visto como um aspecto importante dentro da cultura africana, onde se é permitido compreender uma diversidade de gestos, ritmos, cores e formas tradicionais de expressões culturais através das atividades performáticas como a música, a dança, a pintura corporal, escarificações e até em suas esculturas e máscaras.

Essa memória corporal se manifesta nas performances ritualísticas e cerimoniais, cada qual com seu significado, mas que buscam a conexão entre os mundos interior/exterior, real/espiritual. Elas são a expressão de organização social que diferencia e define o papel dos indivíduos dentro da sociedade.

Esses corpos negros que, durante o período da diáspora africana, resignificaram suas tradições levando consigo escritas performáticas e foram utilizados como ferramenta e linguagem, tornam-se receptáculo simbólico e expressivo transcendente deste deslocamento, habitando diferentes geografias no chamado “Mundo Novo”. Mesmo longe de suas terras, os africanos carregaram em seus corpos a memória de suas danças e rituais no objetivo de manter sua identidade cultural.

Assim, o corpo negro, visto como exótico e primitivo, foi cultivado pelos europeus como uma fantasia por serem considerados hipersexuados, ressaltando suas qualidades “naturais”. A exemplo disso temos o caso de Sarah Baartman, conhecida também como Venus de Hotentote, que foi exposta (e explorada) em freak shows na Inglaterra devido às proporções de seu corpo, com formas mais “avantajadas”, diferentes do estereótipo europeu, e que igualmente serviu como objeto de estudo. Uma imagem historicamente fetichizada e sexualizada.

Vimos essa tradição de mulher como “guardiã e veículo de identidade africana” no intuito de manter seu status e sua sobrevivência dentro de uma sociedade patriarcal, e diante de suas “obrigações” como mãe e mulher. Ser mulher em África era se posicionar diante de limitadas e castradas condições, e mesmo que de forma mais silenciosa.

Em fins do século XX, em África, é possível ver o corpo como o próprio discurso da mulher através de organizações ativistas, escritoras femininas e muitas artistas pertencentes a chamada 3ª Diáspora. Essas, ao retornarem aos seus países, passam a se enxergar como “o outro”, adquirindo um olhar diferente quanto a luta por essa igualdade de direitos dentro da sociedade africana, uma luta que pode ser pequena diante das manifestações ocidentais, mas que tem ganhado espaço, em especial, na esfera artística. A arte contemporânea criada na África muitas artistas mulheres usaram seus corpos como meio de protesto, como veículo de denúncia, abordando questões de gênero (sempre

vinculado ao sexo, e principalmente à violência sexual), questões de identidade, de território e de raça, provando que elas são possuidoras desses corpos que se tornou local de múltiplos discursos no intuito de esculpir a história, memória, identidade e cultura, guardando em si as dores e cicatrizes.

Dentro do panorama artístico africano, podemos citar duas artistas que se destacam pela importância de seus trabalhos a partir de uma abordagem conceitual em que o próprio corpo é utilizado como local onde a arte atribui seus significados, assim como seus questionamentos. São elas Tracey Rose, da África do Sul e Ingrid Mwangi, do Quênia.

As temáticas mais comuns vistas em suas obras tratam da questão do corpo, feminino e negro, a partir da desconstrução de mitos, criticando sua história baseada na contradição da construção dos seus seres, a de pertencer a dois países distintos (um africano e outro europeu), e também sua luta contra rótulo pré-concebidos pela sociedade atual, ora provocando ora chocando o espectador. O uso do corpo da própria artista faz com que o corpo da mulher africana e sua condição dentro da sociedade sejam analisados e que se possa refletir sobre as diferenças culturais, étnicas e de sexo nos dias atuais.

As artistas da corporeidade se utilizam da arte para despertarem consciências, alterando seus corpos para projetar o papel da mulher, a consciência do indivíduo e sua função dentro da sociedade, fazendo com que a arte seja mais um espaço de tensão que de solução. Elas mostram que seus corpos guardam memórias, marcas e histórias, são receptáculos de gestos codificados, mas que são ressignificados, servindo como suporte de seus trabalhos e sendo projetados como tela onde a arte se manifesta desafiando e questionando o seu público a partilhar de diferentes visões, a visão do “outro”.

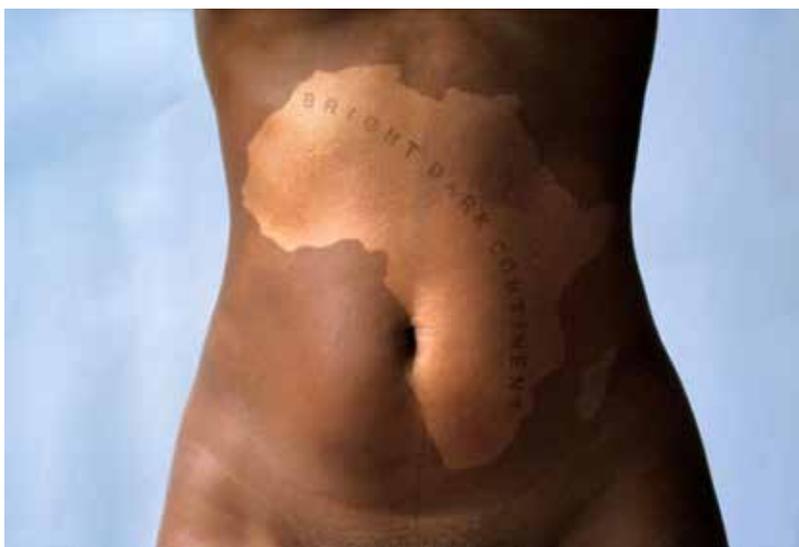
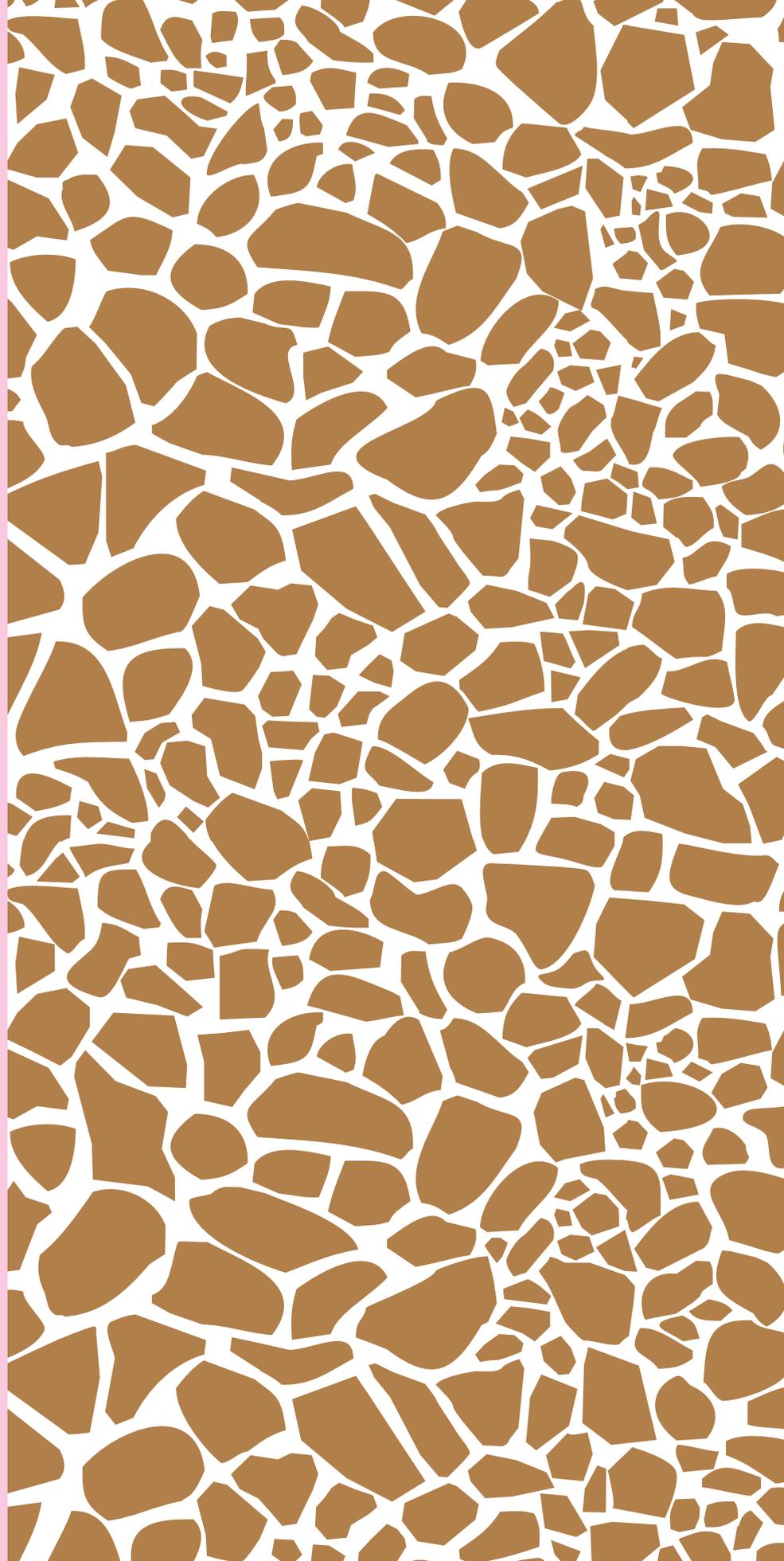


Foto
Ingrid Mwangi (Kenyan, b. 1975). *Static Drift*, 2001. Two chromogenic prints mounted on aluminum, edition of 5. Heather and Tony Podesta Collection, Falls Church, Virginia. (Photo: Courtesy of Galerie Anne de Villepoix, Paris)

{RESENHA}



**UM OLHAR SOBRE
O REINO DO CONGO
RESTAURADO**

Alexandre Almeida Marcussi

Doutorando em História Social pela Universidade de São Paulo

O reino do Congo é um dos territórios mais bem estudados do continente africano no período anterior à ocupação colonial europeia do século XIX. Isso se deve sobretudo a uma razão: no final do século XV, a elite dirigente do Congo se converteu ao catolicismo, adotando a religião como culto oficial do Estado, o que deu origem a uma profícua relação diplomática com os portugueses e com outras potências marítimas europeias, bem como a constantes atividades missionárias na região, resultando na produção de uma vasta massa documental. O reino do Congo foi uma das principais potências políticas com as quais os portugueses travaram relações na costa africana, e sua adoção do catolicismo representa uma importante oportunidade de investigação da complexidade dos contatos culturais decorrentes desse contexto. Mesmo assim, a historiografia que se ocupou do tema abordou principalmente os séculos XVI e XVII, considerados os períodos de auge do poder político e econômico congues, relegando para um segundo plano o século XVIII, tido como uma época de fragmentação e desorganização política.

É exatamente essa lacuna que o livro *Muana Congo, muana Nzambi a Mpungu*, de Thiago Sapede, preenche de forma oportuna e instigante. Enfrentando a escassez de fontes referentes ao período setecentista, o autor traça um panorama da cultura política do reino do Congo no período “pós-restauração”, que se estende após a reocupação da capital do reino, São Salvador, em 1709, realizada na sequência de um longo período de guerras civis. Resultante da dissertação de mestrado do autor, defendida em 2012 na Universidade de São Paulo, o livro toma como material de análise os relatos de três missionários que atuaram na região entre os anos de 1769 e 1795: os franciscanos Rafael Castelo de Vide e Cherubino de Savona e o capuchinho Raimundo de Dicomano. Por meio da análise dessas fontes, Thiago Sapede busca compreender as dinâmicas do poder político no Congo do final do século XVIII, bem como o papel ocupado pela religião católica junto às elites do reino.

A hipótese do autor é a de que as estruturas políticas e administrativas do Congo sofreram uma transformação importante na passagem do século XVII para o XVIII, mas estas não resultaram necessariamente em “fragmentação” política, ao contrário do que a historiografia sobre o período tem sugerido. Antes, o autor evidencia a emergência de um novo modelo de organização política, em que as relações entre a capital de São Salvador e as “províncias” continuavam tendo importância simbólica fundamental, a despeito da independência administrativa, econômica e militar dos territórios. Para o autor, dualismos simplistas como “dependência/independência” ou “centralização/fragmentação” mostram-se insuficientes para avaliar a situação política do Congo pós-restauração, na qual o rei representava uma referência simbólica imprescindível mas não tinha autoridade administrativa e fiscal.

No século XVIII, a elite política e administrativa do reino era constituída pelos chamados “*muana Congo*” ou “infantes”, que advinham de um reduzido número de famílias que descendiam diretamente do rei Afonso I, monarca responsável pela cristianização e centralização política do reino no século XVI. Sapede evidencia como os *muana Congo* legitimavam seu poder por meio de um discurso de rememoração de sua ascendência, retomando constantemente a figura de Afonso I como ancestral fundador. Nesse contexto, ganhavam centralidade os signos da religião católica, introduzida no



reino por Afonso I, que eram dramatizados pela elite como símbolos de seu poder e sua autoridade política. Receber missionários, portar os hábitos da Ordem de Cristo, ostentar o sacramento do batismo e do matrimônio e escrever em português eram os sinais que permitiam aos muana Congo reafirmar sua ascendência comum e seu pertencimento a uma ordem política dos “tempos gloriosos” de Afonso I.

Nesse sentido, no final do século XVIII, o catolicismo deixara há muito de ser uma tradição cultural estrangeira no Congo, tornando-se um símbolo da cultura política daquela região, de modo que os agentes eclesiásticos europeus passaram a ser instrumentalizados pela elite local para corroborar um discurso que era essencialmente congues. Em alguns pontos, chega-se mesmo a ter a impressão de que o autor subestima o entendimento que os missionários tinham a respeito da política local, bem como o seu grau de autonomia diante da elite conguesa, parecendo que eles não passavam de joguetes inconscientes nas mãos dos muana Congo. Ainda que soe levemente exagerada em algumas passagens, a interpretação condiz com a perspectiva assumida pelo autor (em consonância com a historiografia recente sobre a África), que tende a enfatizar o protagonismo dos agentes históricos africanos como forma de questionar interpretações eurocêntricas da história do continente. Em vez de ser uma história sobre como os missionários europeus disseminaram a cristandade no Congo, o livro se apresenta como uma narrativa sobre como a classe dirigente do reino instrumentalizou os missionários para promover seus interesses políticos.

Do ponto de vista metodológico, Sapede alinha-se à orientação de John Thornton, que rejeita a projeção, sobre o passado congues, de materiais etnográficos colhidos no século XX, preferindo limitar-se exclusivamente às informações extraídas das fontes históricas. Trata-se de um interessante e árduo exercício de rigor metodológico, que, no entanto, implica limitações interpretativas importantes. O autor é cuidadoso o bastante para evitar uma reconstrução meramente factual dos contextos (da qual padece a obra de Thornton em alguns momentos)¹, mas a restrição às fontes produzidas por europeus – que compreendiam as sociedades locais de forma insuficiente, ou não tinham interesse em descrever suas particularidades – nem sempre torna possível ultrapassar o plano empírico e desvendar as categorias estruturais que ordenavam a sociedade do Congo. O livro dá conta de rejeitar convincentemente a ideia de que o catolicismo teria sido um elemento “europeu” ou “estrangeiro” no Congo do século XVIII, evidenciando que ele se inseria perfeitamente em uma estrutura social e em uma ordem política especificamente local. O funcionamento concreto dessas estruturas tipicamente conguesas, no entanto, permanece relativamente incógnito devido ao caráter das fontes analisadas. Sendo assim, a importância da obra vincula-se menos ao desvendamento e descrição pormenorizada dessas estruturas, e mais à rigorosa constatação da complexidade desse contexto histórico, abrindo importantes possibilidades interpretativas para estudos futuros.

Cabe uma ressalva final a respeito da descuidada edição do livro. O texto apresenta revisão insuficiente, o que impõe dificuldades constantes na leitura e até prejudica o entendimento de alguns trechos. Um estudo como o de Thiago Sapede

¹ Cf., por exemplo, THORNTON, John K. *The Kongolese Saint Anthony: Dona Beatriz Kimpa Vita and the Antonian Movement, 1684-1706*. Cambridge/ New York: Cambridge University Press, 1998; HEYWOOD, Linda M.; THORNTON, John K. *Central Africans, Atlantic Creoles, and the Foundation of the Americas, 1585-1660*. Nova York: Cambridge University Press, 2007.



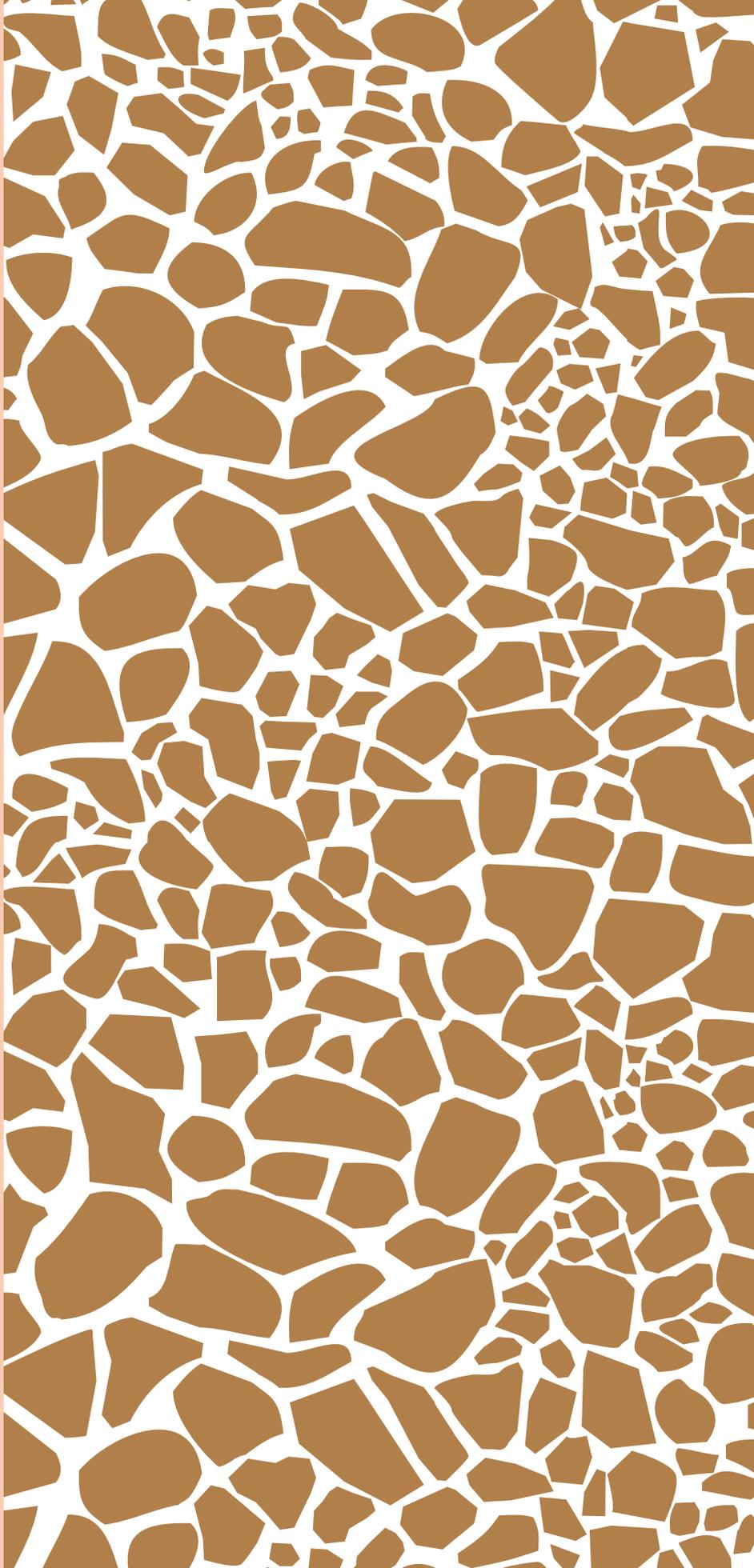
certamente teria merecido um trabalho de edição de texto mais cuidadoso por parte da editora Alameda.

É evidente, de qualquer forma, que isso não anula a qualidade da análise e a relevância da abordagem historiográfica do autor. *Muana Congo, muana Nzambi a Mpungu* é obra que consolida a participação brasileira na historiografia do continente africano e que abre diversos caminhos, questionando certezas e propondo problemas instigantes para os estudos africanos.

SAPEDE, Thiago Clemêncio. *Muana Congo, Muana Nzambi a Mpungu: poder e catolicismo no Reino do Congo pós-restauração (1769-1795)*. São Paulo: Alameda, 2014.



{ENTREVISTA}



CONTRA AS ARMAS E PELA PALAVRA

Natalício Batista Jr.

Jornalista, Mestre em Comunicação e Semiótica e Especialista em Política e Relações Internacionais. Professor do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo.

Atento a velocidade das mudanças tecnológicas e sociais do mundo contemporâneo, Toumani Kouyaté é um homem que não esqueceu a importância da tradição na formação dos cidadãos da África atual. Ele um griot da casta de Djélis, da África do Oeste, que participou ativamente das manifestações da juventude pela independência de Burkina Faso. Como artista e contador de histórias, ele fez da dança, da música e da palavra meios para coesão social e preservação dos ritos e identidade africana, sendo um instrumento contra a dominação do Ocidente na África. Como educador em escolas africanas e francesas, há tempo, empenha-se, na transmissão da cultura da África para as novas gerações, em motivar a juventude a recusar a violência e construir uma África diferente, longe da imagem de continente selvagem, faminto, corrupto e analfabeto. Em 1988, Toumani Kouyaté foi reconhecido pela UNESCO como Mensageiro da Paz e, em 2004, recebeu o prêmio HIBOU D'OR, no Canadá, como melhor contador de histórias do mundo francófono. Em visita ao Brasil para apresentações e palestras, ele concedeu entrevista a Revista ARTE 21. O ex-jogador de futebol, fotógrafo e professor universitário falou sobre o estatuto da arte africana, as contradições da presença ocidental e chinesa na região, a resistência cultural e política dos jovens e, claro, sobre o Brasil, país complexo que, segundo Kouyaté, precisa estar mais próximo da África.

Natalício Batista Jr.: A África é um continente antigo. Mas, a visão da cultura africana foi comprometida pela dominação ocidental. Algo mudou?

Toumani Kouyaté: A visão do Ocidente sobre a África é a mesma de 400 anos atrás. Foi por explorar a África que o Ocidente tornou-se o que é. Se a África não tivesse existido, o Ocidente não teria história que ele tem hoje. Mas, seja no plano cultural, econômico, social e político, a África influenciou o Ocidente e o resto do mundo.

NB: Que imagem o Brasil tem da África?

TK: É importante dissociar o Brasil do Ocidente. Ele é mais complexo que o Ocidente. É um país mestiço em todos os planos, cultural, moral, educacional e político. Para nós, o Ocidente é a Europa. A imagem que o Brasil tem em relação a África é a escravagista. Então, é normal que no Brasil diga: tivemos escravos, temos descendentes de escravos. O Ocidente ensinou isso ao Brasil, mas foi de propósito. Ele dominou o povo brasileiro de maneira moral que permite nos subestimar. O que fica do tempo colonial até hoje é a África selvagem, doente, faminta, não inteligente, não escolarizada, das corrupções. É só o que se veicula no Brasil. O dia que o Brasil ir, diretamente, à África, vai descobrir que ela não é escravagista e escrava como o Ocidente ensinou. Ela não é doente, não é a morte, nem as corrupções. Eu creio que o Brasil vai se opor muito ao Ocidente.

NB: A arte está presente na África de forma diferente que no Ocidente. Qual é o lugar da arte na África?

TK: Na África, a arte não é separada do cotidiano. Nós não dizemos “eu sou um artista de



manhã e sou outra coisa à noite.” Somos artistas todo o tempo. Nossa forma de refletir e agir é pela arte, porque vivemos na criatividade. A arte é como o senso da vida cotidiana, como o sangue que circula. O Ocidente tem uma visão do sistema artístico da África como se fosse algo muito antigo e mesmo fútil. Há a iniciação em todos os domínios artísticos. É uma escola. Significa que você será iniciado, mas não saberá quando sairá do seu círculo de formação. Você sairá quando sentir-se pronto, ou quando os mestres perceberem que você está pronto.

NB: Os europeus escreveram muito sobre arte africana. O que isso representou para o entendimento da cultura africana?

TK: O Ocidente tentou criar muita coisa sobre a arte africana. Os primeiros pesquisadores antropólogos, etnólogos, sociólogos científicos foram ao encontro da arte visual, especificamente, da dança e da escultura. Entre nós, há muitos tipos de escultura e dança. Como entre nós tudo é feito por códigos, o pesquisador deve viver e ser iniciado para compreender. Aqueles ocidentais que chegaram não foram iniciados. No nível da escultura de bronze, ferro e pedra, há sempre uma força mística atrás. Para nós, arte é o que deve acrescentar uma força mística à força do humano, à força da vida cotidiana. Os ocidentais, como de costume, foram, rapidamente, limitados nos primeiros objetos que viram. Escreveram sobre a arte africana em proveito da compreensão do Ocidente. Agora, se existem pessoas que querem conhecer a arte africana, compreendê-la, não basta ir ao encontro dos artistas nas ruas, porque o turismo os transformou.

NB: O turismo cresce na África. Quais as consequências para a cultura africana ?

TK: O turismo é um risco para todas as culturas do mundo. Ele é importante economicamente, mas destruiu, culturalmente, e, moralmente, as regiões. Ele chega com o dinheiro e faz com que as pessoas façam qualquer coisa pelo turista. Isto desnaturaliza a cultura. Os verdadeiros artistas africanos estão no quintal das suas casas e nas aldeias. Nunca vão expor nas ruas. O Ocidente faz arte pelo reconhecimento e dinheiro. Entre nós, temos a arte como algo vital. As pessoas vivem e necessitam de arte. No Ocidente, você compra para colocar na parede.

NB: A descolonização é ainda um processo complexo e estranho para os africanos?

TK: A África nunca se descolonizou. É ainda é uma “colônia” e teve um processo de independência sob tutela. “Te dou uma independência, mas sou eu mesmo que devo dizer como vai funcionar”. Isto não é independência. Ela conheceu o que se chama movimento de divisão territorial com o objetivo de melhor gerenciá-la, criando os partidos e as repúblicas para fazer funcionar o sistema ocidental. A Europa estudou a descolonização como um sistema de apadrinhamento em que permaneceu “pai”, persuadindo os africanos sobre o que funcionava bem, de acordo com os interesses europeus. Os brancos diziam o que devia ser seguido. Para nós, eles eram os gênios, o sinônimo do êxito, da felicidade. O sistema político da África é uma célula fabricada pelo e para o Ocidente. As pessoas pensam que os africanos são calmos, que não falam. Não! São “serpentes” (rs). Eles acordaram e nada pode parar eles.



NB: Qual é a relação entre resistência política, arte e juventude durante a descolonização africana?

TK: Quando a voz política direta foi massacrada, ela resistiu pela arte. Os primeiros jovens que se opuseram de maneira política, o Ocidente matou. A juventude inteligente começou a reivindicar pela música, a reclamar das coisas, a pintar, a falar coisas. Ela exportou sua arte e denunciou através do discurso artístico o Ocidente. A arte da juventude é a arte da resistência contra o colonialismo.

NB: As reivindicações africanas mudaram com as novas gerações?

TK: Há diferenças entre as gerações, mas o sistema de luta nunca mudou. As reivindicações não mudaram. A África faz a mesma reivindicação desde os tempos neocoloniais.

NB: Quem foram os primeiros artistas a lutar pela identidade africana ?

TK: Quando as crianças africanas foram as escolas ocidentais, compreenderam o sistema ocidental e começaram a dizer não. Eles foram os primeiros estudantes negros que escreveram os livros e fizeram arte com reivindicações, o chamado africanismo. Eles reclamaram a nossa identidade. Criaram os balés e conjuntos musicais para cantar e reivindicar a identidade africana. Tinham tanta força que era novo para o Ocidente. Os ocidentais cederam ao charme da música e elegância africana. Mas, para os políticos africanos, era perigoso.

NB: No século 20, muitos artistas tiveram influência da cultura africana. O que isto significa?

TK: Picasso é um exemplo que se expressou pela arte africana. Na música, Elvis Presley aprendeu música africana e a fez conhecida. Se você retira os ritmos africanos da música do mundo, não há mais música. Se você tira a inspiração africana na pintura, sumirão muitos pintores.

NB: Qual é o perfil dos artistas na África, hoje?

TK: Por exemplo, hoje, a música africana tem muita influência do ritmo ocidental. Se não tiver ritmo que os ocidentais dançam, você não pode comercializá-la. Um africano que não canta na sua própria língua, ele desaparece, no máximo, em cinco anos. Existem dois tipos de artista, hoje. Há aqueles que aceitam fazer o que o Ocidente quer e morre rápido. E existe o que faz o ritmo ocidental, mas que canta na sua língua de origem, que diz e reclama. Este permanece, mesmo sem dinheiro. O negro é interessante pelo o que produz, não por ele mesmo. Olhe, as fronteiras são abertas para os produtos africanos, mas não para os africanos.

NB: O que mudou na juventude africana?

TK: A juventude africana atual é diferente da anterior porque está sob a influência do



dinheiro. Ela tem medo de morrer e necessita de dinheiro. Para os primeiros negros resistentes, morrer era natural. Não se tinha medo da morte. Morrer por uma causa do seu país era normal. A juventude de hoje não está pronta para isso. Para os jovens de antes, o dinheiro não existia. Nós não sabíamos como utilizá-lo, nem como comprar as coisas. Não havia bolso nas calças ou nos shorts. A juventude atual é sacrificada, massacrada em todos os sentidos, culturalmente, moralmente, materialmente, economicamente e fisicamente. Mas, não é uma juventude sem esperança. Estamos lutando para ensinar as pessoas a não usar mais armas. Devemos recusar armas. A palavra é uma arma mais absoluta entre nós.

NB: Qual é a participação da África na globalização?

TK: Ela é o primeiro continente da globalização e nunca saiu. Ela é chinesa, japonesa, coreana, americana, francesa. O continente da globalização não foi convidado para o G8. Se fala de oito potências e a África não é mencionada. Se os presidentes e políticos africanos são corruptos é porque tem um corruptor. Dizer que alguém é corrupto é dizer que existe um corruptor atrás. O que os africanos não sabem ou não sabiam é que, hoje, os políticos foram fabricados pelo Ocidente, distantes da população. Agora, a gente não quer mais isso.

NB: Depois da colonização ocidental, a África vive, atualmente, a expansão chinesa na economia e negócios africanos. O que isto representa?

TK: A presença chinesa existe e é muito perigosa. Mas o erro é do Ocidente que mentiu para a África por muito tempo. Os ocidentais exploram minas e levam a gente às guerras. A China diz que vai fazer tal trabalho, vem e instala máquinas. Os Presidentes africanos só esperam por isso. Mas os chineses não respeitam os contratos. Este é o problema. Eu não sou racista, mas eles não respeitam ninguém. Houve revolta dos africanos contra os chineses, quando chegaram e começaram a ocupar as terras e a corromper. Se você não concorda, eles atiram em você. Eles tem uma regra: nada pode ser dito à imprensa. Por exemplo, os chineses nos fornecem xícaras no preço que podemos comprar e o Ocidente nos vende a 5 euros. Eles produzem coisas que podemos comprar. Não estou de acordo com os chineses, com a forma de desrespeitar os contratos, mas eles fabricam coisas dentro das nossas necessidades. É lamentável, mas é isso que se passa.

NB: O que te chama atenção na produção cultural e artística brasileira?

TK: O Brasil é o país onde vi a política tendo mais importância que a arte, em que há toda subvenção para a arte. Manter uma política cultural artística é muito bom. Mas, o que me desencoraja é que o Brasil não gosta de valorizar sua própria cultura. Quando o Brasil pega um autor para tocar sua música ou realizar um filme, os brasileiros não dão importância. Mesmo quando tem dinheiro, pegam autores ocidentais. Isto é o que se vê na Europa. Os brasileiros podem montar todas as peças ocidentais, mas jamais serão ocidentais. O Ocidente não conhece a arte brasileira. O Brasil não exporta sua arte. Ele tenta exportar arte do Ocidente no Ocidente.



NB: Mas, de que maneira o Ocidente interessa-se pelo Brasil?

TK: O Ocidente tem complexo em relação ao Brasil, porque o Brasil é um país mestiço. Ele tem uma certa liberdade de expressão que o Ocidente não tem. No Brasil, vivemos a vida como queremos. No ocidente, as pessoas não podem.

NB: A África e o Brasil já estão maduros para estabelecer relações mais expressivas, no contexto atual da globalização?

TK: Os brasileiros devem ir ao encontro da África. Mas, não é Angola, Moçambique ou Cabo Verde que falam português. Há outros países. Para os africanos, os brasileiros são irmãos e irmãs que partiram e que voltaram. O africano para o Brasil é um estrangeiro. Os brasileiros tem um complexo com a história da escravidão e não ousam mesmo ir a África. Acho isso perigoso. O Brasil tem milhões de potencialidades que se parecem com as da África. A África não é só um país, uma vegetação, uma cultura ou um tipo de arte. Tem milhões de vida que você vai encontrar. O Brasil deve ir direto a África e ouvi-la. A África está pronta e aberta.

NB: Você dedica-se também a um tipo de pintura africana ancestral. Por que?

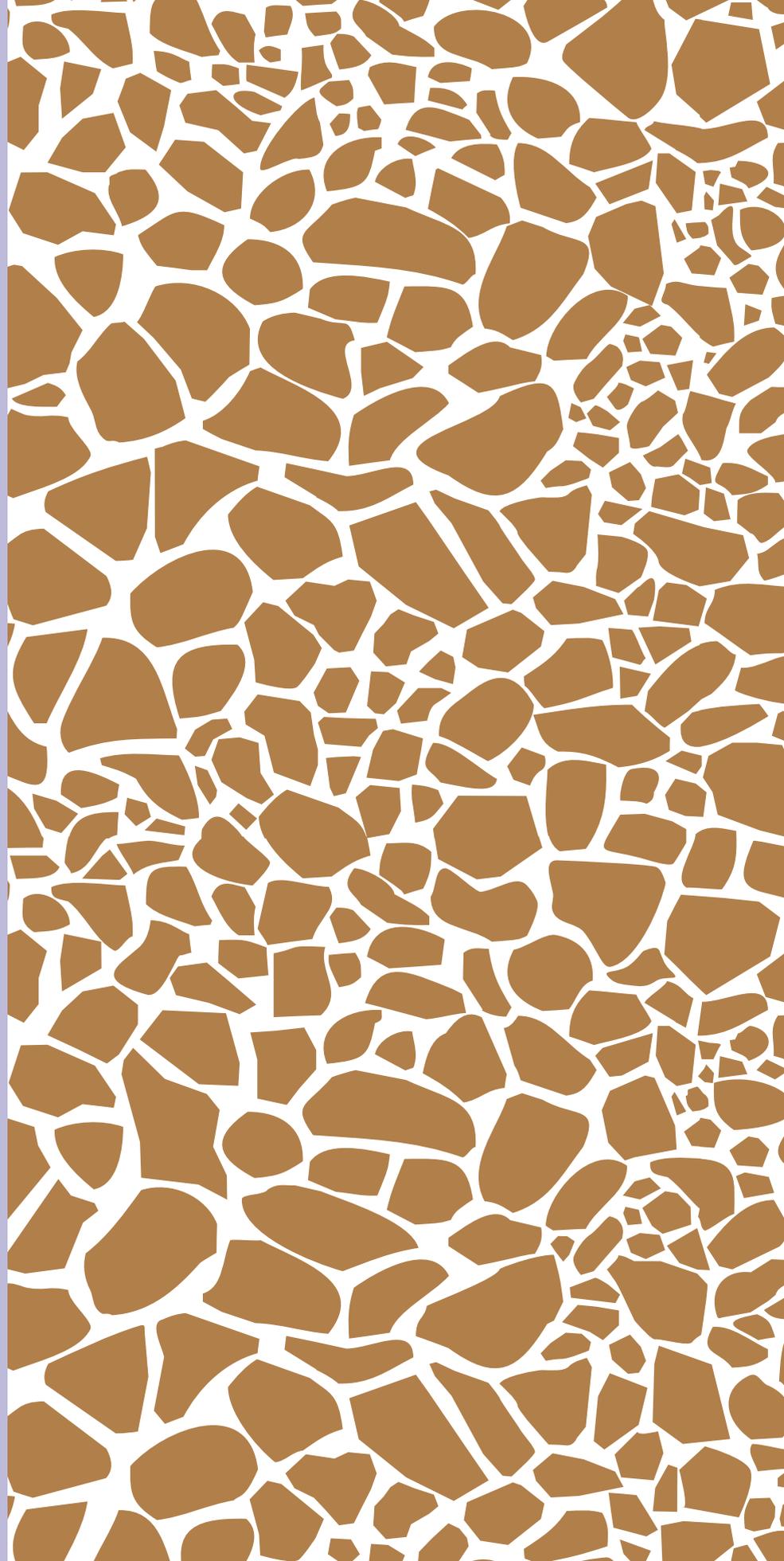
TK: Eu desenvolvo uma técnica de pintura ancestral. Chama-se Bogolan e guardo sua autenticidade para exprimir todo um discurso com seus símbolos. Eu posso fazer o moderno, mas não posso abandonar o ancestral. Já ensinei a muitos estudantes, no meu país. Tenho alunos em vários lugares até no Canadá, no Japão. Há dois anos que procuro expor o Bogolan antigo, no Brasil. Aqui, ainda não achei espaço para isso. Sem falar que as peças pesam. A cada viagem trago algumas. As vezes, gostaria de descobrir plantas brasileiras para fazer o bogolan que é só uma mistura de tinturas e argila.

NB: Na sua produção artística, é forte a presença da oralidade africana. Você canta, toca, conta histórias e atua. O que te interessa nisso?

TK: Peguei o caminho da oralidade, porque é a grande escola nossa. A oralidade fornece alguma coisa que transmite o valor das identidades. Para mim, ela é a resistência. As pessoas não escutam mais. Eu conto histórias para que o mundo não mude e que eu permaneça como sou. Conto histórias para preservar o mundo e a mim. Para que eu não desapareça.



{PALAVRA ESTRANGEIRA}



ART ET POLITIQUE

AU NIGER

SERKI Mounkaïla Abdo Laoualiⁱ

Mounkaïla Abdo Laouali SERKI est actuellement Maître de conférences en philosophie
(spécialité : esthétique, philosophie de l'art et de la culture)

{RÉSUMÉ}

A la lumière de l'évolution sociopolitique peu ou prou récente du Niger, il s'agit de voir dans quelle mesure l'art en général, celui du griot en particulier, est intimement lié au politique. En d'autres termes, le présent article postule et démontre l'idée d'un art essentiellement non désintéressé au Niger, aux antipodes par exemple de la très ancienne théorie dite de l'art pur, ou même de l'esthétique kantienne qui accorde une place centrale à la finalité sans fin spécifique du jugement esthétique. Pour ce faire, seront successivement abordés les fonctions et le statut social de l'artiste, la place de l'art non seulement dans la société traditionnelle, mais aussi dans l'Etat démocratique au Niger.

{MOTS-CLÉS}

Art. Société. Politique. Beauté. Niger.

{RESUMO}

À luz da evolução sócio-política mais ou menos recente do Níger, trata-se de ver como a arte em geral, particularmente a do griot, está intimamente ligada à política. Em outras palavras, o presente artigo postula e demonstra a ideia de uma arte essencialmente não desinteressada no Níger, por exemplo, a antítese da teoria antiga chamada arte pura, ou até mesmo a estética kantiana, que dá um lugar central para a finalidade sem fim específico de juízo estético. Para isso, serão sucessivamente abordados as funções e o status social do artista, o lugar da arte não apenas na sociedade tradicional, mas também no estado democrático.

{PALAVRAS-CHAVE}

Arte. Sociedade. Política. Beleza. Níger.



{INTRODUCTION}

L'esthétique kantienne, bien qu'elle soit essentiellement une philosophie du beau naturel, n'a pas moins posé les jalons d'une certaine théorie de l'art pur dans la mesure même où, pour l'auteur de la Critique de la faculté de juger (Kant, 1984), la supériorité du beau naturel sur le beau artistique est légitimée par le désintéressement inhérent au premier. En effet, en nous donnant à voir des objets beaux qui nous plaisent sans aucune détermination, mais simplement par accident, la nature est pure de toute intention. On ne saurait en dire autant des artistes qui ont précisément pour visée de produire des œuvres dont certaines, dans la pratique, peuvent être amenées à jouer quelquefois une fonction extra-esthétique, politique par exemple.

Dans cet article, il s'agit spécifiquement d'interroger l'évolution plus ou moins récente du Niger, en vue de procéder à une analyse philosophique de la nature et de l'ampleur des rapports que l'art a pu entretenir avec la sphère politique. Il sera question de savoir si l'idée d'un art désintéressé et pur a encore un sens au Niger. En substance l'art est-il, si oui dans quelle mesure, corrélé au politique dans l'acceptation générale du terme ?

Pour répondre à cette interrogation essentielle, nous montrerons tout d'abord en quoi consistent les fonctions et le statut social de l'art en général, ensuite nous mettrons l'accent sur la place de l'art dans les sociétés traditionnelles nigériennes, avant de nous appesantir sur les liens de la sphère de l'art avec le politique dans un pays en voie de démocratisation.

{1. FONCTIONS ET STATUT SOCIAL DE L'ART}

Toute société a incontestablement l'art qu'elle mérite. Dans cette perspective, l'art, quel qu'il soit, porte toujours la marque indélébile de la société dont il provient et dans laquelle il s'exerce. C'est même un truisme que de le dire, rien ne naît en effet de rien, rien n'émerge ex nihilo. Et l'art, peut-être plus que d'autres activités, ne fait pas exception à cette règle. Même quand ils prétendent refuser radicalement de se soumettre aux injonctions de leur société, les artistes n'accomplissent pas moins une tâche

par essence sociale. D'une certaine façon c'est donc la société qui imprime à l'art une part non négligeable de son contenu et de son orientation.

Le problème des liens de l'art à la société révèle surtout l'épineuse question de l'engagement des créateurs. Nombre d'artistes s'engagent en effet activement dans le processus de résolution des maux dont souffrent la société, maux qui ont pour nom crise identitaire, chômage des jeunes, pauvreté endémique, paralysie du système éducatif, etc. L'art est un système de signes et un puissant moyen de communication. Langage universel, il constitue de ce fait un facteur de cohésion sociale, contribuant à rapprocher des populations et des individus de divers horizons culturels, géographiques ou professionnels.

Véritables ingénieurs des âmes qu'ils peuvent tourner dans un sens ou dans un autre grâce à leur magie du son, de la lumière, des couleurs, etc., les artistes exercent une activité éminemment sociale et politique. Ils disposent ainsi de l'extraordinaire pouvoir de consolider comme de saper les fondements de la société, de pacifier les rapports sociaux comme d'œuvrer à la désintégration sociale. Pour éviter que ce pouvoir ne soit employé à mauvais escient, pour parer à toute éventualité, il importe alors d'avoir un œil vigilant là-dessus, sans toutefois aller jusqu'à une censure systématique (ce qui serait dommageable à la création artistique). C'est ainsi, et ainsi seulement que l'art pourra contribuer à réguler la société car en tant que tout, en tant que synthèse, il est une matrice qui résume la société. Pour mieux dire, il est un signe de l'état de la société à la transformation de laquelle il peut donc œuvrer de manière tout à fait pertinente. La gestion de la sphère de l'art, en raison même de ce caractère extrêmement sensible et vital pour la paix sociale, ne peut être confiée au premier venu.

Mais le possible engagement des artistes ne doit point consister en une inféodation aveugle à telle ou telle autre structure politique. Ce serait un reniement pur et simple, une négation de la nécessaire liberté de création, liberté s'inscrivant somme toute dans un cadre plus ou moins formel et organisé. Capables du meilleur comme du pire – raison pour laquelle Platon préconise qu'ils soient exclus de la Cité après avoir tout de même été décorés – les artistes ont besoin d'être quelque peu encadrés et soutenus sans être bridés dans leur élan créateur. Tel est le paradoxe de l'art.

Au-delà de l'incontestable valeur esthétique qu'elles présentent en suscitant un plaisir désintéressé et une sérénité apaisante, les œuvres d'art ne sont pas moins pourvues de fonctions extra-esthétiques. Selon les occurrences, l'art est en mesure de jouer un rôle magico-religieux, communicationnel, politique, social, didactique, voire thérapeutique. A ce niveau, il est assez significatif de voir qu'au fond certaines cérémonies de "bori" ou "folley", se fondant sur une musique apaisante (le violon y jouant un rôle déterminant), vise à relâcher des tensions psychologiques pour restaurer un équilibre rompu. C'est dire que par le truchement des chants, des danses, des poèmes, des tableaux, des pièces de théâtres, des ballets, des statuettes, etc., les artistes se rendent utiles à la communauté en sensibilisant ou en alertant les peuples et leurs dirigeants. De nos jours, il serait difficile de parler d'art pur et indifférent à l'évolution de la société. Au-delà de ces principes du reste théoriques ainsi déclinés, quid de la réalité au Niger ?

{2. ART, SOCIÉTÉ ET POUVOIR TRADITIONNEL AU NIGER}

Dans les rouages du pouvoir traditionnel comme dans le sillage des régimes politiques modernes, l'art et les artistes occupent au Niger une place stratégique dans le dispositif sociopolitique. En ce qui concerne le pouvoir traditionnel aujourd'hui encore exercé par ce qu'il est convenu d'appeler chefferie traditionnelle nonobstant les profonds bouleversements qui l'ont affectée, il convient de souligner que la stratification sociale fondée sur une sorte de division du travail à la manière durkheimienne est telle que l'art en est un pilier essentiel. A partir de l'exemple emblématique du griot, Mahaman Garba (s.d., p. 2) un constat particulièrement illustratif et donne une idée des pouvoirs dévolus à l'artiste dans les structures traditionnelles au Niger :

Il est à la fois le confident, le secrétaire particulier, le conseiller et l'envoyé spécial du Chef coutumier. Aucune décision ne peut être prise sans son consentement et son avis est toujours partagé par toute la hiérarchie de la cour.

Dépositaire de la tradition historique et culturelle, le griot est en somme le membre le plus influent de la cour parce que mieux renseigné

que quiconque sur les valeurs traditionnelles, la généalogie des familles qui composent l'ethnie ou le groupe ethnique. Héritier de l'art de la parole, sa maîtrise de la langue lui permet de provoquer ou d'apaiser la colère du chef. Il enseigne beaucoup de choses au chef, lui dit le comportement de tel ou tel individu. Il sait tout sur les hommes et leurs biens. Il sert de courroie de transmission entre le chef et ses partenaires. Il est en quelque sorte le trait d'union entre le peuple et son histoire.

A vrai dire, ces propos de Mahaman Garba illustrent amplement une réalité qui va bien au-delà du simple cas du griot pour s'étendre à un pan assez vaste des sociétés traditionnelles de l'espace nigérien. En effet, les artistes sont organisés par secteurs et sous-secteurs pour pouvoir mieux peser sur la marche de la société. S'il est certes anachronique et inadmissible de cautionner une quelconque hiérarchie rétrograde des castes, on peut tout de même reconnaître qu'au Niger est largement répandue l'existence de classes d'artistes auxquels certaines interdictions ne s'appliquent pas. Il en est par exemple ainsi dans les cours et palais des chefs traditionnels où les artistes, pas seulement les griots d'ailleurs, peuvent interpeler et dire la vérité à n'importe qui, y compris et peut-être surtout au chef lui-même.

Dans ces conditions, comment ne pas y voir un facteur de stabilité et de bonne gouvernance susceptible d'induire un ajustement des actions menées, toujours en vue d'un mieux-être ? L'objectif cardinal de ce dispositif social est, faut-il le rappeler, d'œuvrer au bonheur du plus grand nombre et, s'il arrive que quelqu'un s'en écarte, fût-il le chef, il est ramené sur le droit chemin par le truchement de cette sorte de magie de l'art qui permet de rappeler à l'ordre sans offenser. Cette fonction est du reste volontiers concédée par les souverains aux artistes qui l'exercent sans ménagement, qui en usent abondamment, profitant d'une situation qui leur confère des privilèges divers, un pouvoir sinon illimité, tout au moins très vaste.

Ce que Mahaman Garba dit au sujet du griot chez les Haoussa, Halidou Yacouba (2012, p. 159) le soutient également concernant les griots en milieu songhay-zarma. En effet, dit-il, aussi paradoxal que cela puisse paraître en raison d'une hiérarchisation qui ne semble pas les favoriser à première vue,

les griots ont une place importante et honorable au sein de la société songhay-zarma. Autant ils doivent honorer, par leur parole, les chefs, les princes ou hommes libres songhay-zarma, autant on doit aussi les honorer

par leur présence à des cérémonies festives telles que les mariages, les baptêmes ou intronisation de chefs coutumiers.

L'absence du griot à une cérémonie significative est à juste titre considérée comme « un signe de déshonneur pour l'organisateur de la cérémonie. Est également déshonorant, pour un homme de condition libre, le refus de faire un geste au griot. »

En somme, en s'appuyant sur ces exemples qui illustrent amplement une réalité assez répandue dans l'espace nigérien, il n'est pas abusif de dire que dans les sociétés traditionnelles, le statut de l'art et des artistes en général, des griots en particulier, présente sous un double aspect : d'une part ils sont investis d'une mission régaliennne et d'un pouvoir quasi-illimité, ce qui leur confère des avantages énormes, d'autre part le système de castes non encore totalement dissipé les ravalent à un rang inférieur. Mais cette dernière idée n'est nullement conforme au nécessaire progrès dont tous ont le droit de bénéficier et auquel chaque maillon de la chaîne sociale doit contribuer du mieux qu'il le pourrait. S'il s'agit là d'une condition de possibilité de l'efficacité des actions entreprises à tous les échelons, c'est qu'en réalité la chefferie traditionnelle disposait jadis de tous les pouvoirs, qu'elle pouvait, il est vrai, déléguer aux strates non principlères, comme celles des artistes entre autres.

Dans cet ordre d'idées, El-Back Adam (2014, p. 132) soutient à juste titre l'idée selon laquelle dans les royautes haoussa par exemple, les différents pouvoirs sont en réalité détenus par les familles régnantes, même si, par une sorte de division du travail et de séparation des pouvoirs requises par le souci d'efficacité, cette situation est loin d'être absolue : « Une gamme de pouvoirs est dévolue à la chefferie : domestique, militaire, économique, artistique, politique, idéologique, religieux, mystique, judiciaire, administratif, etc. Ces pouvoirs, difficilement séparables dans beaucoup de cas, s'exercent dans une hiérarchie rigide ».

Il convient cependant de souligner que le pouvoir politique traditionnel n'est plus au temps de sa splendeur, qu'il a donc perdu son lustre d'antan, pour s'affaiblir et ne plus être que l'ombre de lui-même. Il va sans dire que le statut des artistes en général, des griots en particulier, ne peut manquer de subir les contrecoups de ce chambardement aux conséquences incommensurables. En effet, comme le dit toujours El-Back Adam (2014, p. 144)

au fur et à mesure que les nations changent économiquement et politiquement, on peut penser qu'elles entrent nécessairement dans la zone de transition où bien de structures traditionnelles ont des difficultés à se maintenir. Elles entrent dans une zone de nouveaux choix où de nouveaux types d'institutions s'imposent pour intégrer des revendications qui sont si complexes et si étendues qu'elles réunissent plusieurs chefferies sous le commandement d'un même Etat moderne.

Il importe justement de voir comment l'avènement de l'Etat moderne a eu un impact qui est loin d'être anecdotique sur la sphère de l'art. En d'autres termes, quelle est la nature et l'ampleur des rapports que les artistes ont pu entretenir avec le politique?

{3. ART, ETAT MODERNE ET DÉMOCRATIE AU NIGER}

Pour mieux cerner les contours des liens de l'art en tant que tel avec le politique au sein de l'Etat nigérien moderne, on peut partir des années précédant l'indépendance. En effet, sans remonter jusqu'à l'année 1922 qui a officiellement vu la naissance de la colonie du Niger, notons que 1946 marque un tournant décisif dans l'émergence de l'Etat nigérien moderne. Cette année-là, la transformation de la colonie en territoire d'outre-mer s'accompagna de la résurgence d'activités politiques autorisées, débouchant sur la création de partis politiques, le PPN-RDA d'abord, qui sera à terme suivi par plusieurs autres, plus ou moins rivaux et dont le plus emblématique est le SAWABA.

Cette période d'effervescence politique a constitué un terrain d'expérimentation, voire un véritable laboratoire d'assujettissement de l'art au politique. Certains artistes, peut-être attirés plus par l'appât du gain et la notoriété que par autre chose, se sont empressés, avec un zèle démesuré, qui frise parfois le ridicule, de se mettre au service des nouveaux leaders politiques, allant parfois jusqu'à tourner le dos aux familles princières auxquelles ils ont pourtant été liés pendant si longtemps. Analysant la situation particulière du griot, Mahaman Garba y voit l'origine de « la musique de louanges propagandistes adressées aux personnalités politiques et administratives. Le griot est donc mis au service des riches en quête de popularité au détriment des chefs coutumiers. » (Garba, s.d., p. 4)

On peut dès lors dire que l'avènement de l'Etat moderne a porté un coup

sévère à la liberté de création, bien que le pouvoir traditionnel soit également quelque peu porteur de certaines brides qui ne laissent pas totalement libre cours à une création autonome, en tout cas pas comme cela transparaîtrait dans la théorie de l'art pour l'art. Tout se passe comme si, dans les combats politiques, l'art était instrumentalisé, comme si on lui assignait donc des fins autres qu'esthétiques. Il est à ce titre particulièrement significatif de noter les luttes que, par artistes interposés, c'est-à-dire presque par procuration, que les partis politiques PPN-RDA et SAWABA ont menées, surtout entre 1958 et 1974. Les chanteurs Hassan Madaoua pour le PPN-RDA et Garban Bojo pour le SAWABA sont une illustration parfaite de ce duel politique dans lequel les artistes ont joué un rôle qui est loin d'être négligeable.

Cette pratique malsaine, qui a consisté à faire de l'art un outil de propagande servile, les créateurs se soumettant alors pieds et poings liés aux desideratas d'une mouvance politique donnée, a fini par instaurer une sorte de culture de la médiocrité sur le plan de la qualité esthétique des œuvres. En ce sens, Alphonse Tierou (1983, p. 117) a raison de dire que « politiser la musique, ou en faire un moyen de vanter le pouvoir ou une arme idéologique, c'est tuer à jamais la liberté, la spontanéité du génie artistique et l'authenticité. » C'est dire que le zèle et le culte de la personnalité, sans l'exclure ipso facto, ne font pas nécessairement bon ménage avec le souci de la qualité.

Après le coup d'Etat du 15 avril 1974 mettant fin à la première République, le régime militaire qui en était issu a du reste dû interdire les chansons propagandistes ou celles dédiées aux louanges des autorités administratives et politiques, ce que Mahaman Garba (s.d., p. 5) explique en ces termes :

Pas une seule chanson et pour le régime militaire et pour ses chefs. Kountché a été clair à ce niveau. Et connaissant la sévérité du pouvoir et le respect qu'il incarnait aux yeux du peuple, les griots changent de fusil d'épaules. C'est-à-dire que pendant tout le régime du Conseil Militaire Suprême (CMS), les griots ont observé une sorte de pause. Surtout pour les griots qui ne savaient rien faire d'autre que de préférer des louanges.

Mais cette condamnation sans appel du culte de la personnalité n'est nullement synonyme d'arrêt de la création artistique. Ce n'est qu'une certaine catégorie d'œuvres qui ont été proscrites, celles-là même qui ne visent, pour

l'essentiel, qu'à encenser les personnalités au point de leur présenter des situations en porte-à-faux avec la réalité. Or pour bien gouverner, celui qui a en charge la conduite des affaires de la cité a, plus que quiconque, besoin de connaître la réalité telle qu'elle est, ce que le culte de la personnalité, les flatteries et autres apologues ne favorisent pas nécessairement.

Du reste le régime d'exception du CMS va se lancer dans un programme d'ampleur inédite de construction d'infrastructures dans tous les centres urbains. Cette volonté politique clairement affichée par les autorités militaires dans la construction d'infrastructures culturelles idoines va très tôt déboucher sur la création de manifestations culturelles de grande envergure au bénéfice des populations, comme pour donner raison à Machiavel (2005, p. 359) qui, parlant précisément du Prince, écrit qu'« il doit en certain temps de l'année ébattre et détenir son peuple en fêtes et jeux », c'est-à-dire qu'il doit, à chaque fois que cela s'avère nécessaire, distraire son peuple au moyen des fêtes et des spectacles.

C'est ainsi que le Championnat national de Lutte traditionnelle et le Festival national de la Jeunesse, manifestations annuelles emblématiques du régime du CMS, vont être institués, respectivement en 1975 et 1976. Si le Festival national de la Jeunesse n'a plus eu lieu depuis l'édition de 2003 tenue à Dosso, en revanche le Championnat national de Lutte traditionnelle – qu'on aurait tort de limiter à une simple manifestation sportive puisqu'il revêt aussi un aspect culturel important – continue, chaque année, de tenir en haleine une bonne partie des populations nigériennes et ce, pendant plus d'une dizaine de jours.

C'est également de cette période que date la première structure gouvernementale explicitement dédiée à la culture puisque le Secrétariat d'Etat à la Présidence chargé de la Jeunesse, des Sports et de la Culture n'a vu le jour que le 3 juin 1975, soit quinze années après l'accession du Niger à l'indépendance. Certes la création artistique – cinémas, théâtre radiophonique ou non, etc. – a été abondamment soutenue par les militaires, mais la tâche était d'autant plus ardue et immense que, selon André Salifou (2003, p. 37)

jusqu'à son indépendance, contrairement à d'autres anciennes colonies françaises tels le Sénégal et la Côte d'Ivoire, le Niger ne se dote ni d'une école de musique, ni d'un centre d'art dramatique par exemple. Sans

compter que rien n'est pratiquement entrepris dans ce pays pour améliorer nos arts plastiques.

A vrai dire, le sort des arts plastiques en particulier est, aujourd'hui encore, des moins enviables, puisque les manifestations qui y sont consacrées sont quasi-inexistantes, et l'Etat, censé être un acquéreur d'œuvres plastiques, ne donne pas forcément le bon exemple. Cela ne peut du reste encourager les mécènes et autres personnes physiques et morales de bonne volonté.

Les arts du spectacle, singulièrement la musique – qu'elle soit traditionnelle, moderne ou tradi-moderne – semblent avoir plus de bienveillance de la part tant des pouvoirs étatiques que des partis politiques. La raison, c'est qu'ils permettent de sensibiliser et de toucher directement un public cible qui ne comprend pas forcément le sens des œuvres picturales par exemple.

Des artistes comme Dan Kabo sous la 3ème République (1993-1996) Saadou Bori sous la 4ème République (1996-1999), etc., ont contribué à faire connaître, jusque dans les zones les plus reculées du Niger, des personnalités politiques dont l'aura serait autrement insuffisante pour les hisser à la tête de l'Etat : respectivement Mahamane Ousmane et Ibrahim Maïnassara Baré. Assez souvent, dans ce genre de pratique artistique fortement politisée, où l'art ne semble être qu'un prétexte pour faire de la politique, le souci de l'efficacité prend le pas sur les préoccupations de qualité des œuvres produites.

Mais à côté de cette catégorie d'artistes qui ont entièrement mis leur art au service de partis, voire carrément d'hommes politiques, il y en d'autres a qui, sans se résoudre à prendre ainsi ouvertement parti dans les joutes politiques, se sont plutôt investis dans la sensibilisation en vue d'une conscientisation du peuple, contribuant ainsi à une prise de conscience effective des tenants et aboutissants de la paix, du vivre-ensemble et du progrès culturel, social, politique et économique. Les citoyens sont ainsi mis devant leurs responsabilités, face à la dialectique de leurs droits et devoirs. C'est le cas de la Troupe Shawa dont les chansons « Usula » et « Démocratie » 2 participent d'un engagement politique non partisan comme contribution à la résolution des problèmes affectant la cité.

{CONCLUSION}

En somme, on peut aisément se rendre compte qu'au Niger, au niveau tant des pouvoirs traditionnels que des régimes démocratiques modernes, l'art est fondamentalement politique, peut-être jusque dans son apolitisme. Mais politique ne veut pas dire engagé nécessairement derrière un parti ou un homme politique déterminé, fût-il dirigeant ou non. Politique est ici pris en rapport avec la polis au sens grec du terme, c'est-à-dire la cité. Le champ du politique dépasse très largement les frontières étroites à l'intérieur desquelles on le confine trop souvent. Le politique n'est en effet pas la politique.

Il n'y a à cela rien d'étonnant et il n'est pas abusif de dire que comme souvent en Afrique, l'art est, au Niger également, censé servir à quelque chose, il doit donc avoir une finalité pas seulement économique, mais aussi politique et même morale. On peut à ce titre constater que les Haoussa, les Zarma et les Peul par exemple emploient le même terme respectivement de *kyau*, *bori* et *woddé* pour désigner ce qui est beau comme ce qui est bon, exactement au sens où les Wolofs du Sénégal utilisent le mot *rafet* pour qualifier la beauté physique d'une chose, mais également la beauté morale d'un acte.

Pour bien comprendre l'art au Niger, il importe, comme l'écrit Babacar Mbaye Diop (2012, p. 108) au sujet de l'art africain en général, de le « considérer comme le considèrent les populations qui l'ont créé, à savoir comme le fruit d'une harmonie inséparable entre fonction sociale, fonction sacrée et valeur esthétique. » En fin de compte, au Niger, l'art est largement pensé, produit et vécu comme une activité aux dimensions multiformes, c'est-à-dire, en même temps, de nature sociale, politique, économique et, bien sûr, esthétique.

{REFERENCES}

- ADAM, E-Back. Les difficultés de l'expérience démocratique en Afrique Noire. Niamey : Institut de Recherches en Sciences Humaines, 2014. (Collection « Etudes Nigériennes », N°07)
- DIOP, Babacar Mbaye. Critique de la notion d'art africain. Approches historiques, ethno-esthétiques et philosophiques. Paris : Connaissance et Savoirs, 2012.
- GARBA, Mahaman. Aspects dynamiques des cultures sonores. Transformation du métier du griot au Niger sous l'influence du modernisme. URL : <http://www.folklife.si.edu/resources/unesco/garba.htm>. [s.d.].
- KONATE, Yacouba. Alpha Blondy. Reggae et société en Afrique Noire. Abidjan/Paris : CEDA/Karthala, 1987.



- MACHIAVEL, Nicolas. Le Prince. In Œuvres complètes. Paris : Gallimard, 2005. (Collection « Bibliothèque de la Pléiade »)
- MINISTERE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION. Synthèse des travaux. In Séminaire national pour la définition d'une politique culturelle au Niger. Tillabéry : 1984.
- MINISTERE DE LA JEUNESSE, DES SPORTS ET DE LA CULTURE. Politique culturelle nationale. Niamey, 2012.
- SALIFOU, André. Problématique de la culture au Niger. Niamey : Direction Générale des 5èmes Jeux de la Francophonie, 2003.
- SERAGELDIN, Ismail et TABOROFF, June (dir.). Culture et développement en Afrique. Actes de la Conférence internationale organisée au siège de la Banque mondiale du 2 au 3 avril 1992. Washington D.C : BIRD/BM, 1994.
- SERKI, Mounkaïla Abdo Laouali. Rationalité esthétique et modernité en Afrique. Paris : L'Harmattan, 2013.
- SERKI, Mounkaïla Abdo Laouali. Penser l'art contemporain. Contribution à l'esthétique philosophique. Paris : L'Harmattan, 2014.
- SYLLA, Abdou. Arts plastiques et Etat au Sénégal. Dakar : IFAN-CAD, 1998.
- TIEROU, Alphonse. La danse africaine c'est la vie. Paris : Maisonneuve & Larose, 1983.
- YACOUBA, Halidou. Pour une relecture de l'histoire des guerres violentes dans la légende de Sonni Ali Ber. Etudes Sahéliennes. N° spécial, p. 157-170, 2012.

{NOTES}

ⁱ Monsieur Mounkaïla Abdo Laouali SERKI est actuellement Maître de conférences en philosophie (spécialité : esthétique, philosophie de l'art et de la culture), Chef du département de philosophie, culture et communication, en même temps conseiller en charge de l'information et de la communication auprès du Recteur de l'Université Abdou Moumouni de Niamey, la plus ancienne université publique du Niger. Auteur d'une vingtaine d'articles scientifiques sur l'art et la culture à l'épreuve de la mondialisation, il a publié, aux éditions L'Harmattan (Paris), Rationalité esthétique et modernité en Afrique (2013) et Penser l'art contemporain. Contribution à l'esthétique philosophique (2014). Depuis 2011, il est également Conseiller municipal à Wacha (Région de Zinder au Niger).

ⁱⁱ C'est nous qui soulignons.

ⁱⁱⁱ Il s'agit de deux chansons emblématiques datant respectivement de 1987 et 1990. « Usula » est en fait le nom en haoussa (langue parlée au Nigeria, au Niger, au Cameroun, etc.) donné à la Charte nationale adoptée en 1987 par référendum, ce qui a constitué un pas non négligeable vers l'ouverture politique au Niger. Le processus a fini par aboutir à la mise en place de la 2ème République à partir de la fin de l'année 1989. Quant à la chanson « Démocratie », elle présente, comme son nom l'indique, les mérites de la démocratie pluraliste sur la voix de laquelle le Niger s'était engagé, tout en appelant à différents acteurs à faire preuve de sincérité, de clairvoyance et de détermination pour éviter l'anarchie et préserver le pays de lendemains



ENSAIO

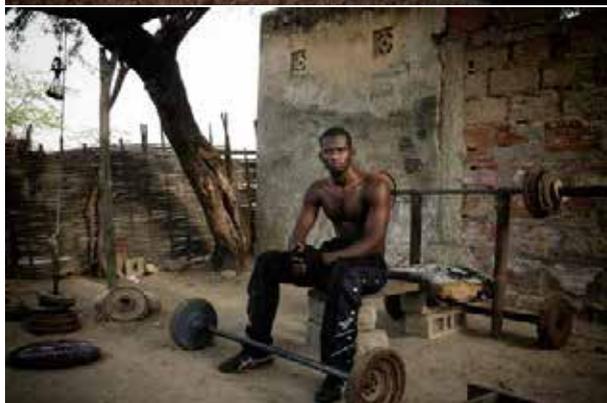
DERVIXE NEGRO

Foi então naquela ilha que comecei o longo caminho verso o continente africano. Ao sopro do *grecale*, do *levante*, do *tramontana* e sobretudo do *scirocco* que é aquele que vem do norte da África trazendo a borrasca de areia do Saara. A propósito, foi naquela mesma ilha que ouvi pela primeira vez que certas pessoas são como o vento. Talvez porque mudem sempre de direção. São inconstantes. Não se. Talvez porque possuem uma natureza passageira. Ali, eu mesmo tomei um gosto exagerado de fazer e desfazer malas. Tipo de ritual para quem vai e vem, fazer e desfazer malas ensina que devemos carregar somente o imprescindível. Mas os pertences são como lembranças, são coisas que acumulam. No entanto são impossíveis de carregar o tempo todo. Quem sabe por isso tenho sempre o pressentimento de ter esquecido algo. Me arrependo de não ter verificado debaixo da cama. Tarde demais.

Mas como empreender novas aventuras? Nós que pertencemos a um mundo já totalmente vasculhado pelos satélites. Nós que não temos nem mesmo mais um rincão inexplorado. Com cada angulo possível mapeado, inspecionado e campeado. Pobre mundo revirado como o quarto de um suspeito. Sem ilhas desconhecidas nem abismos oceânicos. Sem alturas intransponíveis. Tudo se compactou aos folhetos de guias turísticos. As experiências se atrofiaram pelas reservas de internet. Só nos resta viajar vendados para redescobrir a vastidão. Amantes dos vazios nos mapas. Como fora Joseph Conrad, que descobrira ser escritor nas penúrias da malária. De coração entenebrado, absorvido pelo continente africano, revela no *Congo Diaries* a experiência iniciática da viagem e o lugar de prestígio que ocupa o continente africano no imaginário do viajante. Conrad, ou seu personagem, admitem o fascínio prematuro pelos vazios nos mapas e fazem com que a menor premunção de uma terra desconhecida percorra o espírito do viajante como uma corrente elétrica. Viajar: virar a página.

Marcelo Schellini

Doutorando pela ECA/USP



{DERVIXE NEGRO}

Imagens [fotografia digital]

Texto [fragmento do ensaio Dervixe Negro, Cairo, 2014]

Com o auxílio da CAPES (A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior)

Índice Fotografias:

Kaolack, Senegal

Medina, Arábia Saudita

Touba, Senegal

Kaolack, Senegal

Kaolack, Senegal

Cairo, Egito

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO

A Revista Arte 21 é uma publicação semestral do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Publica trabalhos nas áreas de Arte e Cultura realizados na Instituição, bem como, de colaboradores externos. Os textos enviados podem ser apresentados em português, em inglês, em espanhol, em francês ou em italiano. Qualquer que seja a língua de submissão, os autores devem apresentar também o título e o resumo em português, devendo ser digitados em editor de texto Microsoft Word (.doc), juntamente com um breve currículo do autor e encaminhados apenas em versão eletrônica. A fonte deve ser Time New Roman, tamanho 12, entrelinha 1,5. Citações diretas curtas, de até 3 linhas, devem vir isoladas por aspas duplas e incorporadas ao parágrafo, em fonte redonda normal. Citações diretas longas, de mais de 3 linhas, são apresentadas em parágrafo isolado, utilizando-se recuo de margem de corpo 11, sem aspas e entrelinha simples. Margem superior, inferior, esquerda e direita 2cm. As figuras (formato jpg ou .gif) os gráficos, as tabelas e as ilustrações devem ser referidos no corpo do texto, numerados e seguidos por legendas, na parte superior. Os textos encaminhados deverão ser inéditos e serão submetidos a parecer externo. Os textos não selecionados serão devolvidos ao autor. O conteúdo do texto é de responsabilidade exclusiva do autor. Arte 21 é uma revista acadêmica e não possui fins lucrativos não podendo ser vendida. Sua distribuição é gratuita. Email: revistaarte21@belasartes.br

{ARTIGOS}

Os artigos devem conter entre 10 a 18 laudas não devendo exceder 30000 caracteres contando os espaços, incluindo as referências bibliográficas, notas, imagens gráficos, tabelas. Os artigos devem conter um título em português, resumo entre 5 a 10 linhas e 4 palavras-chave bem como sua versão na língua de origem.

{RESENHAS}

As resenhas devem se referir ao conjunto da obra de um autor devendo conter até 6000 caracteres com espaço. Elas devem indicar o autor resenhado e as obras analisadas ao final nas referências: Nome do autor. Título da obra. Cidade: editora, ano, número de páginas.

{ENSAIOS}

Os ensaios devem conter entre 5 a 10 laudas não devendo exceder 15000 caracteres contando os espaços. Não precisa conter resumo nem palavras-chave.

{PENSATA}

As *pensatas* são textos menores com uma reflexão do autor e sem a exigência científica do artigo. Devem conter entre 2 a 4 laudas não devendo exceder 5000 caracteres contando os espaços. Não precisa conter resumo nem palavras-chave.

{PALAVRA ESTRANGEIRA}

Os textos são de autores não brasileiros e escritos nas línguas aceitas nesta revista (inglês, espanhol, italiano, francês e português). Os trabalhos em línguas estrangeiras devem obedecer às normas do país de origem e, se redigidos em português, devem seguir as normas da ABNT. Podem ser escritos em primeira ou terceira pessoa, ser ensaio ou artigo, devendo obedecer aos formatos destes gêneros aqui apresentados.

{IMAGENS}

As imagens devem ser de domínio público ou devem contar a autorização por escrito do autor da imagem. Devem ser digitalizadas em formato JPG, 20cm de largura e altura proporcional, com 300dpi. Precisam ser identificadas para serem relacionadas com as legendas e créditos (obrigatórios). A Revista Arte 21 reserva o direito de não necessariamente utilizar todas as imagens sugeridas.

{ENSAIO VISUAL }

O ensaio visual pode ser com uma única imagem ou série, não ultrapassando cinco. Devem seguir as recomendações desta revista. O ensaio deve vir acompanhado de um texto elucidativo de uma lauda com todos os dados técnicos e informações sobre o autor e poética. Pode ser fotografia, gravura, pintura, desenho ou técnica mista.

Próximo número: Economia Criativa: cultura, inovação e mercado