

# African idades

A revista do MAFRO  
ISSN 2764-9008

Edição Especial

## Além do Atlântico Negro, suas artes visuais

Ilustração da capa: Guido Llinás, Bleu, 1967, óleo sobre tela, 81 x 65 cm.



## Sumário

**Introdução** 5

*Philippa Sissis et Christoph Singler*

### **Olhando para os dois lados**

*Edu Monteiro*

**Laamb e Ladja** 9

*Sterlin Ulysse*

**A problemática do retorno à África na busca de uma arte autêntica: o indigenismo haitiano** 20

*Niklas Wolf*

**Passado, presente e futuro: mapeando o vodun e a arte de Edouard Duval-Carrié** 26

*Katja Gentric*

**“Cavando como se para encontrar a fonte de toda a dúvida: *Memórias Íntimas Marcas*”** 43

*Philippa Sissis*

**O Atlântico Negro entra no espaço de reflexão entre as páginas – três livros: Bundith Phunsombatlert, Atta Kwami, Gilles Elie-dit-Cosaque** 60

*Christoph Singler*

**Por uma história das artes visuais do Atlântico Negro** 83

**Recompor os fragmentos. Motivos da diáspora na obra de Guido Llinás (1923-2005)** 98

### **Práticas artísticas**

*Roberto Conduru*

**Paulo Nazareth: um craque no meio do campo** 101

*El Hadji Malick Ndiaye*

**Joe Ouakam e a vanguarda antiestética** 105

*Shaweta Nanda*

**Rememorando Mammy nas obras de Betye Saar** 111

*Huey Copeland*

**Abstrações necessárias ou: como ver a arte como um feminista negro** 128



*Cary Aileen García Yero*

**Indeterminação racial e arte afro-latino-americana:  
o caso de Antonio Argudín Chon** 145

*Leon Wainwright*

**Arte e aceitabilidade: alguns problemas suscitados pela  
visualização da escravidão caribenha através do modernismo** 165

## O museu e a memória

*Christine Douxami*

**A especificidade racial brasileira, do entendimento  
racialista do século XIX ao mito da democracia racial** 183

*Marcelo da Cunha*

**Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia:  
Memória de seu projeto inicial e sua exposição inaugural,  
constrangimentos e adaptações** 197

*Barbara Prézeau*

**O Museu Comunitário Georges Liataud na Vila Artística de Noailles  
Apelo a Solidariedade** 214

*Fritz-Gérald Louis*

**A âncora da Santa Maria: itinerário de um objeto museal** 226

*Jean Mozart Feron*

**O Museu do Panteão Nacional Haitiano (MUPANAH):  
entre a representação histórica e a busca memorial** 235

*Kesler Bien-Aimé*

**Alguns usos binários da imagem fotográfica  
do “duvalierismo” no espaço público** 250

*Gbègnidaho Achille Zohoun*

**O material e o imaterial no encontro individual no monumento:  
a Porta do Não Retorno na dimensão memorial do tráfico  
de escravos em Uidá (Benim)** 262

*David Gnonhouévi e Romuald Tchibozo*

**“É no final da corda velha que a nova é tecida”:  
o Pequeno Museu da Récade** 275

*Romuald Tchibozo*

**Restituição dos bens culturais ao Benin: quais os desafios  
para a produção de conhecimento e a criação plástica?** 288



## Autoras e autores

**Barbara Prézeau Stephenson** é artista visual, curadora independente, crítica de arte e membro do AICA South Caribbean.

**Cary Aileen García Yero**, Ph.D., é Alexander von Humboldt Postdoctoral Fellow no Instituto de Estudos Latinoamericanos da Universidade Livre de Berlim (FU) e ao Centre for Atlantic and Global Studies, na Universidade Leibniz Hannover.

**Christine Douxami** é Professora de Artes cênicas da Universidade da Franche-Comté, Besançon, França, e membro do Centre d'Études Africaines, EHESS, Paris.

**Christoph Singler** é Professor emérito na Universidade da Franche-Comté, Besançon, France.

**David Gnonhouevi** é doutorando na Universidade de Abomey-Calavi, e responsável das coleções do Petit Musée de la Récade.

**Eduardo Monteiro** é fotógrafo e ensina na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

**Fritz-Gérald Louis** é doutorando em história de arte na Universidade do Québec, Montréal, Canada.

**Gbègnidaho Achille Zohoun** é doutorando na Universidade de Abomey-Calavi, Benin, um consultor em artes, patrimônio cultural e paisagens, e presidente da ONG Actions Culturelles et Paysagères

**Huey Copeland** é BFC Presidential Associate Professor of *Art History* na Universidade de Pennsylvania eco-editor da revista *October*.

**Katja Gentic**, ensina na École Supérieure d'Art et Design Le Havre – Rouen (ESADHaR), França.

**Kesler Bien-Aimé** é fotógrafo-sociólogo e doutorando em etnologia e patrimônio cultural na Universidade de Laval, Quebec.

**Jean Mozart Féron** ensina na Universidade do Estado de Haití (UEH), e é doutorando em antropologia na Universidade de Laval, Quebec, Canada.

**Leon Wainwright** é Professor de História de Arte na Open University, Londres, Reino Unido.

**Malick Ndiaye** é historiador de arte e ensina na Universidade Cheikh Anta Diop Dakar. Ele é conservador do Museu Théodore Monod d'art africain, IFAN Cheik Anta Diope foi Diretor artístico da Dak'Art 2022.

**Marcelo da Cunha** é Professor of museology at the Federal University of Bahia (UFBA) and coordinator of the MAFRO.

**Niklas Wolf** é doutorando em história de arte na Universidade Ludwig Maximilian (LMU) de Munich.

**Philippa Sissis** é Research Associate "Understanding Written Artefacts", Universidade de Hamburgo, e Fritz Thyssen Postdoctoral Fellow, Universidade de Kassel.

**Roberto Conduru** é Endowed Distinguished Professor of *Art History* da Southern Methodist University, Dallas, Texas.

**Romuald Tchibozo** é Professor de História de Arte, Diretor Adjunto do Laboratoire d'Art, d'Archéologie et d'Expertise Patrimoniale (LAAEP), Diretor Adjunto do Institut National des Métiers d'Art, d'Archéologie et de la Culture (INMAAC), Universidade de Abomey-Calavi.

**Shaweta Nanda** é doutoranda no Department of English, Universidade de Delhi, India Professora Adjunta, Department of English, na Central University of Himachal Pradesh, Dharamshala, India.

**Sterlin Ulysse** é Reitor da Faculdade de História de Arte Universidade do Estado de Haiti (UEH), e curador.

## Introdução

*Philippa Sissis e Christoph Singler*

Este número especial de Africanidades é o resultado de uma escola de verão dedicada às artes visuais do Atlântico Negro. Ela previa três encontros em três continentes, primeiro no Senegal, depois no Haiti, e finalmente na Alemanha. Somente o primeiro pôde ocorrer em Dakar, em março de 2019, no Museu Théodore Monod do IFAN dirigido por Malick Ndiaye. O encontro seguinte, marcado para Porto Príncipe em junho, foi cancelado devido a problemas políticos no país. O terceiro, em Hannover, foi vítima da pandemia no início de 2020. No entanto, expandimos nossa rede. A Kunstverein de Hannover organizou uma notável exposição chamada *Beyond the Black Atlantic*, acompanhada de um belo catálogo.<sup>1</sup> No início de 2021, uma reunião via zoom foi dedicada exclusivamente à apresentação de projetos de tese. Decidimos nos reunir uma última vez em Salvador da Bahia, projeto mais uma vez frustrado pela pandemia. Graças à generosidade da Fundação Volkswagen e à hospitalidade do MAFRO, esta publicação reúne mais uma vez uma grande parte dos participantes.

\* \* \*

Em seu livro pioneiro sobre o Atlântico Negro, Paul Gilroy não discutiu a África, deixada como uma fantasia, e sequer deu uma volta na diáspora africana na América Latina. Nossa abordagem do Atlântico Negro se baseou em seu conceito, salientando ou expandindo o âmbito de sua aplicação. Escrito em 2017, dizia ele:

Além do Atlântico Negro de Paul Gilroy, entendemos o Atlântico como uma zona de contato formada pelas múltiplas ligações e inter-relações que as atividades africanas, europeias, latino-americanas e caribenhas criaram ao longo dos últimos 500 anos. Ao longo dos eixos norte-sul e sul-sul, o espaço atlântico se tornou um local de contestação, intercâmbio e transformação cada vez mais "globalizado". Conseqüentemente, definimos as artes visuais do Atlântico Negro como sendo produzidas por artistas de origem africana ou que vivem na África subsaariana, utilizando uma ampla gama de meios e técnicas localizadas tanto dentro como fora das linguagens formais ocidentais canonizadas. Seus trabalhos não se inscrevem necessariamente em uma tradição estilística africana claramente identificável, mesmo que os artistas possam se referir à herança africana como tema de seu trabalho; por outro lado, independentemente de preocupações temáticas, estes trabalhos podem conter o "rastros ou a voz subterrânea da África" (Stuart Hall). Na história e no presente das inter-relações atlânticas, as obras de arte africanas e diaspóricas contemporâneas (noções que serão discutidas em nossas reuniões) compartilham uma agenda cultural que interroga a modernidade ocidental e os conceitos contemporâneos da globalização, ao mesmo tempo em que testemunham a pluralidade de expressões estéticas do Atlântico Negro.<sup>2</sup>

1 Os artistas apresentados foram Sandra Mujinga, Tchabalala Self, Paulo Nazareth e Kemang Wa Lehulere.

2 Esta era a definição original. A influência das artes visuais do Atlântico Negro exercida sobre os artistas e as artes tradicionalmente associadas à cultura ocidental deveria também, sem dúvida, ser incluída.



Pode-se ver que, no início, procuramos discutir as relações entre a antropologia e a história da arte. Quando Brigitte Reinwald, historiadora africana, assumiu o projeto na Universidade Leibniz em Hannover, o projeto de pesquisa se tornou uma escola de verão. À medida que os projetos de tese eram por nós acolhidos, a balança disciplinar pendia mais para a história da arte. A antropologia não desapareceu, como vários textos deste dossiê atestam. Mas deve-se notar que nesses últimos anos a arte do Atlântico Negro, pelo menos a arte de hoje, tem sido capaz de sair de museus etnográficos (ou museus de culturas mundiais etc.) e entrar nos centros de arte contemporânea do Ocidente. Nesse sentido, a questão precisava ser reformulada. Por outro lado, se a antropologia lança luz importante sobre a história da arte, qualquer que seja a região estudada, ela não deve limitar as artes visuais do Atlântico Negro a uma abordagem puramente cultural.

A seguir, você encontrará textos escritos por doutorandos do Benin, Índia, Haiti, Brasil, Cuba e Alemanha, ao lado de pesquisadores em pós-doutorado ou já bem reconhecidos no seu domínio oriundos da África do Sul, dos Estados Unidos, Senegal, Alemanha e França. Evitamos uma estrutura hierarquizada, pensando que as ideias e questionamentos dos doutorandos, em gestação, refletem os temas que assombram o presente do Atlântico Negro: por um lado, a questão dos museus e sua interação desejada, desejável, com as instituições de ensino; por outro lado, a memória coletiva, às vezes gerenciada, até mesmo canalizada pelo Estado, pelo viés dos museus e da mediação cultural. A tão debatida questão da identidade parece dependente das soluções dadas à construção de uma memória coletiva. A arte contemporânea intervém aqui, às vezes contra a causa do Estado, pós-colonial ou não. Mas a partilha da riqueza cultural nacional também levanta a questão da cidadania. Aqui novamente, os artistas assumem sua responsabilidade. Deve-se dizer que, no campo das práticas artísticas, os doutorandos estão menos presentes. Nossa publicação não é representativa, mas pode indicar que as teses, particularmente no Benin e no Haiti, estão atualmente se concentrando mais nas relações entre memória coletiva, museu e pedagogia. Esses trabalhos dão uma ideia da valorização com a qual estamos contando para aprofundar e renovar o campo.

Agrupamos este dossiê em 3 eixos:

No topo, textos que olham para as duas margens, a americana e a africana. Uma pesquisa em antropologia visual (Eduardo Monteiro) abre o dossiê, seguida de uma reflexão precisamente sobre a "problemática do retorno" na arte haitiana do século XX e Vodou na arte contemporânea (Sterlin Ulysse e Niklas Wolf). Um ensaio de Katja Gentric sobre um projeto tripartite entre Cuba, Angola e África do Sul engaja o debate sobre as múltiplas memórias que os artistas tentam colocar em diálogo, e discute ainda o que acontece com as obras quando os estados se tornam seus patrocinadores. Abordando um assunto que, segundo nosso conhecimento, é pouco estudado no campo do Atlântico Negro, o artigo de Philippa Sissis segue uma linha de que a exposição de Simon Njami de Frankfurt de 2015 sobre a *Divina Comédia* de Dante, revisitada por artistas africanos, foi aberta brilhantemente. Finalmente, uma proposta (Christoph Singler) para uma história das artes visuais do Atlântico Negro que retoma, entre os fios vermelhos que a atravessam, a relação com o texto e o signo, tanto africano como ocidental.

As práticas artísticas contemporâneas formam a seção intermediária, com as principais questões em jogo. A seção é aberta por um texto sobre uma prática que abala os limites entre o que é chamado de arte com letra maiúscula e o cotidiano, não enfatizado e discretamente subversivo, dos códigos artísticos (Roberto Condu-ru). Aqui, novamente, assuntos que têm suscitado muitos debates, às vezes tempestuosos, até mesmo provocando árduas resistências: a imagem estereotipada da mulher negra, que Betye Saar desmonta com ironia ferozmente jubilosa (Shaweta Nanda), artigo seguido de uma abordagem da abstração negra, motivada pela recusa de representar o corpo negro, vista de uma perspectiva feminista (por Huey Copeland); a cor da pele do artista e a definição das artes afrodescendentes (Cary Yero García); o início da arte performativa e o confronto artístico com o poder local, no Senegal dos anos 70 (Malick Ndiaye); e finalmente, em transição para a seção final, os atritos entre modernismo e memória na Guiana (Leon Wainwright).

Finalmente, a museografia e a memória coletiva, temas na encruzilhada de muitas outras disciplinas (antropologia, sociologia, ciência política, historiografia etc.) constituem a terceira seção. Em ambos os lados do Atlântico, a memória levanta, ou desperta, conflitos mais ou menos latentes que pesam sobre a construção da Nação. Em ambos os lados, igualmente, a recepção do patrimônio pelo público local é a grande incógnita. Gbénidaho Achille Zohoun discute o assunto para o Benin; no Brasil, em pleno coração da diáspora, a aceitação de um museu dedicado à cultura negra é muito frágil: precedido por uma lembrança da história do racismo no Brasil por Christine Douxami, o artigo de Marcelo da Cunha destaca os obstáculos à criação do MAFRO, os quais certamente devem ser procurados do lado das elites locais, mas o relato detalhado desta gênese retrógrada sem dúvida lança luz sobre a memória de que outras maiorias locais querem construir (ou bloquear, ou construir bloqueando) suas diásporas negras em outros lugares. Kesler Bien-Aimé fornece um ensaio sobre a memória coletiva transmitida pela fotografia duvalierista no Haiti. Barbara Prézeau apresenta a situação da vila artística de Noailles, nos subúrbios de Porto Príncipe. Recentemente, esta jóia da cena artística haitiana foi palco de confrontos entre duas gangues criminosas, resultando em 15 mortes e mais de 100 famílias deslocadas. Para contribuir para sua reconstrução, unimo-nos a um apelo à solidariedade.

Nessa seção também figuram textos consagrados às estratégias de mediação e pedagogia, em ambos os lados do Atlântico (Jean-Mozart Féron, Fritz-Gérald Louis), que ilustram as limitações sob as quais estes museus operam e levantam questões sobre os interesses políticos e sociais que colidem em torno do museu e da arte pública. A seção e o dossiê fecham com uma importante contribuição de Romuald Tchibozo ao debate sobre a restituição de objetos de arte africanos, precedida da prática de um museu beninense onde se compreenderá de imediato a necessidade que tem a África de recuperar seu patrimônio (David Gnohouevi e Romuald Tchibozo).

\* \* \*

Da perspectiva europeia, que é a nossa, nós editores acreditamos (e esperamos) ter aprendido muito com a edição desses textos. Em Dakar, entre duas sessões plenárias, também trocamos sobre nossas condições de trabalho, nossas perspec-

tivas e projetos. A memória dessas calorosas conversas nós temos usado desde o começo do processo editorial. Dito isto, esta escola de verão não deve parar com esta publicação. O mundo acadêmico se quer internacional, seu ensinamento do doutorado está longe disso. Nosso trabalho com doutorandos de todas as origens nos mostrou que, para criar um espaço comum de reflexão (o "Denkraum" de Aby Warburg), precisamos compartilhar nossas palavras e noções, em torno das quais as divergências estão longe de serem resolvidas. Em particular, o que entendemos por "pós-colonial" pode assumir formas e usos muito variados nos diferentes contextos. Esse não seria um assunto a ser discutido em um novo encontro? O mesmo se aplica às nossas leituras: na Europa, quem não conhece Warburg, Benjamin, e quem não cita Glissant? E quem, no Norte, usa Paulin Hontoundji, Ekpo Eyo, Valentin Mudimbe? Os temas estão agora globalizados, vamos colocar todos os centros de formação teórica no mesmo nível. Vamos compartilhar mais nossas leituras, fontes e recursos. As iniciativas e reflexões empreendidas nos países do Sul devem ser mais conhecidas e levadas em conta no Norte. Diz-se que, para avançarmos juntos, é preciso levar em conta o mais lento dos parceiros. Aquele que, até segunda ordem, fala mais alto não é necessariamente o mais rápido.

## Agradecimentos

Sem a generosidade da Fundação Volkswagen, este projeto não teria sido possível, e, sem a escuta da Dr<sup>a</sup> Adelheid Wessler, a Fundação não o teria aceitado. Somos particularmente gratos a ela.

Agradecemos também aos responsáveis deste projeto: primeiramente a Brigitte Reinwald, Universidade Leibniz Hannover e a Malick Ndiaye, Universidade Cheikh Anta Diop, Dakar (especialmente sua hospitalidade no Museu do IFAN); Romuald Tchibozo, Universidade de Calavi-Cotonou; Kerstin Pinther (na época do projeto, Universidade de Regensburg); e Sterlin Ulysse, da Universidade Estadual do Haiti.

Além disso, graças a Anja Bandau (Universidade Leibniz de Hannover), Kerstin Pinther e Brigitte Reinwald, membros do comitê de leitura. Huey Copeland, Leon Wainwright, Shaweta Nanda, Anja Bandau, Andrea Frisch (Universidade de Maryland) e Cary García Yero revisaram as versões em inglês; Marcelo da Cunha, as versões em português.

Uma palavra sobre as imagens. Em alguns casos – poucos –, os direitos de imagem excederam o orçamento de uma revista on-line e de acesso livre. Fomos forçados a colocar um link que levará ao leitor até a imagem. Pedimos desculpas pelo inconveniente. No entanto, pudemos aproveitar a generosidade de Eduardo Monteiro, do Rio de Janeiro, que gentilmente compartilhou conosco imagens de sua tese de doutorado em antropologia visual sobre Laamb e Ladja, e de Maksaens Denis e Josué Azor, artistas sediados em Porto Príncipe, que nos confiaram suas imagens da Vila de Noailles. Outro agradecimento vai para eles.



## Laamb e Ladja

Edu Monteiro



Senegal e Martinica encontram-se na mesma latitude, aos 14° do hemisfério norte, uma linha que conecta a África com o Caribe através do Oceano Atlântico. São também os pontos finais duma rota marítima que favoreceu a chegada do grande número de escravos vindos da costa oeste africana para esta pequena ilha caribenha. Este ensaio segue esta linha e apresenta visualmente duas lutas; a Laamb do Senegal e a Ladja da Martinica. Duas danças de combate que através da música, do transe, da ancestralidade operam a travessia, navegando nos gestos de resistências corporais, até emergir, nos atravessamentos das fronteiras físicas e culturais de suas expressões, na contemporaneidade.

Na pequena ilha da Martinica, ainda um território francês, o viver carrega o fardo do tempo e suas marcas. A ladja traz o peso da diáspora na carne de seus lutadores, no toque do tambor e no lamento de seus cantos. Neste combate bailado afro-caribenho, vibrações sincopadas do tambor e do canto aliciam os corpos ao transe. Metaforicamente a ladja se apresenta como um enredo possível de resistência que possibilita o mergulho nas raízes africanas.

Esta luta cadenciada isolada no Caribe, traz, através de uma força plástica, novas reconfigurações míticas, sem início nem fim, mas circulares como o palco da luta, como a roda da terra, que plana no espaço lentamente, para deixar que este movimento, ao qual chamamos tempo, trabalhe as feridas da escravidão. Trata-se de uma dança de combate ainda marginal, pouco conhecida internacionalmente, uma ação performática praticada por apenas uma centena de pessoas, um número modesto para sacudir as estruturas sociais, mas uma presença forte para manter a cadência do combate anticolonial. É a busca por um caminho independente, palavra preciosa cujo peso oprime quem ainda não a

conquistou, adjetivo que marca o descompasso de qualquer relação de poder. Ladja é o combate sincopado que tenta reverter a disritmia pós-colonial que insiste em sussurrar melodias de dominação.

Já a luta Senegalesa, ou Laamb em wolof, é uma prática ancestral adaptada aos novos tempos; é conhecida internacionalmente e muito respeitada pela comunidade local. Os principais combates contam com estádios lotados e transmissão ao vivo pelos canais de televisão do país, alguns eventos atraem um público de trinta mil pessoas. Também está presente nas ruas da capital Dacar através de anúncios publicitários das principais companhias telefônicas e de cartões de crédito, que utilizam a imagem dos grandes campeões da luta. Estes lutadores gigantescos, alguns pesando mais de 150 quilos, são encarados como heróis nacionais – imagem de sucesso.

É uma atividade que acompanhou o processo de urbanização. De um lado a Laamb se adaptou ao desenvolvimento contemporâneo senegalês, de outro, continua pulsando nos vilarejos mais remotos no interior do país. Em ambos os casos a luta não abriu mão da tradição, tanto no pequeno vilarejo quanto no grande estádio da capital o ritual mantém os seus fundamentos, passados de geração em geração. Ao entrar na arena sob o som dos tambores e o coro de vozes predominantemente femininas é difícil não sentir uma forte energia. Os lutadores caminham de um lado ao outro, é neste momento que percebemos a dança, o ritmo impregnado nos corpos. Cada lutador entra acompanhado de seu marabu, líder espiritual responsável pela proteção. Com potentes gri-gri, poções mágicas distribuídas em diferentes garrafas, animais secos ou até mesmo vivos, leite de cabra e mais uma dezena de objetos, o marabu e seus ajudantes lutam juntos. Trata-se de um trabalho em equipe. Enquanto o lutador enfrenta seu adversário corporalmente, os marabus se enfrentam magicamente, misturando líquidos, enterrando objetos, riscando a terra, evocando poderes na cadência dos golpes. O público participa ativamente do combate, torcendo, gritando, somando seus gri-gri e energias aos lutadores.

Através do Atlântico Negro, diversas lutas africanas como a Laamb se adaptaram, ramificaram-se em novas expressões como a Ladja da Martinica, a Capoeira no Brasil e tantas outras já enraizadas por aí. Em comum, elas mantêm a polirritmia e as memórias ressignificadas na pele. Laamb e Ladja carregam ritmos em corpos que dialogam entre a tradição e o mundo contemporâneo. Neste campo de ritual e resistência, prevalece uma visão diferenciada do tempo – o do corpo que luta em estado de dança.





























## A problemática do retorno à África na busca de uma arte autêntica: o indigenismo haitiano

Sterlin Ulysse

Em julho de 1915, o exército americano desembarcou no Haiti, supostamente para trazer a paz, após uma revolta nacional na qual o presidente Vilbrun Guillaume Sam foi linchado por uma multidão enfurecida. A presença dos fuzileiros navais dos EUA durou 19 anos. A ocupação foi vista pelos intelectuais como uma afronta tanto ao país quanto à cultura latina, que acabara de ser pisoteada por botas anglo-saxônicas: os intelectuais haitianos consideravam o Haiti como o lar por excelência da latinidade na América. A partir dos anos 1920, começaram a surgir questões sobre a cultura haitiana. O choque da ocupação levou escritores e artistas a colocar de novo questões sobre a identidade haitiana na agenda. É assim que a voz de Jean Price Mars vai se fazer entender. Através de seu livro mais conhecido, *Ainsi parla l'oncle*, ele defende um retorno à África. Para ele, a literatura e as artes deviam doravante ser inspiradas pela vida e pelas crenças do povo. Pois o povo se preservou maravilhosamente do *bovarismo coletivo das elites*, que sempre se consideram ocidentais. Somente as massas populares e camponesas foram capazes de manter intacta a herança africana. O literário e o artístico, para fazer parte de uma estética haitiana, devem se esforçar para "pegar esses maços de crenças populares a fim de extrair delas os efeitos do realismo e do pitoresco com que ele [Frédéric Marcelin] impregnou alguns de seus livros" (Price Mars 1928: 57). Price Mars definiu uma estética haitiana cujo único critério era o *haitianismo*, que consistia em se inspirar nos costumes e na cultura do povo e, sobretudo, na realidade camponesa. Com o movimento indigenista, como o entende Price Mars, nasceu uma nova concepção do homem haitiano. Ele não tinha mais o dever de "provar as aptidões morais e políticas da raça nigrítica" (ibid.), mas de assumir orgulhosamente a parte africana. Ele não é mais visto como o representante dos africanos negros no "mundo civilizado". A África não é mais vista como um lugar onde a *Civilização* deve ser trazida. Ela tem sido a matriz de várias grandes civilizações.

Para o indigenismo, todas as culturas são iguais. O haitiano é a síntese entre a cultura ocidental e a africana. Para Price Mars, essa síntese é perfeitamente efetivada pelo povo, mais precisamente pelo camponês, que tem sido capaz de trazer um melhor equilíbrio das coisas. Para que os haitianos se conheçam melhor, eles têm que mergulhar profundamente na cultura camponesa. O camponês se torna o *outro de dentro do qual* o haitiano da cidade deve buscar sua identidade. As desgraças do país derivam da negação do camponês em nossa vida cultural e social.

Ao mesmo tempo em que Price Mars expõe seus pensamentos, um grupo de jovens retornando da Europa, e mais ou menos testemunhando a ascensão da cultura negra (jazz, blues, Harlem Renaissance, etc.) no mundo ocidental, quis redefinir a literatura, para dar ao escritor um outro status. Com Jacques Roumain, Émile Roumer, Normil Sylvain, Carl Brouard, Philippe Thoby-Marcelin, a escrita tinha se tor-



nado uma verdadeira vocação. Pela primeira vez, uma geração de jovens poetas e romancistas iam gritar com todas as suas forças que não tinham outra ambição senão a de fazer literatura. Em 1927, estes jovens fundam *La Revue Indigène*, na qual eles definiram seu programa.

Essa revisão marca um momento decisivo na concepção não só da literatura, mas também da civilização. Normil Sylvain, em seu *Chronique-programme*, argumenta a favor de uma literatura regional. Para ele, a América Latina é uma nova civilização em formação; a questão é que tipo de contribuição o Haiti pode fazer para este surgimento.

Mesmo que a história literária dê a paternidade deste movimento a Jean Price Mars, a contribuição dos jovens de *La Revue Indigène* para outra forma de ver o escritor e o poeta é muito importante. A literatura não é mais um substituto ou um assunto ocasional. Eles defenderam a causa de uma literatura regional e, ao mesmo tempo, quiseram se valer da herança literária internacional. De modo geral, porém, os escritores que vão aderir ao movimento fizeram questão de defender os valores da África ancestral, ao mesmo tempo em que exibiam um tom fundamentalmente nacionalista em suas palavras. Assim, de 1930 até meados dos anos 60, a maioria da arte haitiana se referia à tradição popular, que definia o que os teóricos indigenistas chamavam de *haitianismo*, ou seja, o que atesta a autenticidade do haitiano, em uma palavra, sua identidade. De acordo com o desejo de Jean Price Mars, o povo se torna o sujeito da arte. O romance se torna camponês, enquanto no início do século 20 era sobretudo urbano e burguês. A poesia, por sua vez, muitas vezes canta a África e seus deuses, celebra Vodou, e chama a humanidade para a raça negra, que é humilhada em todos os lugares. O teatro, que sempre foi uma forma de arte realista no Haiti, não hesita em encenar as cerimônias Vodou. Canções populares, música e dança assumem o Palácio Nacional sem constrangimento.

Sob o impulso do indigenismo, outra revista, ainda mais radical, foi criada: *Les Griots*, com François Duvalier, futuro presidente da República, Lorimer Denis, Carl Brouard e Magloire Saint-Aude como seus líderes. Com essa revista, as exigências não serão apenas culturais e artísticas, elas pretenderão ser políticas e sociais. Assim, assistimos ao surgimento de um negacionismo social e político, cuja missão é contrariar a classe mulata. O triunfo político do negritismo e a ditadura que se seguiu levaram um grande número de escritores nos anos 50 e 60 a tomar uma posição contra as teorias indigenistas, acusados de terem endossado o que alguns chamavam de "deriva negra". Em reação a essa deriva nefasta para toda a nação, romancistas e poetas tentaram criar uma forma de arte mais íntima, até mesmo íntima, que tentasse ir além das questões raciais e nacionalistas, optando por um novo e universal humanismo na literatura haitiana. Esse humanismo buscará outros meios de expressão; o idioma se encarregará do assunto. Isso explica em grande parte o fracasso da Negritude na literatura haitiana, cuja maioria das categorias foi retomada pelos defensores do negritismo. Essa situação forçou um grande número de intelectuais a se exilar e deu origem à literatura haitiana escrita fora do país, a chamada literatura da diáspora.

Na pintura, os artistas indigenistas pensavam criar a pintura haitiana. A falta de informações sobre os pintores dos séculos XIX e início do XX e suas obras deu a muitos

a oportunidade de celebrar o advento da pintura indigenista como o nascimento da pintura haitiana com as exposições de Pétion Savain em 1931-32. Ele mesmo se orgulhava de ser o pai da pintura haitiana. No entanto, ele repetia em grande parte o que os pintores do século anterior já haviam conseguido. Embora o indigenismo não tenha criado a pintura haitiana, ele incentivou o surgimento de uma estética mais consciente de si mesma, de sua vocação e de seu compromisso. Ele abriu o caminho para a pintura popular nos anos 40, fazendo da vida cotidiana e da figura do povo os principais elementos de sua temática.

É verdade que, ao contrário dos escritores, as preocupações dos pintores eram mais técnicas do que temáticas. Como Michel Philippe Lerebours assinalou, embora os pintores indigenistas buscassem seus temas na realidade e na vida cotidiana do povo e do mundo rural, o tema era muitas vezes um pretexto para as pesquisas estéticas. Eles também queriam responder aos grandes problemas colocados pela perspectiva na pintura ocidental. Entretanto, as poucas horas de glória que este tipo de pintura desfrutou foram de curta duração. A incompreensão pública, o desânimo e até mesmo a morte de alguns pintores puseram um fim a uma das maiores aventuras pictóricas do Haiti. Mas para algumas línguas maliciosas, a revolução pictórica não se deu com o indigenismo.

Com a criação do Centro de Arte em 1944 e o triunfo da arte *naïf* em 1946 nos círculos culturais e artísticos internacionais, o *haitianismo* pictórico é redefinido. O povo não é mais apenas o tema da arte, ele se torna seu ator. Como ela emana do povo, essa arte é percebida, pelos críticos internacionais e uma parte da crítica haitiana, como a autêntica expressão pictórica haitiana, de fato a única verdadeira estética haitiana. Os teóricos que apoiam a arte *naïf* a veem como uma manifestação da alma africana que sempre guiou o povo haitiano ao longo de sua história. André Breton foi um dos primeiros a se manifestar:

O que deu ao povo haitiano a força para primeiro suportar e depois sacudir todos os jugos, o que foi a alma de sua resistência, foi a herança africana que eles conseguiram transplantar aqui e fazer com que ela desse frutos apesar de suas correntes. Em minha opinião, é admirável, e sempre exemplar, que os mitos do animismo africano, cujas tradições orais foram transmitidas aos camponeses haitianos, tenham conseguido prevalecer sobre os mitos da religião cristã, que era a do opressor (Breton 1965: 184).

Jean-Marie Drot acrescentou: "sem esta África, eternamente perdida, sempre sonhada e constantemente visitada, a pintura no Haiti não existiria". Outros críticos que queriam ir além da hipótese da África ancestral, para explicar a emergência da arte *naïf* no Haiti, não fizeram melhor do que se referir a uma interpretação bastante romântica dessa arte, invocando "a inocência do povo" (Drot 1974). Michel Philippe Lerebours, por sua vez, tenta uma explicação da arte *naïf* que leva em conta as experiências do povo sem apresentar de forma absoluta a memória racial, o lado mágico do Vodou ou ainda menos a inocência popular. Além disso, os pintores *naïf* entenderam que deviam seu sucesso a essa chamada inocência. Eles tiraram exagerado proveito disso. Assim, sem saber, eles cortaram o galho no qual estavam sentados. Esta é a observação de Lerebours:



Os artistas primitivos que haviam penetrado antes de 1960 e quem tinha despertado o entusiasmo graças à espontaneidade, poesia e descaramento de sua linguagem, tinham em sua maioria, uma vez estabelecida sua fama, lentamente se pervertido, jogando o jogo da ingenuidade mais do que deveriam, ao mesmo tempo em que se atolaram na vulgaridade e na mentira. Alguns marchands haviam chegado ao ponto de ver a falta de know-how como o critério da arte. Foram estabelecidas verdadeiras oficinas onde as pessoas trabalhavam em uma linha de produção sob a supervisão de artistas renomados, que se contentavam apenas em assinar obras, onde somente a assinatura era autêntica. As mesmas pinturas eram repetidas à exaustão de maneira idêntica. Algumas obras fortes surgiram de tempos em tempos, mas foi sentido que no geral, preso em padrões preestabelecidos, nada de novo poderia emergir do movimento primitivo, seja tecnicamente ou em termos da temática e da iconografia. Apesar da enormidade da produção e da “descoberta” de talentos propostos como excepcionais, o bloqueio parecia total. Saint-Soleil, tão rico em promessas, tão aclamado calorosamente por André Malraux, já mostrava sinais inequívocos de cansaço e, em 1980, desapareceria tão repentinamente quanto aparecera, deixando para trás apenas uma infinidade de perguntas (Lerebours 1993: 280).

Nesse meio tempo, a chamada pintura *sofisticada ou erudita* foi descoberta e apreciada, primeiro por um público haitiano, depois por setores artísticos internacionais. Apesar de tudo, a pintura naïf permanece, naturalmente com algumas variações, a pintura mais conhecida do Haiti. Isso porque foi apoiada por vozes respeitadas nos círculos artísticos, tanto nos Estados Unidos quanto na Europa. Foi assim criada toda uma mitologia em torno dessa pintura e daqueles que a produziam, tendo como pano de fundo a África e o Vodou. Alguns, refletindo sobre a pintura haitiana, apagam em suas conclusões todas as outras expressões pictóricas para considerar apenas a arte naïf, embora reconheçam várias tendências. Esse é o caso de Jean Métellus em *Haiti, une nation pathétique*, que fala da pintura e pintores haitianos como segue:

É importante aqui especificar que a pintura naïf e o Vodou são inseparáveis. Essa abordagem não pode ser evitada porque o Vodou faz parte da alma haitiana e da história do povo haitiano; ele permeia todas as abordagens de nossos artistas e é onipresente no trabalho dos pintores (Métellus 2003: 157).

Há muitos discursos sobre a pintura haitiana. Entretanto, muitas perguntas ainda estão por fazer, e muitas outras por responder. Por que houve um desejo, na maioria dos casos, de impor uma essência à pintura haitiana ou à arte haitiana? É apenas para satisfazer um determinado mercado de arte ou está subjacente a outros objetivos mais sutis? Acreditamos que estas questões precisam ser tratadas com novas ferramentas teóricas e metodológicas, a fim de melhor compreender as diferentes opiniões sobre a pintura haitiana.

Romancistas e pintores indigenistas se esforçaram para descrever a vida camponesa, porque, segundo Jean Price Mars, o camponês representava o autêntico haitiano, ou seja, aquele que possuía a maior parte da herança africana dentro dele. Os observadores sempre notaram a relutância dos escritores e pin-

tores haitianos em criar obras autobiográficas. Essa relutância não é, em nossa opinião, inocente. Está sempre ligada a uma ideologia ou a uma exigência do mercado de arte. Para Lerebours, a pintura haitiana foi realmente enriquecida por temas autobiográficos, quando eles deixaram de fazer da pintura *naïf* sua essência, e com uma mudança de clientela:

Como sua clientela mudou, a pintura haitiana teve que modificar seu repertório e repensar sua iconografia. Tendo permanecido fiel a um indigenismo inicial que se tinha tornado superficial, estereotipado e retrógrado pelo caminho, a pintura haitiana, há muito proibida de lidar com certos temas e também de expressar sentimentos considerados demasiado individuais, durante esse período, derrubou os tabus (Lerebours, op. cit.).

As palavras de Marie-José Nadal só podem corroborar esse ponto de vista:

Antes de mais nada, gostaria de mencionar Dewitt Peters, meu professor de aquarela, que me ensinou a amar essa arte. Ele abriu as portas do Centro para mim e me ajudou a fazer parte dessa grande família que formamos de 1944-1950. Se uma vez ele me desencorajou, dizendo que minha pintura não tinha mais nenhuma "cor local", mostrando assim seu fascínio por pintores *naïf* que privilegiava sobre os modernos, ele se redimiou totalmente aos meus olhos no dia em que, no Instituto Americano de Porto Príncipe, eu vim a receber o segundo prêmio no Salão Esso por minha pintura *Oiseau noir*. Ele veio até mim, abraçando-me, muito orgulhoso, disse ele, de seu aluno (Nadal et Bloncourt 1986: 34).

Enquanto os chamados pintores *naïf* ou primitivos favorecem um certo tema ligado ao mercado de arte, alguns deles, como Hector Hyppolite, Philomé Obin ou Castera Bazile, fizeram de seu drama o verdadeiro tema de suas obras. Antes deles, não existiam tantos autorretratos na pintura haitiana.

A partir dos anos 50, surgiram movimentos literários e artísticos que tinham uma visão oposta à dos indigenistas haitianos, e não hesitaram em repensar a questão cultural e artística, assim como a relação com a África. A irrupção do surrealismo na literatura haitiana foi decisiva e, nesse sentido, foi até mesmo uma revolução. Os escritores do "Haiti literário" reorientaram a poesia e o romance nos anos 60. O que Lerebours diz sobre os pintores dos anos 50 a 70 também se aplica aos escritores: "Eles (os pintores) certamente não se recusaram a testemunhar ou a contestar, mas também falaram de suas rupturas internas, de suas aspirações e nos contaram sobre suas tragédias" (Lerebours 1989: 270).

Todas essas mudanças na concepção da literatura e da arte forçam os escritores e artistas a repensar sua concepção de si e do outro. Literatura e arte não são mais concebidas como expressões da alma de toda a sociedade. Enquanto alguns ainda continuam a cantar sua ilha ou sua cidade, eles estão cientes de que falam apenas por si mesmos. Muitos poetas ou romancistas contemporâneos se recusam a ser o porta-voz do povo. Para eles, o ato de escrever é inteiramente um ato individual, pessoal. Eles querem ser os únicos responsáveis por sua criação. O movimento "littérature-monde", liderado por Michel Le Bris, teve um sucesso considerável no Haiti. Não esqueçamos nunca o livro de Dany Laferrière com o título



bastante provocativo *Je suis un écrivain japonais* (*Sou um escritor japonês*). É também uma forma de desafiar o rótulo de “escritor do sul” que lhe está anexado, com todos os preconceitos que tal designação implica. É claro que o espectro do indigenismo ainda assombra a literatura e a pintura. E muitas vezes em escritores e artistas que o contestam. Assim, ainda hoje vemos aparecer obras que respondem melhor, inconscientemente ou não intencionalmente, às recomendações indigenistas do que obras que foram criadas nos anos 40, para responder expressamente às exigências indigenistas. A verdade é que em um país como o Haiti, é muito difícil separar o literário e artístico do social, do cultural (defesa da cultura popular) ou da política. Em certas circunstâncias, uma teoria como foi o Indigenismo não deixa ninguém indiferente.

## Obras citadas

Breton, André, *Le surréalisme et la peinture*. Paris : Gallimard, 1965.

Drot, Jean-Marie, *Voyage chez les peintres de la fête et du vaudou*. Paris : Flammarion, 1974.

Laferrière, Daniel, *Je suis un écrivain japonais*. Paris : Grasset, 2008.

LeBris, Michel et Jean Rouaud, *Pour une littérature-monde*. Paris : Gallimard, 2007.

Lerebours, Michel Philippe, "La situation actuelle de la peinture haïtienne", in Barthélémy, Gérardet, e Christian Girault (dir.), *La République haïtienne, état des lieux et perspectives*. Paris : Karthala, 1993.

Lerebours Michel Philippe, *Haïti et ses peintres. Souffrances et espoirs d'un peuple* T1. Port-au-Prince : Imprimeur II, 1989.

Métellus, Jean, *Haïti, une nation pathétique*. Paris : Maisonneuve & Larose, 2003.

Nadal, Marie José et Gérard Bloncourt, *La peinture haïtienne*. Paris : Le Nathan, 1986.

Price Mars, Jean, *Ainsi parla l'oncle. Essais d'ethnographie*. New York : Parapsychology Foundation, 1928.

## Passado, presente e futuro: mapeando o vodun e a arte de Edouard Duval-Carrié

Niklas Wolf

### Introdução

*Sob suas superfícies vivas, as pinturas de Duval são raios X de uma sociedade pornográfica. Elas se posicionam como espelhos no teto de um bordel cujas prostitutas imitam os modos da sociedade elegante. (Cosentino 2004: 14)*

Uma imagem especular não reflete apenas eventos históricos, presentes e futuros; ela permite, dependendo da superfície do espelho, um vislumbre das várias possibilidades de realidade. Ela pode acrescentar camadas de distorção ao mundo como o percebemos e, portanto, é capaz de acionar a memória como imagens da história; como um *déjà-vu*, ela pode propiciar um olhar sobre futuros possíveis, com base em interpretações do passado e do presente.

Quando se trata da religião do vodun (termo originário da África Ocidental que descreve espíritos, um sistema de crenças e conhecimento e, ao mesmo tempo, sua cultura material), suas imagens especulares permitem interpretações visuais e, muitas vezes, bastante pessoais de uma religião complexa e de seus atores humanos e não humanos, além de vislumbres de arquivos materiais e imateriais. O vodun, “um sistema de conhecimento que transgride as fronteiras da visão dualista do mundo” (Sharpe 2020: 61), conecta os praticantes com seus ancestrais, com seu passado e seu futuro, bem como com sua terra natal, através de práticas de rememoração. É possível ativar recordações específicas por meio de locais de arquivos sagrados e seculares como museus ou santuários, onde a memória é mobilizada por meios performativos de interação com coisas, imagens ou arquiteturas. Ao viajar pelos espaços do Atlântico Negro, arquivo oculto da Passagem do Meio e rota do “fluxo de conhecimento” (Sharpe 2020: 61) entre a África Ocidental e suas diásporas, o vodun mudou constantemente, atualizando-se ao encontrar novos ambientes por meio de processos como incorporação e adaptação às práticas religiosas e pictóricas locais, como faria um arquivo fluido.

Este texto acompanhará algumas dessas conexões globais com base no trabalho de Edouard Duval-Carrié e na exposição *Voodoo*, realizada no Roemer-und-Pelizaeus-Museum em Hildesheim (19.10.2019 - 27.09.2020), Alemanha.<sup>1</sup> O objetivo da exposição era contar uma história global do vodun, baseada principalmente em objetos de uma única coleção privada alemã, usando o termo guarda-chuva

<sup>1</sup> Este ensaio provém do projeto de doutorado “Voodoo and the state of inter. Picture production and media of West African Vodun between Identity and Alterity”, atualmente em andamento. O projeto se volta para uma análise crítica da mostra do vodun em coleções e publicações europeias, representações e (re)apropriações artísticas, bem como em abordagens decididamente contemporâneas de santuários da África Ocidental no sentido de promover a exibição pública do vodun.



"vodu"<sup>2</sup> para enquadrar a religião, seus atores e suas imagens. O artista haitiano Duval-Carrié é um dos narradores visuais mais proeminentes da história do Haiti e das fortes conexões entre o país, seus espíritos vodou e suas diásporas. Uma de suas instalações de maior porte, *Altar da Apoteose*, foi mostrada com grande destaque no cartaz da exposição. Voodoo apresentou mais de 1.200 objetos da África Ocidental e Central, bem como de diásporas como Haiti, Brasil, Cuba e EUA, a maioria dos quais provenientes da coleção Henning Christoph, que normalmente fica em parte exposta no museu particular *Soul of Africa*, em Essen, Alemanha. A exposição mistura a cultura material do vodun com interpretações artísticas contemporâneas.

Segundo Jacques Derrida, um arquivo material seria organizado, institucionalizado e contido entre paredes de todo tipo de formato ou forma. No contexto das diásporas africanas, essas conexões materiais foram imaterializadas e dispersadas pela experiência do Atlântico Negro. A água foi o meio pelo qual os atores humanos e espirituais viajaram para novos destinos durante a Passagem do Meio.<sup>3</sup> No entanto, especialmente em tempos recentes, o mar é também uma das muitas conexões conceituais entre a África Ocidental e suas diásporas.<sup>4</sup> De acordo com Kobena Mercer, pode-se argumentar que, "aceitando que as diásporas são o produto de migrações forçadas que separam populações de suas origens, descobrimos que, em vez de a flecha do tempo mover-se em linha reta, as rupturas e interrupções traumáticas que caracterizam o Atlântico Negro como uma cronotopia de múltiplas paradas e partidas são deslocadas por padrões inesperados de repetição, desvio e retorno" (Mercer 2010: 41).

Portanto, o oceano não é apenas a conexão material e imaterial entre continentes e o caminho para o reino dos espíritos, mas também uma metáfora importante para entender o vodun contemporâneo e suas representações artísticas. A água foi e ainda é um dos meios (se é que não o principal meio) do vodun, "repleta de memória diaspórica" (Sharpe 2020: 15) e parte da geografia do vodun.

Em 1992, o então presidente do Benin, Nicéphore Dieudonné Soglo, começou a planejar o festival *Ouidah '92*, que ocorreu um ano depois. Parte de um projeto maior financiado pela UNESCO, *La Route de l'esclave*, seu objetivo era lembrar o tráfico transatlântico de escravos (enquanto em parte negligenciava o lucrativo envolvimento de africanos com a deportação)<sup>5</sup> e abordar as diásporas mundiais de uma forma que poderia ser chamada de turismo de raízes. O vodun e suas

2 O termo "vodun" também destaca a conexão da religião com a África Ocidental; suas adaptações no Haiti são conhecidas como "vodou", ao passo que o "vodu", comumente usado como termo guarda-chuva para sistemas e práticas de crenças bem diferentes em conteúdo e geografia, está localizado no sul dos EUA e é determinado pelas muitas influências que a religião encontrou lá.

3 Em muitos santuários haitianos de vodou encontram-se vasilhas com água, uma conexão material com os muitos espíritos marinhos do vodou. Uma das divindades da água mais proeminentes no vodou é Lasirèn, baseada na Mami Uata do vodun das Áfricas Ocidentais, uma deusa intercultural e internacional do vodun (no vodou frequentemente associada a Damballah, a cobra arco-íris), "parte europeia, parte africana; parte Rada, parte Petwo e, claro, parte humana, parte peixe" (Houlberg 2008: 144) e, assim, especialmente importante em viagens por mar, como a Passagem do Meio.

4 Kamau Braithwaite cunhou o termo *tidialectics*, que une as palavras inglesas *tide* (maré) e *dialectics* (dialética), para descrever as idas e vindas, o fluxo cíclico da água e seu significado para os movimentos transatlânticos (considerados não lineares como seria a maré). (Pressley-Sanon 2013: 40).

5 Tony Pressley-Salon destaca também as diferenças da lembrança entre as diferentes diásporas e países africanos. Ela argumenta que alguns atores do Benin suprimiram certas memórias – como sua contribuição para o comércio de escravos tanto no interior da África quanto do outro lado do Atlântico – recorrendo à "amnésia histórica" para abordar as diásporas contemporâneas através dos aspectos conectivos do vodun e esquecer o "triste passado". (Pressley-Sanon 2013: 43). Edouard Duval-Carrié fez a mesma observação que Pressley-Sanon. Duval-Carrié, Edouard, Entrevista a Niklas Wolf, 13.04.2022. Agradeço a Edouard Duval-Carrié pela gentileza, ajuda e inspiração e, também, por todas aquelas histórias emocionantes ao longo do caminho.

imagens foram encenados como herança cultural da África Ocidental e fator de conexão crucial entre as diásporas e seus países de origem. Muitos marcos arquitetônicos e outros marcadores visuais e comemorativos foram erguidos ao longo da costa do Benin antes do festival, a fim de tornar o ponto de partida da Passagem do Meio mais tangível e de criar locais de rememoração que deflagraassem conexão, espelhamento e memória entre a África Ocidental e suas diásporas.

Eduard Duval-Carrié foi um dos artistas diaspóricos que viajaram para o Benin em 1993. Ele contribuiu com um trabalho que enfocava o caráter conectivo do evento, uma instalação parecida com uma antena para que, "quando voltassem para a África, os espíritos do Haiti soubessem aonde ir".<sup>6</sup> Sem dúvida, Duval-Carrié considerava essa instalação uma peça artística para exibição em um festival de arte internacional e, por isso, aceitou que ela fosse exposta em um museu (de arte) local após o fim do festival. Entretanto, Daagbo Hounon, o líder espiritual do vodun no Benin, que atribui sua ancestralidade aos poderes de Mami Uata e do próprio oceano, recebeu o artista como um grande *féticheur* haitiano.<sup>7</sup> Embora não tivesse a intenção de expor arte internacional, mais tarde Hounon reintegrou essas potentes antenas às práticas locais do vodun, atenuando as fronteiras terminológicas e materiais entre matéria sagrada e sacra, entre obras de arte e obras religiosas e seus respectivos modos de exibição. Como evidência de sua arte, Duval-Carrié mostrou a Daagbo Hounon o catálogo de uma de suas exposições anteriores e, "no dia seguinte, ele havia selecionado, nas paredes de seu aposento, onde eu deveria pintar. E começou a dizer coisas como 'aquela pintura entra lá; esta, aqui' e por aí foi; ele achou que era um catálogo de vendas".<sup>8</sup> Duval-Carrié então criou vários murais no Benin, entre os quais um retratando a linhagem dos Daagbos e outro mostrando o vodun de Avlékété. Esses murais – feitos por um artista internacionalmente conhecido ou um *féticheur* igualmente bem-sucedido, dependendo de como se entendesse o papel de Duval-Carrié – foram todos repintados e parcialmente transformados por um artista local vários anos depois, como é comum no tratamento das imagens do vodun.

Embora as antenas de Duval-Carrié fossem mais informadas pelos discursos artísticos internacionais e pelas ideias do artista sobre materialidade, forma e exibição do que por ideias religiosas, sua perfeita reintegração em espaços religiosos e a repintura de seus murais mostram que tanto a abordagem curatorial quanto a religiosa são indissociáveis da exibição do vodun, já que muitas vezes suas imagens são uma expressão da dialética entre efemeridade, *inacabamento*, abertura e atualização contínua (Rush 2010).

A exposição de Hildesheim utilizou modos variados de exibição para emoldurar a origem da cultura material do vodun e para mapear e contar a história do vodun. O primeiro andar apresentou o vodun da África Ocidental; o segundo, as diásporas africanas e suas formas de representar o vodun e ajustá-lo. Os visitantes deveriam experimentar simbolicamente a Passagem do Meio. Na última sala do primeiro andar, os curadores usaram uma enorme fotografia retroiluminada da *Porta do Não*

6 Duval-Carrié, Entrevista a Niklas Wolf, 13.04.2022

7 "[...] Eu estava lá para apresentar minhas peças, que supostamente seriam expostas num museu, mas não havia museu nenhum e eu tive que instalá-las em seu [de Daagbo Hounon] aposento, sabe. E depois eles as mantiveram lá porque eram deste grande *féticheur* do Haiti." Duval-Carrié, Entrevista a Wolf, 13.04.2022.

8 Duval-Carrié, Entrevista a Niklas Wolf, 13.04.2022



*Retorno do Benin*, um dos monumentos comemorativos construídos especialmente para o festival de 1993, inspirado no da ilha de Gorée, no Senegal (Law 2008). Naquela parte da exposição, os fundos das vitrines foram pintados com um tom mais escuro de azul, com ferros de escravos estruturando as paredes de forma ornamental. Vários artefatos como chicotes, grilhões e fotografias relacionadas ao tráfico transatlântico de escravos foram apresentados. Alguns deles foram dispostos em pedestais como obras de arte, aparentemente sugerindo uma atmosfera assombrosa ou inquietante condizente com o design do pôster da exposição.<sup>9</sup> A fotografia extremamente estilizada apresentava a *Porta do Não Retorno* no centro da imagem: duas linhas retas de pequenos pilares levam às escadas, formando a primeira de três plataformas sobrepostas. A porta em si é formada por quatro pilares que sustentam a arquitrave decorada, mostrando duas fileiras de pessoas sendo deportadas para um navio no centro do relevo. O entorno da porta nessa foto está deserto, misturando sua história e seu presente: pegadas na areia são os únicos significantes visíveis de atividade humana. Mal se vê o oceano, uma tênue linha azul entre os pilares. Em combinação com as paredes pintadas de azul e os objetos mostrados, a representação fotográfica do monumento poderia ser lida como um portal sobrenatural para o fim dos tempos.

Do outro lado da *Porta do Não Retorno*, os visitantes deixavam a primeira parte da exposição por meio de uma escada que leva ao vodun nas diásporas africanas, sendo a haitiana uma delas.

## O vodou no Haiti: fazendo história

*O novo tem a ver com multiplicidade. É a forma pela qual o passado não é autorreferência, mas é interrompido. [...] A história é substituída pelo contemporâneo e, com ele, emerge uma nova estética. (Bogues 2018: 29)*

O Caribe é considerado um “continente líquido” (Gutiérrez 2017: 20) graças a suas conexões globais e às muitas transferências de saberes e imagens que ocorrem na região. A arte de Edouard Duval-Carrié está fortemente ligada a sua experiência de ser haitiano. Em seu trabalho, ele trata da política, da história e da memória coletiva do país,<sup>10</sup> enraizadas na experiência de migração e na prática pictórica e ritual do vodou haitiano, que foi introduzida no país pelas rotas do Atlântico Negro.

A religião do vodou – termo haitiano que designa práticas religiosas baseadas no vodun – faz parte de uma “cultura profundamente criouliizada” (Cosentino 2009: 250). Tony Pressley-Sanon apresenta o termo *kreyòl haitiano istwa* para destacar as fortes conexões entre história, seu enquadramento e formação através da narrativa e da memória (Pressley-Sanon 2022: 19).<sup>11</sup> Ao longo de séculos, o vodou do Haiti tem sido difamado, até mesmo “fetichizado” (Cosentino 2009: 250) e associado a feitiçaria e magia. Como forma de sortilégio (feitiço), o vodou foi proibido pelos códigos penais haitianos em 1835 e 1864 (Ramsey 2011: 14). Durante a ocupação

9 Para uma discussão mais elaborada do pôster da exposição, v. abaixo.

10 Que não podem ser desenredadas do vodou. (Pressley-Sanon 2022: 5)

11 A autora também estabelece uma conexão entre a experiência de desmembramento da Passagem do Meio e o potencial de rememoração (no sentido da definição de bell hooks) do vodou (Pressley-Sanon 2022: 8/20).

americana do Haiti (1915 - 1934) essas leis foram usadas para suprimir o vodou e instituir uma compreensão paternalista de "decência moral" (Ramsey 2011: 15). Somente em 1934 foi estabelecido o direito de praticar o vodun "em concordância com o costume popular" (Ramsey 2011: 15) até que, em 2003, ele finalmente foi reconhecido como religião oficial (Sharpe 2020: 60).

Pode-se argumentar que fazer história, neste caso, se baseia na experiência do deslocamento (Bogues 2018: 27). A ascendência da maioria da população haitiana contemporânea vem da África subsaariana. No fim do século XV, erradicada a população indígena, a ilha foi repovoada nos dois séculos seguintes principalmente por africanos deportados que trabalhavam nas indústrias açucareiras de Saint-Dominique.<sup>12</sup> No final do século XVIII, Toussaint Louverture (cujo pai fora deportado do Benin) e outros lideraram a Revolução Haitiana, que culminou na declaração de independência da França em 1804. O Haiti tornou-se a primeira nação independente da América Latina, lutando desde então pela abolição da escravidão. As décadas seguintes caracterizaram-se pelo domínio político de vários regimes autocráticos e por violentos conflitos, alguns dos quais levaram à formação da República Dominicana. No início do século XX, os Estados Unidos da América ocuparam o Haiti, deixando-o para as democracias presidenciais haitianas em 1934, após outra revolução. Em 1957, o ex-médico François Duvalier (Papa Doc) tornou-se presidente. Ele introduziu uma política acirradamente antiamericana e estabeleceu um regime tenebroso entre 1957 e 1971. Sob sua ditadura, Duval-Carrié, nascido em 1954, fugiu com a família para Porto Rico.

Interessado na etnografia haitiana desde a década de 1930, Duvalier tornou-se uma das principais figuras do movimento noirista.<sup>13</sup> Ele não apenas recuperou sua herança haitiana e africana, mas também reintroduziu na sociedade haitiana a iconografia e as práticas do vodou, instrumentalizando-o para fins políticos. Mais tarde, Duvalier ainda modelou suas aparições públicas em um poderoso espírito do vodou haitiano: o Barão Samedi, também conhecido como Baron-Cimetière, um espírito da família Guédé, que são Iwa (loás, espíritos haitianos) associados principalmente à morte (Métraux 2017: 123-129).<sup>14</sup> Como Legba (o espírito das encruzilhadas), que estabelece as conexões entre o mundo dos humanos e o dos espíritos, o Barão Samedi conecta os vivos com os mortos. Ele se veste de preto e frequentemente usa óculos escuros e chapéu preto, como fez François Duvalier, aproprian-

12 Sobre as fortes conexões entre o vodou e a história social e política do Haiti, v. Mintz/Trouillot 1995.

13 Partes dos escritos iniciais de Duvalier, em especial, poderiam ser comparadas a outros movimentos políticos daquela época que tinham agendas semelhantes, como o Négritude, no Senegal, ou a Renascença do Harlem, nos EUA. Andrew Apter justapõe ao conceito de negritude (que ele traduz como nacionalismo cultural negro) ideologias como mestizage (identidade mestiça), creolite (identidade crioula) e noirisme (negritude) (Apter 2002: 233). Esses movimentos (todos com manifestação em escritos, arte e exposições como a FESMAN, em Dakar em 1966, ou a FESTAC, em Lagos em 1977) viveram uma comemoração da herança africana, a formação de uma consciência diaspórica e a ideia de ser africano, embora não em comum. Atores como Langston Hughes, L. S. Senghor, Aimé Césaire, L. G. Damas, WEB du Bois (que produziu os primeiros estudos programáticos sobre as contribuições culturais africanas para as Américas, mobilizando a recuperação dessa história contra Jim Crow e a segregação racial [Apter 2002: 233]) e muitos outros voltados para a cultura visual e material dos países africanos, suas filosofias e sistemas religiosos, para proclamar identidades autoconscientes. Duvalier co-fundou Les Griots como manifesto impresso, lembrando publicações similares como *Présence Africain*, e esteve envolvido na fundação do Bureau National D'Ethnologie, um Instituto Nacional de Cultura e Artes.

14 Além disso, Duvalier fez uso das imagens tradicionais do vodou: por exemplo sua violenta polícia secreta, a tonton-makout, recebeu literalmente o nome de "um bicho-papão de um conto popular", com uniformes baseados em parte na imagem do espírito Zaka (Apter 2002: 245). Embora confiasse muito no senso comum e nas conexões sociais com o vodou no Haiti, Duvalier tentou oficialmente "solidificar os laços entre a igreja católica romana e o estado haitiano". Após o regime dos Duvalier, o processo de dechoukaj (marginalização) começou, o que desembocou numa "vendetta contra os líderes do vodou" (Mintz/Trouillot 1995: 144; 146/147).



do-se da iconografia do poder (espiritual): "O poder *sui generis* é transgressivo e transformador, ultrapassando limites, subvertendo estruturas, até mesmo virando hierarquias de cabeça para baixo; ele deve ser aproveitado e domesticado, confiado por estruturas de autoridade e canalizado para o bem coletivo" (Apter 2002: 236). Ao modelar sua aparência baseando-se em um dos mais temidos espíritos do vodou, Duvalier fez uso do sistema de crença e conhecimento religioso e fundiu o poder político e religioso em um só, "resfriando-o" como diz Andrew Apter: "Se em termos formais tal conceito de poder é transgressivo, transformador e contra as hierarquias governadas pelas regras da autoridade administrativa, então, em termos iorubás, ele é quente, poluído e perigoso, uma potência pura que precisa ser purificada, resfriada e contida" (Apter 2002: 236).

Tomando a forma de um retrato de família aparentemente clássico, mas decadente, *Mardigras au Fort Dimanche* (Carnaval no Forte Dimanche), pintado entre 1992-93 por Duval-Carrié, é uma expressão artística da estratégia iconográfica de Duvalier. A pintura mostra oito pessoas em uma sala pequena e escura; a única janela fica perto do teto e a vista externa é parcialmente bloqueada por barras, o que conecta o quadro à prisão do Forte Dimanche, mencionada no título. Foi a prisão mais temida durante o regime de Duvalier. No centro dessa cela prisional do outro mundo está Jean-Claude Duvalier (Baby Doc), filho de François Duvalier. Envergando um vestido de noiva, ele aponta uma pistola para o próprio colo, tornando-se "a paródia absurda de um ditador despótico" (Munro 2015: 14). Em seu ombro direito repousa a mão do pai, que está de pé atrás dele, vestido como o Barão Samedi (terno, gravata e chapéu pretos); a metade esquerda do rosto expõe seu crânio, como se ele tivesse voltado do túmulo para visitar o filho adulto.<sup>15</sup> O antigo presidente é retratado num estado situado entre os vivos e os mortos, entre política e espíritos, entre o real e o imaginário, entre a memória e o presente.

As outras pessoas presentes são a esposa de Duvalier, Simone (vestida como Gran Brijit, a mulher do Barão Samedi), suas filhas, o arcebispo Ligondé e o general Max Dominique. Duvalier parece ser apoiado (e literalmente emoldurado) pelas forças armadas e pela igreja. Mostrando Duvalier e sua família entre os domínios da política e da religião, Duval-Carrié criou uma pintura histórica, "um *memento mori* da história do Haiti" (Middelanis 2005: 116). A pintura não apenas cita aspectos formais do gênero, mas também revela as incertezas e os poderes transformadores da história e de sua construção arquivística pelo homem, que é, como o vodun da África Ocidental, inacabado: "parece pouco importar alguém estar morto ou vivo [...] As mãos cortadas nas paredes e na cesta de Simone ainda têm sangue" (Munro 2015: 14).

## Aqui e lá: vodou e África Ocidental

Os poderes transformadores já estavam inscritos na maioria dos espíritos do vodou haitiano antes mesmo de eles deixarem o continente africano.<sup>16</sup> Os loás geralmente se dividem em duas categorias: Rada e Petwo. Enquanto estes últimos remon-

<sup>15</sup> Duvalier morreu em 1971; logo depois, seu filho tornou-se presidente do Haiti.

<sup>16</sup> Robert Farris Thompson ressalta os aspectos transformadores do vodun, mostrando como o reino daomeano integrou ("assimilou") espíritos estrangeiros de outras culturas do interior da África muito antes dos encontros com a Europa (Farris Thompson 1983: 166).

tam ao Reino do Congo (de Heusch 1989: 290)<sup>17</sup> e são associados à transgressão e a emoções quentes, repletos de “poder revolucionário” (Apter 2002: 240), os *Rada*, frios, justos e menos poderosos, têm ascendência daomeana.<sup>18</sup> *Petwo* e *Rada* assemelham-se às valências quentes e frias dos panteões iorubás e à dialética de poder e autoridade que eles mediam: enquanto “os *Rada* carregam a autoridade da África [...], consagrando a reprodução do *status quo*, [...] os *Petwo* manifestam pura força e eficácia desregradas, perigosas, desonestas e, sobretudo, transformadoras” (Apter 2002: 240/241).

Os espíritos do *vodou* haitiano são, eles próprios, atores de redes internacionais entre os países da África Ocidental e o Haiti. Pessoas escravizadas, vindas principalmente de países como Benin, Gana, Togo e Nigéria, trouxeram os espíritos do *vodun* para o Caribe e outros espaços do Atlântico Negro. Especialmente os sistemas de crença iorubás (assim como os dos bacongos e outras ideias religiosas de origem africana ocidental) foram transferidos, traduzidos e adaptados para novas geografias como Cuba (*santería*), Brasil (*candomblé*), EUA (*voodoo*) e Haiti (*vodou*). No Haiti, vários orixás (deuses iorubás) fundiram-se com representações de santos católicos ou como tais foram “camuflados” (Fandrich 2007: 776) para entrar nos sistemas religiosos dos regentes coloniais, formando novos espíritos que tratam especificamente de contextos e questões diaspóricos. O *loá* Papa Legba, *Maître Carrefour* (Métraux 2017: 111), derivado do orixá Exu, é um “trapaceiro divino” (Chemeche 2013) que frequentemente assume a forma do Santo Antônio de Pádua católico. O espírito iorubá Xangô é a origem de Ogou Chango, o *loá* que assumiu a forma de São Miguel. O orixá da Guerra e do Ferro, Ogum, foi transformado no Papa Ogou haitiano (Fandrich 2007: 783).

Além dessas similaridades de terminologia e conteúdo com os sistemas de crença da religião iorubá, o *vodou* haitiano parece estar fortemente baseado em sistemas jurídicos e, portanto, muito ligado à realidade cotidiana. O termo *lwa* provavelmente se baseia no francês *loi* (lei) e na palavra *kreyòl* que designa “lei” (*lwa*), embora hoje também se tracem conexões etimológicas com o iorubá, reatribuindo o termo *lwa* e seu significado espiritual a *oluwa* (deus) e *babalawo* (adivinho ou sacerdote) na língua iorubá (Ramsey 2011: 18/19). Andrew Apter usa a terminologia iorubá *imo jinlé* para enquadrar a transferência de conhecimento em confronto com discursos estabelecidos e, especialmente, sua forte conexão com a memória que poderia estar armazenada na cultura material. Esse tipo de “profundo conhecimento [...] não tem conteúdo algum, mas extrai sua força da oposição contextualmente específica aos discursos autoritários que implicitamente questiona”;<sup>19</sup> no caso do *vodun*, por “reblending” (Farris-Thompson 1983: 164), ou remesclagem, de iconografias, imagens e saberes em diferentes cenários. Talvez o *profundo conhecimento* também tenha possibilitado a integração da iconografia cristã ao *vodou* haitiano. Xilogravuras e litogravuras de santos cristãos foram integradas ao *vodou* por causa da potência vinculada a suas imagens.<sup>20</sup> Incorporando tais imagens, os sacerdotes usaram “oposição contextualmente específica” para questionar “discursos autoritários”.

17 *Petwo* ou *Petro* é um termo que se refere à figura messiânica de Don Pedro (Farris Thompson 1983: 164).

18 O termo *Rada* refere-se ao “destino escravo das pessoas sequestradas de Arada, na costa do Daomé, ele próprio derivado do nome da cidade sagrada dos daomeanos, Allada [...]” (Farris Thompson 1983: 164).

19 “[...] foi justamente o mapeamento hermenêutico de alegações de profundo conhecimento nesses contextos opressivos o que propiciou possibilidades de empoderamento coletivo” (Apter 2002: 237/238).

20 “[...] Com efeito, imagens potentes para as mentes informadas pelas culturas visuais do *vodun* daomeano, do orisha iorubá ocidental e do *minkisi* bacongo.” (Farris Thompson 1983: 169).



## Jazz visual? Voodoo em Hildesheim

*Eu sou um artista; nunca se esqueça disso.*<sup>21</sup>

Em sua introdução ao capítulo *The Rara of the Universe. Vodun Religion and Art in Haiti*, parte do pioneiro estudo *Flash of the Spirit. African & Afro-American Art & Philosophy* (1983), Robert Farris Thompson cita a definição de “voodoo” do Dicionário Oxford naquele momento. Não admira que essa definição se refira a crenças supersticiosas, categorias racistas e à exploração primitivista pelo Ocidente, que Farris Thompson desconstrói e refuta de forma muito eloquente nas páginas seguintes.

Nos contextos ocidentais, a recepção de religiões baseadas no vodun é muitas vezes determinada por um olhar unilateral para o *outro*, imaginado como exótico e claramente oposto à construção do eu ocidental. Desde que se tornou parte de uma imagem associada à viagem, o vodun foi adotado na cultura popular do Norte Global, geralmente com base em uma perspectiva alienante que se resume ao termo “vodu”. Suas às vezes ecléticas manifestações materiais, em grande parte abertas e inacabadas ou efêmeras, foram descritas como “danças para os olhos [...], jazz visual, constantemente retrabalhadas e reativadas”.<sup>22</sup> O vodou foi exibido em várias grandes exposições por toda a Europa, seguidas por extensas publicações. A maioria dessas exposições dependeu muito de colecionadores europeus e suas redes, mas propiciou percepções empolgantes sobre os modos ocidentais de apreciação e apropriação do vodou. As estratégias de exibição adotadas nessas exposições e suas respectivas publicações apresentaram o vodu entre termos de arte e etnografia.<sup>23</sup>

A esta altura, já deveria ser óbvio que não existe a religião vodun. O termo voodoo pode ser o mais conhecido de todos e a base de muitos estereótipos, pois é um termo que muitas vezes “está repleto de categorias racistas sobre a prática religiosa negra” (Desmangles 2012: 26). Apesar disso, esse foi o título escolhido para a exposição do Roemer-und-Pelizaeus-Museum em Hildesheim. Durante quase um ano, ele exibiu uma infinidade de fotos e objetos do vodun,<sup>24</sup> a maioria dos quais proveniente da coleção Henning Christoph. O pôster com o *Altar da Apoteose*, de Duval-Carrié, é feito em preto e cinza: o altar flutua em um espaço envolto em fumaça sobrenatural. Acima do altar de Duval-Carrié, o título da exposição está escrito em chamas frias azuladas. Embora o altar possa ser reconhecido como dotado de força religiosa, o design do pôster lembra mais filmes de terror e fantasias de alteridade do ocidente.

21 Duval-Carrié, Entrevista a Wolf, 13.04.2022.

22 David Byrne, citado por Donald J. Cosentino 2004: 20. Donald Cosentino escreve também sobre os processos contínuos de atualização do vodun (tendo em vista a recepção de cromolitografias e suas imagens pelo vodou haitiano): “Cada nova interpretação depende apenas dos atributos da última, nenhuma voz autorizada tem o poder de verificar a inovação teológica. O processo é centrípeta e se expande para o exterior em novas formas como um riff de jazz”. (Cosentino 2005: 242).

23 Haverá um extenso catálogo da exposição em Hildesheim, que não estava disponível enquanto eu escrevia este texto. Entre outras exposições abrangentes na Europa que tratam do tema do vodun e são bem documentadas e publicadas em catálogos, estão por exemplo: *VODOU. A Way of Life*, Musée d’Ethnographie de Genève, Genebra 2008, *Vodou. Kunst und Kult aus Haiti*, Staatliche Museen zu Berlin, Berlim 2010 (ambas as exposições exibiram objetos da coleção Marianne Lehmann) e *VAUDOUI/VODUN*, Fondation Cartier pour l’art contemporain, Paris 2011 (coleção Jacques Kerchache).

24 Segundo o curador, mais de 1.200 artefatos relacionados ao tema do vodun estavam em exposição. Oliver Gauert, Entrevista a Wolf, 24.09.2020.

Usando imagens do universo das produções de Hollywood e Nollywood, com seus zumbis e seus bonecos de cera trespassados por agulhas, o pôster fez um “rescripting” (Cosentino 2015: 40), ou seja, reescreveu o script de um modo que convertia vodun em vodu, apesar de a exposição pretender romper com a estereotipagem da religião, já que seu objetivo declarado era reinserir o vodun nas rotas do Atlântico Negro e, conseqüentemente, apresentá-lo como um fenômeno religioso global.

A geografia do vodun tinha tanta importância para os curadores e designers da exposição que os visitantes eram recebidos por um enorme mapa-múndi que mostrava a disseminação e a globalização do vodun. O design do mapa, retroiluminado e colorido com marrom, aludia às representações (imaginadas) do mundo dos primeiros atlas, datados dos séculos XVI e XVII. O vodun da África Ocidental foi mostrado em vitrines com paredes de barro marrom cobertas por telhados de palha. Talvez por razões conservatórias não houvesse quase nenhuma iluminação; as salas eram preenchidas pelo som de uma cerimônia de vodun, exibida em um filme gravado por Henning Christoph num recinto à parte. Entre os muitos objetos do vodun, apenas algumas poucas obras de arte foram mostradas nessa parte da exposição. Ao deixar o continente africano pela sala descrita acima, os visitantes eram conduzidos até *O Mundo dos Seres Subaquáticos* (2007-08), de Edouard Duval-Carrié. A imensa instalação foi a introdução visual da segunda parte da exposição, que poderia ter sido intitulada *O vodun e suas diásporas*; um texto de parede apresentava o Haiti como “centro indiscutível da arte moderna no Caribe”. Ao contrário da primeira, a segunda parte da exposição apresentou várias obras de arte contemporâneas. Refletindo a arquitetura caribenha, a mostra, era brilhante e colorida, assim como *O Mundo dos Seres Subaquáticos* (2007-08, il. 1). Feita de poliéster e tecido, a instalação contém três grandes barcos que flutuam sobre a cabeça do espectador. Nesses barcos, três *loás* – Mambo Inan (esposa do *loá* Bazou, também conhecido como Chefe do Reino do Congo ou Rei Wangol, vindo de Angola [de Heusch 1989: 299]), Agwé (o regente do mar, vestido de azul) e Erzulie (personificação do amor e da beleza feminina, marcada pelas joias, belos vestidos e perfume [Métraux 2017: 121]) – atravessam um oceano imaginário. Os longos braços de Agwé recolhem algas marinhas; como tentáculos; buscam o chão e conectam o espírito ao reino dos ancestrais mortos durante a Passagem do Meio. Búzios crescem em seus corpos e algas emergem dos braços do espírito. Erzulie se enfeita com várias molduras de quadros penduradas no pescoço. Elas são não apenas joias, mas manifestações materiais de sua origem na África Ocidental e representam o arquivo do vodun, seu *profundo conhecimento*, globalizado em tais imagens.





Il. 1 Edouard Duval-Carrié, *Le monde des êtres sous-marins*, 2007 - 2008, técnica mista (polyester, tecido et al.)

Em sua *Série migration* (Trilogia da migração), de 1997, Duval-Carrié visualiza a ideia da viagem dos espíritos haitianos para novas costas. O primeiro quadro, *Embarquement pour la Floride* (Embarque para a Flórida, il. 2), mostra sete loás espremidos em um pequeno barco de madeira, deixando o Haiti à noite.<sup>25</sup> O mar parece calmo, o céu negro

<sup>25</sup> Segundo Duval-Carrié, em suas obras, os loás migrantes são *doppelgängers*, ou seja, duplos fantasmagóricos do povo haitiano (Cosentino 2013: 385).

é estruturado por linhas pontilhadas de amarelo, assim como o solo aquoso. Essas linhas pontilhadas são *pwen*;<sup>26</sup> como os vevês, são desenhos efêmeros que levam a Ginen.<sup>27</sup> Nas imagens da África Ocidental, é frequente o “uso de pontos para especificar uma superfície que é permeável e transparente, significando assim a presença imaterial do espírito. Mais que significativa, é informação visível que serve de metáfora geométrica de uma presença sem superfície” (Benson 2008: 156). Sela Kodjo Adeji destaca os pontos, esferas e círculos como parte crucial da estética do vodun da África Ocidental; os pontos estão “entre os formatos, formas e símbolos mais populares que permeiam a iconografia do vodun” e se refletem na arquitetura dos santuários e nos emblemas da espiritualidade (Adeji 2019: 275). Nas pinturas de Duval-Carrié, os *pwen*, “pontos de força destilados”,<sup>28</sup> parecem fazer parte de uma cartografia espiritual permeável e transparente, estruturando a superfície da pintura e mapeando o caminho do vodun com uma precisão que o mapa geográfico mostrado em Hildesheim jamais poderia ter.



Il. 2 Edouard Duval-Carrié, *Embarquement pour la Floride* (Embarque para a Flórida), 1997, da *Série Migration* (1), óleo sobre tela emoldurado pelo artista, 150 x 150 cm. Courtesy Edouard Duval-Carrié

26 Pontos místicos de “energia ou calor espiritual, [...] como pontos pintados ou costurados em objetos sagrados, geralmente em conjunto com os espíritos Petwo (ou bacongo)” (Cosentino 2004: 50).

27 O termo “Ginen” é usado no vodou haitiano para referência a uma terra sob as águas [que] compartilha o mesmo nome com Ginen, significando “África” como uma terra do outro lado das águas (Sharpe 2020: 4). Ginen também se refere a uma “África mística que floresce sob o mar” (Cosentino 2013: 385).

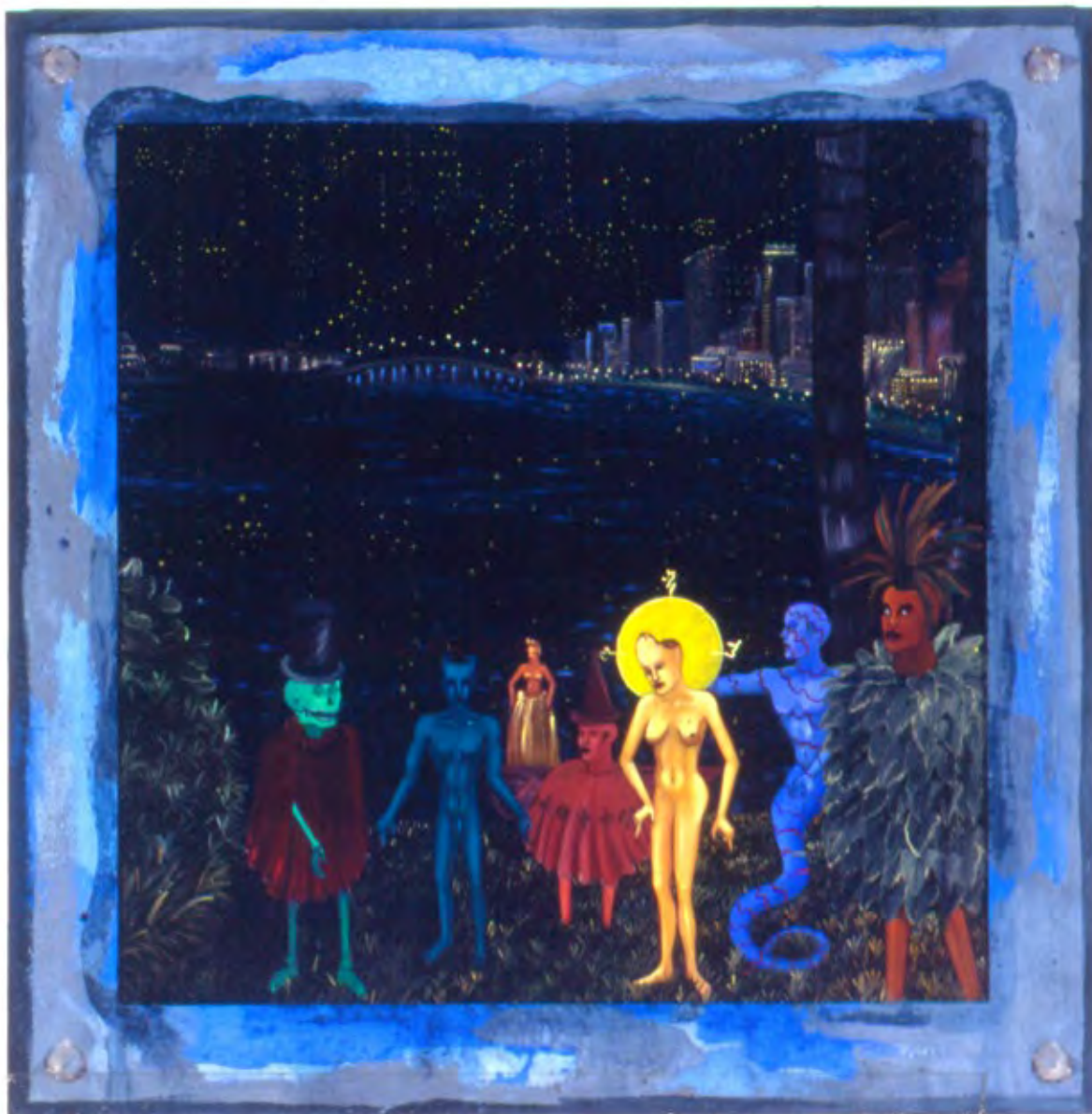
28 “[...] geralmente para evocar ou aplacar os espíritos bacongos” (Cosentino 2013: 87).



A segunda pintura da série, *La calabasse magique* (A calabaça mágica, il. 3), mostra o barco em águas revoltas, ameaçado por um navio da guarda costeira armada; os sete espíritos parecem usar todo o seu poder para combater, ao mesmo tempo, o Atlântico hostil e humanos não menos perigosos. No último quadro, *Le débarquement à Miami Beach* (O desembarque em Miami Beach, il. 4), todos chegam em segurança à costa do continente americano, com linhas de *pwen* estendendo-se ao longo do horizonte de Miami. A série de Duval-Carrié conecta o Haiti e sua diáspora com base na metáfora do barco e da viagem espiritual pelo mar, criando uma representação das dimensões globais do vodun consciente e decididamente contemporânea. Ao contrário dos curadores de Voodoo, Duval-Carrié não recorre aos modos cartográficos ocidentais, preferindo mostrar uma representação artística das viagens espirituais e dar à viagem de ideias o formato e a forma dos *loás* viajantes. Ele apresenta um sistema de conhecimento alternativo, atualizando o *conhecimento profundo do vodou* em forma de pintura e, assim, questionando as iconografias de produção de conhecimento que prevalecem no Norte Global.



Ill. 3 Edouard Duval-Carrié, *La calabasse magique* (A calabaça mágica), 1997, da *Série migration* (2), óleo sobre tela emoldurado pelo artista, 150 x 150 cm. Courtesy Edouard Duval-Carrié



III. 4 Edouard Duval-Carrié, *Le débarquement à Miami Beach* (O desembarque em Miami Beach), 1997, da Série migration (3), óleo sobre tela emoldurado pelo artista, 150 x 150 cm. Courtesy Edouard Duval-Carrié

Deixando para trás *O mundo dos seres subaquáticos*, os visitantes da exposição de Hildesheim finalmente encontravam o *Altar da Apoteose* (Duval-Carrié 2004, il. 5), que já conheciam pelo pôster.

O altar do vodou é uma forma muito especial de mostrar aspectos da história, do presente e do futuro em contextos religiosos, englobando todos os objetos que constituem a experiência espacial. A materialidade e os modos de exibição de suas imagens produtoras de conhecimento – e, portanto, suas estratégias específicas de local – podem variar. Um altar assim é também uma âncora arquitetônica do ritual. Os altares do vodou podem estar em qualquer lugar e ter qualquer formato, forma, tamanho e material imaginável: estão “em templos, quartos de dormir e painéis de táxis [...] e consistem em objetos encontrados, imagens e oferendas que sabidamente agradam aos gostos divinos” (Cosentino 2004: 20). Eles são a “face dos deuses [...], uma escola do ser projetada para atrair e aprofundar os poderes da inspiração” (Farris-Thompson 1993: 147).





Ill. 5 Edouard Duval-Carrié, *Apotheosis-Altar*, 2004, técnica mista (polyester, plexiglass, et al.), dimensões variáveis. Courtesy Edouard Duval-Carrié

Preenchendo toda a sala, a instalação de Duval-Carrié consistia em um altar em forma de uma enorme cruz branca e luminosa.<sup>29</sup> A instalação era dominada por uma grande escultura em forma de busto no meio, a qual era acompanhada por cinco bustos menores. Simetricamente dispostas, várias serpentes,<sup>30</sup> feitas do mesmo material colorido usado nos bustos, rastejavam em direção ao centro vindas de todos os lados. A parede atrás da instalação fora pintada de preto, a maior parte da luz provinha da cruz, que iluminava as figuras por baixo e dava-lhes um estranho brilho. A instalação foi mais obviamente informada pelos modos de exibição encontrados em mostras de arte internacionais. Tratava-se de uma interpretação esteticizada e decididamente contemporânea e globalizada de um altar de vodou que adotava o hábito estruturante dos santuários de vodou,<sup>31</sup> mas nunca pretendeu ser outra coisa que não uma peça de arte.<sup>32</sup> Como em *Seres Subaquáticos*, os loás do *Altar da Apoteose* são feitos de plástico colorido, criando uma materialidade contemporânea e globalmente acessível. De acordo com Edouard Duval-Carrié, o altar foi erguido para celebrar o casamento da loá Erzulie Dantor (a forma *Petwo* mais agressiva do pacífico espírito *Rada* Erzulie Fréda)<sup>33</sup> e Dam-

29 Os portugueses levaram a iconografia da cruz cristã para o Reino do Congo, onde ela foi adaptada à arte baseada na tradição. Na cosmologia daomeana, ela representa os quatro pontos cardeais e é uma metáfora visual da encruzilhada, "unindo os mundos dos vivos e dos mortos" (Sharpe 2020: 72). A maioria faz parte do *vevê* de Papa Legba, "os [motivos] cruciformes do Reino do Congo e de Angola invocavam a Deus e a todos os mortos coletivamente" (Farris Thompson 1983: 191).

30 A iconografia da serpente é muito importante para o vodun em geral. As serpentes são, no mundo inteiro e em diferentes contextos religiosos e profanos, frequentemente associadas ao conhecimento especial, à dualidade das coisas e ao ciclo natural, bem como ao acesso a reinos sobrenaturais; muitas vezes a serpente pode ser lida como "a encarnação de um lado reverso" (Welling 2012: 15). Sobre as fortes conexões entre a cultura visual e material do vodun baseada na imagem da serpente na cerâmica *euê* (Gana), v. Aronson 2007.

31 Existe "[...] um forte princípio organizador no mundo dos altares do vodun, [...] os altares *Petwo*, por exemplo, têm aspecto muito diferente dos altares dos espíritos *Rada*" (Farris Thompson 1983: 182).

32 Duval-Carrié, Entrevista a Wolf, 13.04.2022.

33 A loá Erzulie pode assumir duas formas diferentes: Erzulie Fréda é a forma *Rada* do espírito e Erzulie Dantor, a forma *Petwo* mais agressiva. Erzulie Fréda é a deusa do amor e da beleza, enquanto Erzulie Dantor, como figura materna, seria a protetora feroz de seus filhos (Pressley-Sanon 2013: 51).

ballah,<sup>34</sup> um “*mariage mystique*” (um casamento místico; Welling 2012: 36). Ambas as formas de Erzulie estão representadas, sendo a principal a de Erzulie Dantor. Damballah-wèdo é um dos principais espíritos do vodou haitiano. Sendo o loá da criação e da fertilidade, ele assume a forma de uma serpente rastejante (Métraux 2017: 115). Também são mostrados os loás Agwé, Aizan e General Sobo.

A superfície do altar é decorada com formas azuis e formas que poderiam ser interpretadas como representações contemporâneas de vevês, que são “consideradas algumas das primeiras formas de arte não indígenas e, como tal, contêm memórias sagradas passadas de geração em geração de oungans e manbos (sacerdotes e sacerdotisas do vodou)” (Sharpe 2020: 60). Parte do sistema de conhecimento do vodou, os vevês assumem a forma de desenhos de linhas geométricas; são os símbolos dos loás e a escrita dos espíritos, funcionando como portas para a entrada em Ginen (Sharpe 2020: 74). Eles “são traçados por sacerdotes ou sacerdotisas em substâncias em pó [...]. Simetricamente dispostos e simetricamente representados, eles agradam, invocam e encarnam as divindades do vodun do Haiti”.<sup>35</sup> Quanto aos loás, não há nenhum cânon (Cosentino 2004: 17), embora alguns se baseiem no que escreveu Milo Rigaud.<sup>36</sup> Cosentino diz: “Os loás são como o deus grego Proteu. Agarre-os e eles se metamorfoseiam; [...] a consistência icônica é irrelevante. A inspiração divina é um privilégio do artista” (Cosentino 2004: 17/18). Os vevês também participam da contínua adaptação do vodun ao presente; segundo Farris Thompson, os vevês influenciaram a “arte haitiana de museu desde sua primeira ‘renascença’, por volta de 1947-1949” (Farris-Thompson 1993: 294).<sup>37</sup> Duval-Carié costuma usar formas parecidas com vevês para literalmente emoldurar suas pinturas, provavelmente para esfumar ainda mais as fronteiras entre os muitos “aquis” e “lás” do vodun.

## Conclusão

John Dewey cunhou a ideia da arte como *experiência*. Ele implodiu as diferenças traçadas pela teoria ocidental entre (belas) artes e *arte popular* (tomando como referência o jazz), a fim de restabelecer continuidade entre vida e arte. Dewey argumenta que as obras de arte podem desencadear sensações comparáveis às experiências estéticas da vida cotidiana. Edouard Duval-Carié teria gostado de ver sua arte fazer parte de santuários haitianos ou da África Ocidental,<sup>38</sup> onde ela poderia ser “um objeto real de veneração” (Sullivan 2007: 170). A arte então criaria uma experiência sensorial ainda mais próxima dos termos do vodun, reconectando suas diferentes localidades como Du-

34 O nome crioulo do espírito fon Dã, “uma metáfora do [...] signo primário e combinatório de ordem” que combina os aspectos masculino e feminino. As muitas cores do corpo de Damballah-wèdos (a cobra arco-íris) representam a agressividade (vermelho) e a compaixão (azul) (Farris Thompson 1983: 176).

35 Para Farris Thompson, o termo “vevê”, usado no Haiti, remonta à terminologia fon arcaica e à ideia de cosmogramas para o Reino do Congo e territórios vizinhos. V. Farris Thompson 1983: 188 e 1993:49, 293. Alguns deles permitem foco geométrico para uma constelação de forças do Daomé, do Reino do Congo e da igreja católica romana que constitui a própria estrutura da história cultural haitiana. Farris Thompson 1983: 191.

36 Milo Rigaud (1974: 67) descreve os vevês como dotados de poder mágico, sendo eles atrativos e condensadores rituais de forças astrais às quais estão misteriosamente ligados por uma cadeia geométrica oculta, da qual nascem a Escrita e a Linguagem, a Arquitetura e a Cibernética. Além de fazer referências esotéricas e associar os vevês a ensinamentos míticos como a cabala (tradição do misticismo judaico) ou à mística da Nova Era, virulentas na época da sua publicação, o livro é um compêndio do vevê e uma obra de referência visual, a mais próxima de uma obra canônica sobre os aspectos estilísticos do vevê, que ainda hoje é utilizado por especialistas religiosos (Duval-Carié, Entrevista a Wolf, 13.04.2022).

37 Convém observar que, em *Face of the Gods*, Farris Thompson parece diferenciar terminologicamente entre arte de museu e arte que não é de museu.

38 “Sim, meu objetivo inicial com todas as grandes instalações era construir uma catedral de vodou no Haiti. Mas isso, esse tipo de conceito, é como ir de verdade para a lalalândia. Eu já disse isso. Falei sobre isso, e todos fizeram cara de ‘o que ele pensa que é? Um sacerdote de vodou louco ou o quê?’ Mas, você sabe - onde eu existo se não for assim?” (Duval-Carié, Entrevista a Wolf, 13.04.2022).

val-Carrié pretendia com as antenas para o festival do Benin. Arte popular e belas-artes, arte e prática profana e religiosa seriam finalmente reunidas. LeGrace Benson sugere que grandes instalações como *Altar da Apoteose* ou *Seres Subaquáticos* de Duval-Carrié dominam uma sala a ponto de obrigar espectador a tornar-se parte da obra de arte: “Esse é o tipo de espaço sagrado em que o teatro da reencenação acontece, e quem quer que entre nele deve tornar-se um ator no drama [...]. Duval-Carrié exorta-nos a ser mais que *voyeurs*” de um drama apenas visível em alguma superfície brilhante; “para usar a linguagem do vodou, até certo ponto as obras possuem o visitante” (Benson 2008: 155). Enquanto a exposição de Hildesheim mostrou a ideia que os curadores faziam de uma mostra de *vodun*, as instalações e pinturas de Duval-Carrié questionam o conceito de espaço museológico ao integrar o *conhecimento profundo* do *vodun* a obras de arte inquestionavelmente contemporâneas. O espaço de um museu ou de um santuário deve então ser entendido como um poderoso arquivo. Seus programas pictóricos fazem parte da (re)escrita de histórias e da formação de identidades contemporâneas no Atlântico Negro e além, por meio da análise visual da produção de conhecimento do *vodun* e de suas estratégias de poder.

## Referências

- Adeji, Sela Kodjo, *Philosophy of Art in Ewe Vodou Religion*. Accra: 2019.
- Apter, Andrew, “On African Origins: Creolization and Connaissance in Haitian Vodou”, *American Ethnologist*, vol. 29, nº 2 (2002) : 233-260.
- Aronson, Lisa, “Ewe Ceramics as the Visualization of Vodoun ”, *African Arts*, vol. 40, nº 1, Ceramic Arts in Africa (Spring, 2007): 80-85.
- Benson, LeGrace, “On Reading Continental Shifts and Considering the Works of Edouard Duval Carrié ”, *Small Axe* 27 (October 2008): 151–164.
- Bogues, Anthony, “Making History and the Work of Memory in the Art of Edouard Duval-Carrié”, in *Edouard Duval-Carrié. Decolonizing Refinement. Contemporary Pursuits in the Art of Edouard Duval-Carrié*. Tallahassee: Florida State University Museum of Fine Arts, 2018: 26-40.
- Chemeche, George (ed.), *Eshu: The Divine Trickster*. Woodbridge: ACC Art Books, 2013.
- Cosentino, Donald, “Vodou made visible ”, Buhler Lynes, Barbara (ed.), *From within and without. The History of Haitian Photography*. Fort Lauderdale: NSU Art Museum, 2015: 40-45.
- Cosentino, Donald J., “Kongo Resonance in the Paintings of Edouard Duval-Carrié”, Cooksey, Susan et al. (ed.): *Kongo across the Waters*. Gainesville: University Press of Florida, 2013: 385-390.
- Cosentino, Donald, “Vodou a way of life”, *Material Religion*, 5:2: 250-252.
- Cosentino, Donald, “Vodou in the Age of Mechanical Reproduction”, *RES: Anthropology and Aesthetics*, nº 47 (Spring, 2005): 231-246.
- Cosentino, Donald J., *Divine Revolution: The Art of Edouard Duval-Carrié*. Los Angeles: Fowler Museum of Cultural History, 2004.
- de Heusch, Luc, “Kongo in Haiti: A New Approach to Religious Syncretism”, *Man*, vol. 24, nº 2 (1989): 290–303.
- Desmangles, Leslie G., “Replacing the Term ‘Voodoo’ with ‘Vodou’. A Proposal”, *Journal of Haitian Studies*, vol. 18, nº 2 (2012): 26–33.



- Dewey, John, *Art as Experience*. New York: Tarcher Perigee, 2005 (1934).
- Fandrich, Ina J., "Yorùbá Influences on Haitian Vodou and New Orleans Voodoo", *Journal of Black Studies*, vol. 37, nº 5 (2007): 775–91.
- Farris Thompson, Robert, *Face of the Gods. Art and Altars of Africa and the African Americas*. New York: Prestel, 1993.
- Farris Thompson, Robert, *Flash of the Spirit. African and Afro-American Art & Philosophy*. New York: Vintage, 1983.
- Gutiérrez, Jorge Luis, "Édouard Duval-Carrié: Epiphany of Haiti, the Caribbean and the Tropics", in Gutiérrez, Jorge Luis; López Sacha, Francisco (ed.), *Edouard Duval-Carrié. Mackandal*. Madrid: Poparte Galería, 2017, 20/21.
- Houlberg, Marylin, "Water Spirits of Haitian Vodou. Lasirèn, Queen of Mermaids", in Drewal, Henry John (ed.), *Mami Wata. Arts for Water Spirits in Africa and its Diasporas*. Los Angeles: Fowler Museum of Cultural History, 2008: 143-159.
- Law, Robin, "Commemoration de la Traite Atlantique à Ouidah (Commemoration of the Atlantic Slave Trade in Ouidah)", *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, 8 (2008) : 10-27.
- Mercer, Kobena, "Cosmopolitan Contact Zones", in Barson, Tanya et al. (ed.), *Afro Modern. Journeys through the Black Atlantic*. London, Tate Publishing, 2010: 40-48.
- Métraux, Alfred, *Voodoo in Haiti* Gifkendorf: Merlin 2017 (original: *La Vaudou haïtien*. Paris: Gallimard 1959).
- Mintz, Sidney; Michel-Rolph Trouillot, "The Social History of Haitian Vodou", in Cosentino, Donald (ed.), *Sacred Arts of Haitian Vodou*. Los Angeles: Fowler Museum of Cultural History, 1995: 123-153.
- Middelanis, Carl Hermann, "Blending with Motifs and Colors: Haitian History Interpreted by Édouard Duval Carrié", *Small Axe* 18 (2005): 109–123.
- Munro, Martin, "Unthinkable Duvalier", in Miradas. *Journal for the Arts and Culture of the Americas and the Iberian Peninsula*, 02/2015: 4-16.
- Pressley-Sanon Toni, *Istwa across the Water. Haitian History, Memory, and the Cultural Imagination*. Gainesville: University Press of Florida, 2022.
- Pressley-Sanon, Toni, "Exile, Return, Ouidah, and Haiti. Vodoun's Workings on the Art of Edouard Duval-Carrié", *African Arts*, vol. 46, nº 3 (2013): 40-53.
- Ramsey, Kate, *Vodou and Power in Haiti. The Spirits and the Law*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.
- Rush, Dana, "Ephemerality and the 'Unfinished' in Vodou Aesthetics", *African Arts*, vol. 43, nº 1 (2010): 60–75.
- Sharpe, Jenny, *Immaterial Archives. An African Diaspora Poetics of Loss*. Illinois: Northwestern University Press, 2020.
- Sullivan, Edward J. et al. (ed.), *Continental Shifts. The Art of Edouard Duval-Carrié*. New York: Haitian Cultural Alliance/Arte al Dia, 2007.
- Welling, Wouter, "The Secret of the Serpent", in Welling, Wouter (ed.), *Dangerous and Devine. The Secret of the Serpent*. Amsterdam: KIT Publishers, 2012: 12-88.
- Wolf, Niklas, Interview Edouard Duval-Carrié, 13.04.2022

## “Cavando como se para encontrar a fonte de toda a dúvida”: *Memórias Íntimas Marcas*

Katja Gentric

*Aquele que procura aproximar-se do próprio passado enterrado deve comportar-se como um homem que cava. Acima de tudo, ele não deve ter medo de voltar sempre à mesma matéria; para espalhá-la como se espalha a terra, para revirá-la como se revira o solo. Pois a “matéria em si” nada mais é que os estratos que só revelam seus segredos há muito buscados à mais meticulosa das investigações. Ou seja, eles produzem aquelas imagens que, separadas de todas as associações anteriores, residem como tesouros nas salas sóbrias de nossas percepções posteriores – como torsos na galeria do colecionador.<sup>1</sup>*

Walter Benjamin sugere, aqui, a memória e a gênese de representações coletivamente significativas como um processo performativo.<sup>2</sup> De acordo com Benjamin, aquele ou aquela que se empenha em apreender o próprio passado deve sempre voltar à mesma constelação de eventos e circunstâncias. Benjamin refere-se a essa constelação com a expressão “Sachverhalt”, traduzível como “o modo como as circunstâncias se relacionam umas com as outras” ou – de uma forma amalgamada – uma “situação”.<sup>3</sup> Por seu gesto, o escavador reatualiza a situação passada para o presente, introduzindo uma representação mental de algo que antes jazia além da imaginação. A falta de inteligibilidade de eventos passados ocorre, entre outras, nas situações em que episódios particularmente traumatizantes impedem uma comunidade de enfrentar seu passado. As pessoas que viveram essas experiências se esforçam para reconstituir coerentemente o que aconteceu. Entretanto, para que a comunidade possa curar-se, é inevitável que tais eventos se tornem concebíveis (Ott 2018) – nossa consciência precisa ser capaz de fazer uma representação mental do que aconteceu. “Bilder” (imagens), que nos escritos de Benjamin se referem a todas as representações (por palavras, escritas ou faladas, por imagens, por meios visíveis ou audíveis), podem funcionar como portadores de memória na imaginação coletiva.

Um episódio particularmente complexo e violento, as hostilidades em Angola e nas imediações da fronteira norte da Namíbia entre 1975 e 2002, envolve vários países do hemisfério sul. O trabalho de artistas de origens radicalmente distintas coincide em torno desse conflito e de seus legados. Entre eles, destaco os três artistas que integraram o projeto inicial *Memórias Íntimas Marcas* (Fernando Alvim, Gavin Younge

1 O original („Ausgraben und Erinnern“, in *Denkbilder*, 1931-1933) diz o seguinte: „Wer sich der eigenen verschütteten Vergangenheit zu nähern trachtet, muß sich verhalten, wie ein Mann, der gräbt. Vor allem darf er sich nicht scheuen, immer wieder auf einen und denselben Sachverhalt zurückzukommen - ihn auszustreuen wie man Erde austreut, ihn umzuwühlen, wie man Erdreich umwühlt. Denn "Sachverhalte" sind nicht mehr als Schichten, die erst der sorgsamsten Durchforschung das ausliefern, um dessentwillen sich die Grabung lohnt. Die Bilder nämlich, welche, losgebrochen aus allen früheren Zusammenhängen, als Kostbarkeiten in den nüchternen Gemächern unserer späteren Einsicht – wie Torsi in der Galerie des Sammlers – stehen.“

2 Tomei conhecimento do texto de Benjamin por meio de um coletivo de artistas sul-africanos, o Center for Historical Reenactments.

3 Nas traduções em inglês, sei que a palavra “Sachverhalte” é traduzida como “matter” ou “matter itself”, o que não transcreve essa noção de “como as coisas estão relacionadas umas com as outras”. Catherine Perret, em sua tradução para o francês, opta por “teneur chosale”.

e Carlos Garaicoa) e a dupla Kutala Chopeto (Teresa Kutala Firmino e Helena Uambembe). Relacionarei o trabalho de cada artista com o do outro, apresentando-o como o processo de retornar com insistência aos mesmos locais, cavando sempre e, sempre, de tantas maneiras diferentes.

Dada a extrema complexidade dos antecedentes históricos e políticos que subjazem à guerra da independência angolana, à qual se seguiu uma guerra civil parcialmente sobreposta ao que se chamou de “guerra da fronteira” na África do Sul, parece quase impossível apresentar um resumo linear do conflito. Após um longo período de luta angolana pela independência, Portugal encerrou o domínio colonial em Angola em decorrência da derrubada da ditadura do Estado Novo em 25 de abril de 1975. Na independência, três movimentos angolanos de libertação reivindicaram o direito de governar o país.<sup>4</sup> O conflito ensejou uma guerra civil que durou de 1975 a 2002 e só terminou com o assassinato de Jonas Savimbi, líder da UNITA, em 22 de fevereiro de 2002. O MPLA, apoiado pelos soviéticos, havia assumido o governo de Angola após a independência de Portugal. Foi auxiliado por Cuba, que permaneceu em Angola com o objetivo de estabilizar o país. A África do Sul agiu com base na retórica do “ataque total” (Baines 2014), alegando que precisava proteger a fronteira norte da Namíbia contra as invasões soviéticas, contra os refugiados da SWAPO<sup>5</sup> e os campos militares do ANC<sup>6</sup> em Angola. A África do Sul formou uma aliança com a UNITA, prestando-lhe assistência militar. Essa aliança tem apoio financeiro dos Estados Unidos, que também lhe fornece armas, no contexto da Guerra Fria (Heißenbüttel 2014: 23), transformando assim o que teria sido um conflito entre grupos locais angolanos em um combate leste-oeste travado em solo africano. Graças a isso, as circunstâncias implacáveis da guerra civil se deterioraram exponencialmente. Presos entre as facções em conflito, os civis não tiveram outra escolha senão tentar ser aceitos por um ou outro dos adversários na esperança de propiciar alguma segurança a suas famílias (Kutala Firmino 2017: 11-12). Não saber quem apoiava quem promoveu a introversão social (Hayes 2001: 134). 9 de setembro de 1987 marca o início de uma ofensiva em Cuito Cuanavale que terminou em 27 de junho de 1988 com a retirada da África do Sul de Angola (Kasrils 2008). Essa batalha se tornou o ponto de virada simbólico da história desses países. Significativamente, Nelson Mandela aclamou Cuito Cuanavale como a batalha decisiva na história da libertação da África.<sup>7</sup> A leitura dos diferentes relatos da ofensiva feitos por diferentes facções militares revela que as interpretações divergem drasticamente, mesmo hoje (Saunders 2014: 1363-68; Forrest 2022). Um detalhe crucial é que a SADF<sup>8</sup> não podia responsabilizar-se por perdas humanas porque não teria condições de explicá-las aos cidadãos sul-africanos: oficial-

4 O MPLA (Movimento Popular para a Libertação de Angola), a FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola) e a UNITA (União Nacional para a Independência Total).

5 Quando a Alemanha perdeu suas colônias africanas em decorrência dos acordos de paz do fim da Primeira Guerra Mundial, a colônia *Südwest Afrika* tornou-se um território pertencente ao que era então a União Sul-Africana. A partir de 1948, a República da África do Sul impôs a legislação do Apartheid nesse território, tratando-o como uma quinta província. A África do Sul não cooperou com as exigências das Nações Unidas para um plano de independência da Namíbia e, pelo contrário, perseguiu os membros da SWAPO (Organização do Povo do Sudoeste Africano). A Namíbia conquistou sua independência em 21 de março de 1990.

6 Congresso Nacional Africano.

7 Durante um discurso feito em Havana em 1991, Nelson Mandela destacou a importância do compromisso cubano na luta pela libertação da África e da batalha de Cuito Cuanavale como “um marco na história da luta pela libertação da África austral”. O Projeto Milênio Parlamentar Sul-Africano (PMP, lançado em 2002) havia planejado comemorações para o 20º aniversário da batalha em Cuito Cuanavale, a realizar-se de junho de 2007 a junho de 2008. Essas celebrações destinavam-se a destacar o compromisso com os valores do internacionalismo e da solidariedade global na luta pela libertação da África, mais especificamente o compromisso dos soldados cubanos. Também se destinavam a aumentar a conscientização em relação ao papel desempenhado pela Umkhonto we Sizwe (ver abaixo). Heindri A. Bailey 2007.

8 Força de Defesa Sul-africana.



mente, a África do Sul não estava em guerra.<sup>9</sup> A comunidade sul-africana ainda tem muita dificuldade para aceitar essa violação da verdade (Hayes, Liebenberg 2010: 9-10). Por outro lado, enquanto a intervenção da SADF se limitou ao sul de Angola, a Umkhonto we Sizwe estava ativamente presente no norte de Angola.<sup>10</sup> Os refugiados angolanos, que supostamente estariam fugindo dos combatentes da FNLA ou de civis deslocados sem formação militar, haviam sido integrados ao Batalhão 32 da SADF. Isso significa que eles lutaram pela África do Sul em seu país natal contra seus próprios compatriotas. Sua razão para integrar a SADF era a relativa segurança que o exército poderia propiciar a eles e a suas famílias, além da esperança de ter direito à propriedade da terra depois que o conflito terminasse. Após a guerra, sua situação continuou desesperadora e sua luta para criar algum senso de pertencimento continuou traumática. Quanto a Cuba, devido à mudança nas relações com o governo angolano após o colapso da União Soviética e também pelo desejo de demonstrar autonomia em relação à União Soviética,<sup>11</sup> a administração cultural cubana adotou desde então uma explicação oficial sobre o papel dos esforços militares cubanos em Angola que não dá muito espaço para que se fale dos traumas individuais sofridos em Angola (Hatzky 2012). Por isso, os ex-soldados cubanos carregam o fardo da lembrança silenciada de uma violência insuportável.

Com o tempo, apesar do discurso oficial, pouco a pouco as tentativas de contar as muitas experiências desse conflito começaram a acumular-se. Entre outros, os artistas aceitaram o difícil desafio e abordaram esses conflitos e seu legado, relacionando sua própria vivência deles a sua produção artística. Patricia Hayes investiga como, do ponto de vista tecnológico, a produção de imagens se torna parte da ofensiva através da fotografia aérea ou da câmera das armas, como a fotografia às vezes inadvertidamente gera violência, como ela pode ajudar o espião ou o libertador. Ela estuda como o equipamento fotográfico equivale a “tecnologias que atuam como uma relação protética com o corpo humano” e pode ser usado como uma ferramenta militar ou como uma arma de resistência (Hayes 2001: 134, 150). No entanto, do princípio ao fim, a situação de guerra é a história pessoal de alguém: as imagens são colhidas desse caos. A questão de como respeitar as vidas individuais permanece. Patricia Hayes mostrou de forma convincente como a imagem documental é paradoxal nesse contexto: ao mostrar vítimas, ela repete a violência.<sup>12</sup> A “verdade” que ela supostamente representa é ambivalente. Consequentemente, para o fotógrafo Joachim Schönfeld, os sucessivos conflitos angolanos somam-se a uma só “guerra de loucura” coletiva (Hayes 2001: 156).

Como imaginou Walter Benjamin, os artistas continuaram a retornar insistentemente aos lugares onde essa história se desenrolou e ainda se debatem com sua incapacidade de representar essa história carregada, ainda que só na imaginação dos envolvidos. Hoje, a questão é tão pertinente quanto antes: como será tratada na memória coletiva?

9 Clive Kellner (1998: 3) coloca isso da seguinte maneira: “Cuito Cuanavale é o local de uma batalha que ocorreu entre forças sul-africanas, cubanas e angolanas e, o mais importante, a África do Sul perdeu. Que sul-africanos? E por quem eles estavam lutando?”

10 A Umkhonto we Sizwe (MK) (a “lança da nação”) era a ala militar do Congresso Nacional Africano (ANC). Entre outros propósitos, o Projeto Milênio Parlamentar Sul-africano quis chamar a atenção para a presença ativa da Umkhonto we Sizwe em Angola e, portanto, para sua contribuição na luta pela libertação da África e pela queda do Apartheid, apesar de não ter participado das operações militares em Cuito Cuanavale.

11 Para o complexo raciocínio político por trás da assimetria dessa narrativa, ver Sujatha Fernandes 2006: 173-174.

12 Isso dito, às vezes o trabalho do fotógrafo permitia estabelecer a identidade das vítimas ou restabelecer sua nacionalidade. Hayes, 2001: 23, 27, 153-154.

## Cavar I: Memórias Íntimas Marcas

Uma tríade de conceitos (Lembranças Intimidade Vestígios)<sup>13</sup> e um triângulo geográfico (Angola, Cuba, África do Sul) estruturam um projeto artístico concebido no início da década de 90. Com o título *Memórias Íntimas Marcas*, consiste em um trabalho colaborativo realizado em Cuito Cuanavale por três artistas. Após uma ação artística inicial in loco, ele deu origem a uma série de exposições ocorridas entre 1997 e 2000. A ambição adicional de criar ramificações sul-sul através das artes (Mosquera 2002: 166) desembocou no fato de que, em certos aspectos, esse projeto foi conduzido com mentalidade institucional digna de embaixada.<sup>14</sup> As fases organizacionais do projeto estão entrelaçadas à de agendas culturais internacionais.

Em 1994, para celebrar sua recém-conquistada democracia, a África do Sul inicia a preparação de uma bienal a ser realizada em Joanesburgo em 1995. A África do Sul olha para seus vizinhos do norte: Angola, Moçambique, República do Congo (Congo-Brazzaville) e República Democrática do Congo. O artista sul-africano Gavin Younge consegue financiamento para conduzir pesquisas nesses países.<sup>15</sup> O governo angolano contribui com uma exposição para a bienal que inclui, entre outros artistas, Fernando Alvim.<sup>16</sup> Nessa ocasião, Alvim e Younge se conhecem e começam a considerar a ideia de um projeto de colaboração. Alvim propõe a volta ao local da batalha de Cuito Cuanavale como uma joint venture entre artistas dos três países envolvidos (Alvim 2004: 50-53), algo em que já pensava desde 1992, e sugere Carlos Garaicoa como representante de Cuba. Ele também consegue recursos financeiros junto ao setor privado angolano<sup>17</sup> e obtém apoio de militares angolanos na logística da viagem.

Após a expedição a Cuito Cuanavale, a exposição é exibida primeiro em Luanda e depois no Castelo da Boa Esperança, na Cidade do Cabo.<sup>18</sup> Nessa segunda estreia, o diretor da coleção, Paul Grobbelaar,<sup>19</sup> um tenente-coronel aposentado da SADF, revela que foi um dos comandantes da invasão de Angola e fala do momento assustador em que percebeu a insensatez dessa ação. Após a exposição na Cidade do Cabo, desejando contribuir com o projeto, muitos artistas se apresentam.<sup>20</sup> A reação animada dos artistas mostra que essa questão está

13 O projeto e as exposições e publicações que dele resultam são referidos por um título que pode ser entendido como vestígios íntimos da memória ou vestígios de memórias íntimas. A palavra íntimas também pode conotar interioridade. V. Nadine Siegert, manuscrito não publicado, 176.

14 O projeto inicial de *Memórias Íntimas Marcas* se transformou em uma rede muito maior. Fernando Alvim, Clive Kellner e Hans Bogatzke constituíram a C.CACSA em Joanesburgo com uma "embaixada" cultural periférica na Europa: *Camouflage in Brussels*. Várias publicações, coleções internacionais e exposições de grande escala estão ligadas a essa rede, entre as quais *Marcas news* e *co@rtnews*.

15 Gavin Younge, e-mail para o autor, 11 de abril de 2016.

16 Catálogo da Bienal de Joanesburgo 1995: 106.

17 Alvim, 2004: 50. Em etapas posteriores, o projeto recebeu financiamento da UNESCO e da União Europeia. Ver Kellner, 1998: 7. Sobre a importância das personalidades oficiais que atuam como patronos do projeto, v. Nadine Siegert, 174-175.

18 Novembro de 1997.

19 *Marcas News* 3rd edition, 25.

20 Sobre o processo de abertura da exposição para todos aqueles que desejam contribuir, v. Alvim, 2004: 52. Entre os novos artistas acrescentados no Electric Workshop em Joanesburgo (*Marcas News* julho 1998) incluíam-se: Capela (Angola), Sandra Ceballos (Cuba), Moshekwa Langa (África do Sul, AS), Wayne Barker (AS), Colin Richards (AS), Lien Botha (AS); entre os que participaram da exposição no African Window Museum em Pretória (junho-julho de 1998) estavam: Thomas Barry (AS), Jan van der Merwe (AS); Lisboa (setembro de 1998?): Raymond Smith, Willem Boshoff (SA), Kendell Geers (SA), Abrie Fourie (SA), Minette Vári (SA); em Antuérpia (MUHKA, fevereiro a maio de 2000): Jan van der Merwe (AS), Kendell Geers (AS), Kay Hassan (AS), Abrie Fourie (AS), Minette Vári (AS), Willem Boshoff (AS), Colin Richards (AS), Clive Kellner (AS), Carlos Garaicoa (Cuba), N'Dilo Mutima (Angola), Bili Bidjocka (Camarões), Gast Bouchet (Luxemburgo), Toma Muteba Luntumbue (Congo), Aimé Ntakyiya (Burundi), Fernando Alvim (Angola).



no centro de suas preocupações. Isso é interpretado como sinal do fato de que havia muito poucas plataformas que permitissem aos militares dar voz a suas preocupações após o combate.<sup>21</sup>

Os atritos entre os discursos oficiais que se acumularam em torno desse projeto de grande escala e as implicações artísticas baseadas no trabalho individualizado da memória tornam-se evidentes nas implicações mais sutis do projeto. Um detalhe delicado é o fato de a guerra civil ainda não haver terminado no momento do projeto. A estada em Cuito Cuanavale ocorre durante uma breve cessação regional das hostilidades. Entre o final de janeiro e o início de fevereiro de 1997 – nove anos após a batalha, cinco anos antes do fim da guerra civil – os três artistas (Alvim, Younge e Garaicoa) e uma equipe de 15 pessoas passam 12 dias em Cuito Cuanavale vivendo nas ruínas de uma casa.<sup>22</sup> Esse projeto exigiu dos organizadores consideráveis ramificações diplomáticas. Apesar do caráter institucionalizado dessa fase, o principal interesse do projeto parece residir nos atos precisos de cada artista nesses doze dias e no caráter íntimo dessa estada.<sup>23</sup> Desses atos nascem obras de arte fundamentais para o trabalho posterior de todos eles. Cada um viveu os doze dias de uma maneira diferente, reteve memórias, interiorizou diferentes detalhes ínfimos que encontrou: momentos de contato e os vestígios que deixou para trás. Esse trabalho de memória realizado coletivamente in loco pode ser visto como um processo tríplice de individualização de uma experiência vivida comunitariamente. Cada um “lê”<sup>24</sup> os indícios da guerra deixados na região de uma forma pessoal.

## A saída de um túnel

Durante as fases pré-operacionais do projeto e também na comunicação posterior, Fernando Alvim<sup>25</sup> fala muito sobre cura. Sua contribuição artística consiste em imagens filmadas, entre outras, de um carro de brinquedo guiado aleatoriamente por quilômetros pelo mato. Ele ainda encena ações, performances semelhantes a rituais que incluem objetos repropósitos como, por exemplo, as figuras híbridas dos bonecos que ele tem o hábito de usar.<sup>26</sup> Essas figuras percorrem túneis construídos pelo artista. O reaparecimento das criaturas híbridas após sua passagem subterrânea é celebrado como um renascimento. Close-ups da ação são filmados no subsolo (Alvim 2004: 51). Como evidência material da ação, o artista reúne as raízes que teriam testemunhado diretamente esse rito de passagem subterrâneo.

A contribuição de Alvim para as exposições itinerantes de *Memórias Íntimas Marcas* é um arquivo de objetos encontrados, um arquivo material dos indícios íntimos da guerra: partes

21 Kellner, comunicação pessoal ao autor, 11 de abril, 2016.

22 “Cuito foi uma coisa incrível – um lugar completamente detonado, cheio de pedaços de lâminas de helicópteros reusadas como caminhos de jardim. Construções destruídas em toda parte. Um destacamento do exército angolano estava estacionado lá, mas seus integrantes se mantiveram reservados. Todos nós dormíamos em uma casa grande com telhado, mas sem nada em termos de instalações sanitárias; na verdade, compartilhávamos um banheiro que não tinha nem água corrente”. (Comunicação pessoal de Gavin Younge ao autor, 11 de abril, 2016); v. também Alvim 2004: 51. Sobre as marcas da presença soviética na região, v. Sujatha Fernandes, 2006: 17.

23 Patricia Hayes (2001: 133) fala de um “senso de intimidade em torno das causas e dos efeitos da violência”.

24 Em uma conversa telefônica com a autora (13 de junho de 2015), Fernando Alvim sugere que o método do grupo consistia em “lire ce qu’il était possible d’appréhender”, ler aquilo que era possível apreender.

25 Parte da exposição angolana em Joanesburgo 1995, com curadoria de Andriano Mixinge, Catálogo da Bienal de Joanesburgo, 1995: 106.

26 Alvim utiliza os *assemblages* de bonecos nas instalações da Bienal de 1995. V. Siegert, 171-172.

de uniformes de soldados, cantis, munições usadas. Segundo Alvim, o ato de deslocamento a que esses objetos são submetidos cria significado autônomo. Eles são transportados do local da batalha para espaços onde, mais uma vez, confrontam a sociedade: como gesto artístico, esse trabalho depende da noção de remoção, a origem etimológica de todas as metáforas.<sup>27</sup> Alvim escreve sobre amnésia, exorcismo (Njami 2008: 42-49), uma cultura de guerra, sintomas de tempos de guerra e sintomas de cultura, psicanálise de nossa existência, deformidade,<sup>28</sup> etnopsiquiatria (Alvim 1998: 6; 2004: 53).

Com efeito, no âmbito da teoria pós-colonial, *Memórias Íntimas Marcas* é mais frequentemente mencionada em discussões sobre "Arte e Trauma".<sup>29</sup> Na arte, esses campos de interesse são acompanhados por pesquisas sobre a linguagem visual do trauma e da experiência da perda. A linguagem visual do trauma é uma das principais questões levantadas repetidamente dentro da problemática da representação. Essa questão é explicada por uma linha de pensamento que se baseia em três argumentos consecutivos. No contexto da arte do início do século XX, um possível ponto de partida para esse campo de pesquisa é o interesse de Aby Warburg pela forma como o conteúdo emocional pode ser visualizado numa obra de arte por meio de uma linguagem visual compartilhada ao longo do tempo e situada além das divisões geográficas. Ele sugere o Pathosformel como guardião seguro de uma energia arcaica; esses gestos expressivos transmitem a memória cultural ao longo do tempo. Eles podem ser considerados formas e instâncias que escapam à memória precisa – e é justamente por essa razão que não podem ser esquecidos.<sup>30</sup>

O contra-argumento, desenvolvido na esteira da Segunda Guerra Mundial, é a questão ética da representação da violência ou do sofrimento alheio.<sup>31</sup> Diante do dilema da necessidade da representação e, ao mesmo tempo, de sua impossibilidade ética, vários comentaristas sugerem que, por meio de um confronto ativo e pessoal com o sofrimento, uma relação empática com o espectador poderia ser alcançada.<sup>32</sup> Conforme essa teoria, o espectador entra em diálogo com a situação traumática tratada na obra de arte. Entretanto, a possibilidade de envolvimento pessoal ativo, permanece questionável: uma representação não pode ser considerada um veículo particularmente apto, que infalivelmente resulte em sincera empatia em nome do espectador.<sup>33</sup>

O material visual produzido durante *Memórias Íntimas Marcas* não representa o sofrimento nem se comunica por imagens, embora haja um forte senso de visualidade e de gênese da imagem. Os artistas lembram-se de que passavam as noites

27 Fernando Alvim refere-se a uma viagem a Havana logo após a quinzena em Cuito Cuanavale, em maio de 1997, e fala de soldados que reconheceram os postes de madeira, pois lá haviam lutado como soldados em 1987.

28 "Deformidade: seja malévola ou benevolente, toda deformidade é um sinal de mistério. Como no caso de qualquer anomalia, nela há primeiro algo de repulsivo; mas é também um sinal ou um local no qual se costuma esconder algo muito precioso, algo que requer esforço para ser aceito. Isso explica o respeito, temperado pelo medo, sentido pelas sociedades africanas diante do louco, do aleijado e, sobretudo, do cego, pois os consideram dotados do poder de ver o outro lado das coisas. Para ser compreendido, o anômalo tem que transcender os padrões normais de julgamento e, por isso, é capaz de levar-nos a uma compreensão mais profunda dos mistérios do ser, dos mistérios da vida. A deformidade faz da vítima um mediador - temível ou benigno - entre o conhecido e o desconhecido, entre o diurno e o noturno, entre este e o outro mundo" (Fernando Alvim 1998: 5).

29 Brandstetter 2006: 122-155. Jill Bennett, 2005.

30 Nadine Siegert compila uma bibliografia que reflete a riqueza dos textos analíticos escritos nesse campo (manuscrito não publicado, nota 498, p.163).

31 Adorno, "Engajamento" (1962). Mais recentemente, esse argumento foi expandido por Susan Sonntag 2003, mas também por Georges Didi-Huberman (1999) a respeito da crueldade inerente à representação.

32 Jill Bennett 2005.

33 Catherine Nichols 2007: 217-226. V. também Thierry de Duve 2008: 3-23, autor de um dos mais polêmicos ensaios de denúncia do abuso de um certo humanitarismo a que este campo de questões pode prestar-se no âmbito da instituição da arte.

vendo o material filmado durante o dia e que os habitantes do vilarejo se juntavam a eles nessas sessões.<sup>34</sup> Entretanto, o trabalho crucial realizado durante o projeto como um todo é a abordagem baseada no processo, que não cessa de voltar ao mesmo conjunto de circunstâncias, sempre com novas ferramentas e meios de apreensão: visuais, mas também auditivos ou performativos.

## De passagem

Gavin Younge levou para Cuito Cuanavale uma bicicleta com a qual se desloca<sup>35</sup> pela paisagem que revela os muitos sinais abandonados da guerra: tanques incendiados, cascas de casas, lâminas de helicóptero,<sup>36</sup> cicatrizes e amputações visíveis nos corpos das pessoas que encontra. Ele prendera uma câmera de vídeo na traseira da bicicleta e, mais tarde, usa essa filmagem, juntamente com outras imagens, para montar o vídeo que seria exibido em monitores de TV na instalação intitulada *Forces Favorites*. Younge cobre dez quadros de bicicleta com velino<sup>37</sup> e depois monta as dez bicicletas de correio dispostas em um círculo. Esse título, *Forces Favorites*, é o mesmo de um programa, transmitido na África do Sul durante a “guerra da fronteira”, que dava aos familiares e amigos que estavam em casa a ilusão de que poderiam, por meio das canções que pediam à rádio, passar algum tempo junto aos soldados. Cartas destes para os entes queridos em casa eram lidas pelo locutor durante o programa.



Il. 1 Salão de Chegadas, Cuito Cuanavale, a bicicleta do artista trazida da Cidade do Cabo. Photography by Gavin Younge, 1994. All rights reserved to the Publisher and Gavin Younge.

34 Alvim 2004, <http://www.bpb.de/internationales/afrika/afrika/59164/ausstellung-gleichzeitig-in-afrika?p=all>. Que os aldeões se tornassem parte do projeto parece essencial. Alvim se lembra de que o chefe da aldeia lhe perguntou se poderia ficar com um dos bonecos usados numa performance para dar boa sorte a uma casa que eles estavam construindo na aldeia (Alvim, entrevista a *Hanussek, Springerin*, 51). Gavin Younge lembra que as crianças do vilarejo pegaram emprestada a bicicleta que ele levava (comunicação pessoal, 11 de abril de 2016). Veja a seguir seu uso dos nomes de pássaros que os moradores do vilarejo lhe ensinaram. O filme contém entrevistas em que eles contam suas experiências pessoais em relação à guerra (Nadine Siegert, 178-181).

35 Ele também usa outros meios de transporte como, por exemplo, um caminhão.

36 Gavin Younge, comunicação pessoal ao autor, 11 de abril de 2016. Ver também Gavin Younge 2007.

37 Gavin Younge (2010: 17) explica seu uso do velino em obras de arte ao longo de toda a sua carreira.



Além da bicicleta, Gavin Younge levou sua edição de *The Birds of Angola*, publicada em Lisboa pouco antes da independência angolana.<sup>38</sup> Ele pinta cópias das ilustrações desse livro em tábuas do assoalho e esquadrias das janelas da casa abandonada. Em decorrência da guerra, todas as variedades de aves da região haviam desaparecido, mas os habitantes da vila veem as aves pintadas e pronunciam seus nomes. Younge inscreve nos painéis transcrições fonológicas desses nomes quase perdidos; estes são os títulos das pinturas: "Sumbo", "Kawa-Na-Mbulu" e "Onduva". Como as estruturas das bicicletas, os fragmentos de madeira são então cobertos de velino, cuja qualidade translúcida permite a visão das imagens das aves sob a pele semiopaca.<sup>39</sup> Apesar de propor-se a buscar vestígios físicos da guerra nessa paisagem, Younge decide não exibir esses vestígios. Sua intervenção é de encobrimento, uma espécie de arqueologia inversa. Seus gestos são os de alguém que cobre uma ferida para que a cura possa processar-se. Além disso, suas obras dependem de uma relação ambivalente com o tempo e a voz.

Essa relação decorre da circunstância de que, embora a interferência militar internacional tivesse perdido o interesse no conflito, na época do projeto a guerra civil ainda não chegara ao fim. Isso significa que, para os soldados sul-africanos, aqueles que ouviam o programa *Forces Favorites*, a guerra está no passado, mas não para os habitantes da região. No entanto, em ambos os casos, a voz é o veículo da memória flutuante. A defasagem temporal que Younge sentiu aqui é inerente à natureza dos vestígios.

Por uma estranha coincidência, simultaneamente ao trabalho in loco em Cuito Cuanavale, outro evento tem lugar no hemisfério norte: uma exposição organizada no Centro Pompidou em Paris, aberta de 19 de fevereiro a 19 de maio de 1997. A exposição, baseada na pesquisa de Georges Didi-Huberman, denomina-se *L'Empreinte*<sup>40</sup> (traduzível como "A Marca" ou "O Vestígio"). A pesquisa de Didi-Huberman se limita a imagens e objetos, mas seu raciocínio poderia ter-se aplicado ao som, o vestígio sonoro. Desde o início, ele observa a banalidade das marcas ou vestígios: "Partout des empreintes nous précèdent ou bien nous suivent" (Em todos os lugares, os vestígios nos precedem ou nos seguem). Ele pensa nas infinitas formas com as quais os vestígios podem aparecer e nas circunstâncias sob as quais se produzem. Os vestígios precisam ser explicados como um processo tangível, conquanto constituam um paradigma teórico usado na filosofia. Eles são relevantes na condição pré-histórica da produção de imagens e são igualmente específicos aos métodos de produção da arte contemporânea, muito utilizados por Marcel Duchamp<sup>41</sup> e por uma geração de artistas conceituais inspirados em seu trabalho. Por essa condição, eles são simultaneamente relevantes para duas dimensões temporais, uma condição que estimula Didi-Huberman a referir-se a sua "pensée de l'empreinte" como um "ponto de vista anacrônico" que é necessário quando as obras de arte ainda não chegaram a ser "legíveis" no âmbito da história (Di-

38 David Bunn em Gavin Younge 2007: 32; Gavin Younge, e-mail para o autor, 11 de abril de 2016.

39 Maud de la Forterie (2007: 17) escreveu sobre o uso do velino ao longo de sua carreira. Suas associações metafóricas fluem do processo do curtume (fase da dobradura com cal) para as associações reparadoras relacionadas à sutura (médica).

40 O texto publicado no catálogo da exposição *L'Empreinte*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1997, foi republicado recentemente em Didi-Huberman 2008.

41 Duchamp favoreceu as técnicas de produção de marcas ou moldes porque, embora esse seja um processo, é também uma "não obra" por excelência. Ver Didi-Huberman 2018: 20.

di-Huberman 2008: 12). Ele atribui as mesmas qualidades à “dialética da imagem” conforme a define Benjamin. Segundo Didi-Huberman, a imagem dialética de Benjamin é “uma imagem onde passado e presente se enfrentam, se transformam mutuamente e se criticam mutuamente, uma constelação que é uma configuração dialética de tempo heterogêneo [...]” (Didi-Huberman 2008: 13). Jogar simultaneamente em duas dimensões temporais significa prestar atenção ao longo prazo enquanto se está atento ao momento presente; exigir dos acontecimentos recentes que se abram para coisas acontecidas há muito tempo, exigir do passado, começando pela pré-história, que revele algo sobre o que significa o “agora”. Essa é a natureza anacrônica de objetos que até agora passaram despercebidos à crítica de arte; eles são objetos que acumularam sedimentos do tempo (Didi-Huberman 2008: 23). A história precisa ser construída dentro desse contramotivo incessante do ponto de vista anacrônico. Fernando Alvim parece exprimir o mesmo pensamento, deixando entrever um pouco de “difumbe”: “La culture devrait être l'alchimie des sociétés, plus on est contemporain, plus on obtient les moyens d'aller dans le passé” (A cultura deveria ser a alquimia das sociedades, quanto mais contemporâneos somos, mais temos os meios para entrar no passado).<sup>42</sup> Da mesma forma e inversamente, Didi-Huberman ressalta que um vestígio é a condição presente, visual e tátil, de um passado que ainda não parou de transformar o substrato em que deixou sua marca. Ele é

Algo que nos fala tanto do contato (o pé que afunda na areia) quanto da perda (a ausência desse pé dentro de seu vestígio, a pegada). Algo que nos fala tanto do contato com a perda quanto da perda de contato.<sup>43</sup>

As intervenções artísticas de Gavin Younger se fazem por meio dessa relação ambivalente com o tempo. Apesar de ele ter-se proposto a buscar vestígios físicos da guerra, no fim ambos os seus projetos se concentram em uma característica auditiva, no som ou, mais precisamente, vozes, transportando a memória ao longo do tempo e do espaço.<sup>44</sup> Pela intervenção oral dos habitantes (pronunciando os nomes das aves), esses nomes são reativados apesar do tempo, embora as aves reais tivessem desaparecido. O ouvinte do programa *Forces Favorites* estabeleceu contato (imaginário) apesar de uma considerável distância geográfica. Em ambos os casos, a obra de Younger conta a produção de vestígios e sua perda em um único gesto que poderia desembocar em cura, traduzida pelo gesto de cobertura, sutura.

O fato de o som ser o portador da memória na obra de Younger permite uma clivagem entre as ações vividas aqui e agora e a experiência de ações ocorridas nove anos antes ou em outro lugar, mais tarde. O veículo para comunicação desse “*décalage*” (traduzível como discrepância ou defasagem de tempo) pode ser som ou imagem, história contada por escrito ou oralmente, coleta de objetos e ação, um desprendimento que igualmente se produz no trabalho de Carlos Garaicoa.

42 Conversa telefônica de Alvim com a autora, 13 de junho de 2015.

43 Didi-Huberman (2008: 18).

44 As formas pelas quais as reverberações sônicas de fato são vestígios físicos são discutidas em Neumark 2017 e Gentic 2019.

## Investigação

Carlos Garaicoa<sup>45</sup> é conhecido por sua poética crítica social na forma de performance. Ele desenvolveu um método que Gerardo Mosquera qualifica como uma forma de “arqueologia artística”,<sup>46</sup> inspecionando as épocas históricas sobrepostas conforme se veem em edificações ou em fenômenos sociais. O envolvimento cubano na guerra em Angola (ou na Etiópia) continuou sendo um tema difícil em Cuba,<sup>47</sup> tendo em vista que muita propaganda foi feita em torno do heroísmo dos soldados cubanos durante o esforço de guerra, o que não deixa muito espaço para tocar nas atrocidades que eles testemunharam.<sup>48</sup> Assim, os artistas tornaram seu o dever de descobrir o que Piero Gleijeses chama de “cultura do silêncio”.<sup>49</sup> Em Cuito Cuanavale, Carlos Garaicoa passa sete dias cavando buracos na margem do rio Cuito. Ele filma sua ação e os resultados são exibidos em uma instalação com sete telas de vídeo,<sup>50</sup> adotando como título uma linha do poeta japonês Matsuo Bashō em duas traduções: *In the summer grasses there is boredom now, glorious dreams of ancient warriors/ En las hierbas del verano, ahora se está aburrido. Gloriosos sueños de antiguos guerreros.*\* Por meio desse título, Garaicoa parece exprimir a impressão de “ter chegado tarde demais” ao campo de batalha, além de uma sensação de impotência e paralisia. As significações atribuídas a sua ação oscilam desde a de coveiro até a de arqueólogo, passando pelas de agricultor e operário.<sup>51</sup> Em um texto escrito em Cuito Cuanavale, Garaicoa, desconhecendo o texto de Benjamin sobre a memória, fala de sua tentativa de “interrogar a terra por meio da performance”:<sup>52</sup>

Cavar. Sete dias para cavar respostas. Para desenterrar uma resposta. Cavar em busca de uma razão convincente. Minha própria arqueologia. Túmulo da imaginação. Cavar, cavar, cavar... Em mim, em meus amigos, escavar a tudo e a todos. Cavar como se para encontrar a fonte de toda a dúvida. Encarar o incompreensível. Cavar, cavar...

Não apenas uma sensação de paralisia e de fatalidade acompanha esse ato: o segredo forçosamente aberto, mas mortalmente silencioso, que se repete é o fato de que nem todas as minas terrestres instaladas na região foram desativadas. A ação de “interrogar a terra” carrega assim um aspecto de perigo

45 Catálogo da Bienal de Joanesburgo 1995: 130.

46 Mosquera 2000: 1286-1291.

47 “Ninguém em Cuba fala da guerra em Angola ou na Etiópia. Censura tanto quanto autocensura”, afirma Gerardo Mosquera (2000: 286). Ou melhor, o envolvimento na guerra fica a cargo da retórica da propaganda oficial, “uma língua de vitória e martírio”, que não permite a narrativa da experiência pessoal do conflito. “Faltam relatos que possam contrabalançar o discurso oficial”. V. também Fernandes 2006: 173, 174.

48 A Proposta Parlamentar do Projeto Milênio de 2007 utiliza o mesmo tipo de discurso.

49 “Porque os líderes não disseram nada, os voluntários cubanos que executaram as missões não disseram nada. A cultura do silêncio envolveu a ilha” (Piero Gleijeses 2013: 395). Citado em Fernandes 2006: 171.

50 Exibida na Galeria Continua Le Moulin, em Boissy-le-Châtel, Île-de-France, Festival Sphères 2009. \**Sob as relvas do verão em que agora há tédio, antes sonhos gloriosos de antigos guerreiros* (N. da T.).

51 Um texto de Orlando Hernández (escrito em Havana em janeiro de 1998) acompanha a obra de Garaicoa: “Lá fora, um homem está cavando, revirando o solo silenciosamente como faria um coveiro (mas não foram enterrados todos os mortos? Ou o que mais poderia ser enterrado nessas sepulturas? Detritos, lixo?). Também poderia ser um agricultor que preparasse a terra para semear suas sementes, para plantar mudas (mas o que pode ser cultivado nessa terra enterrada pelo fogo, afogada em sangue, que depois não produza mais sangue, mais violência? E quem quer comer os frutos de uma colheita assim?). Certamente deve ser um explorador, um arqueólogo (mas o que ele procura? o que ele procura?). 7 dias desde o raiar do sol a cada manhã – assim, cada buraco se faz dentro de si memo para que sua pá penetre [...]” (Marcas News 3rd edition: 5).

52 Carlos Garaicoa (1998), *Marcas News* 3rd edition: 5.



afiado e vital. A sensação explosiva do “aqui e agora” se repete toda vez que a pá é lançada à terra.

Garaicoa produz uma segunda obra de arte após a expedição a Cuito Cuanavale. Quase como um pingente da própria ação do artista, consiste em quatro videorretratos de seus amigos, jovens cubanos que serviram em Angola: *Cuatro entrevistas sin...*<sup>53</sup> Os ex-soldados enfrentam a câmera sem falar (Fernandes 2006: 173). A trilha sonora consiste em uma conversa gravada. Assim, suas vozes em diálogo com o artista podem ser ouvidas; eles falam frases desarticuladas de memórias de guerra: “... que seria melhor nem mesmo... mas quase todos nós éramos jovens demais... no fim das contas, o que...”<sup>54</sup>

As vozes no vídeo de Garaicoa não coincidem com os retratos mudos mostrados pela imagem; o programa de rádio no trabalho de Younge fala de som transmitido a grande distância em termos de tempo e espaço; as vozes dos habitantes pronunciam nomes de pássaros que não são mais vistos na região. Uma espécie de “Nachklang” (eco, reverberação, ressonância) emerge desses múltiplos diálogos, mas permanece suspenso por enquanto.

## Des-ouvir

A alegação de uma preocupação com a “cura” e a catarse feita por Alvim vê-se sob pressão assim que aparecem as primeiras críticas das exposições. Embora ele afirme que “a exposição é mais um diálogo entre vítimas que entre vencedores e perdedores”, é preciso ressaltar que certas vítimas nessa guerra não são ouvidas.<sup>55</sup> Os artistas são representativos da situação geopolítica com base no único critério da nacionalidade: um cubano, um sul-africano e um angolano. Nessa fase inicial, comprovou-se ser ainda impossível levar em conta a situação muito complexa da população local afetada pelos conflitos angolanos. *Memórias Íntimas Marcas* não faz uma avaliação equitativa de todos os participantes da guerra. Os textos analíticos que acompanham a exposição não levam em conta o fato de que a guerra civil não havia terminado, provavelmente porque a situação não era clara para ninguém, ainda mais porque em 1997 não era possível saber que a guerra civil ainda se prolongaria até 2002. Esse detalhe ainda perdura e debilita consideravelmente a pretensão do projeto de centrar-se na memória coletiva. Referir-se às intervenções artísticas como se fossem um trabalho de rememoração coletiva seria exagerado e, na verdade, constituiria uma obliteração do sofrimento pessoal, pois sua inadvertida pertinência seletiva permanecia por revelar. Assim, desde o início, para ter algum sentido, as *Memórias Íntimas Marcas* precisavam do retorno de mais “escavadores” à cena no intuito de colher lembranças e representações de camadas de trauma ou esquecimento.

Em 2017, surge outro projeto concebido com esse mesmo objetivo: a exposição *[South-South] Let me begin again* envolveu 30 artistas da América do Sul, do

53 “Quatre Cubains (1997), *Cuatro entrevistas sin...*”. V. também Fernandes, 2006: 174, 175.

54 V. também texto contribuído por Orlando Hernández, 2000: 10.

55 Rory Bester 1998: 64-66. Mais tarde, Bester passou a integrar o projeto escrevendo textos para edições posteriores de co.@rtnews.

Caribe e da África do Sul que exploravam paralelos entre artistas do sul global. *[South-South]* confrontou a complexa noção de um “sul geopolítico” conectado por meio da arte contemporânea e se relaciona a conflitos em geral, entre os quais o conflito angolano.<sup>56</sup>

Nas obras exibidas em *[South-South]*, fica extremamente claro que, para alguns, a guerra está longe do fim, mesmo tanto tempo depois do cessar-fogo de 2002. As famílias dos veteranos do Batalhão 32, por exemplo, ainda lutam com um passado traumático não resolvido. Entre esses veteranos, os refugiados angolanos recrutados foram inicialmente instalados em uma base militar no norte da Namíbia. Com a independência da Namíbia, eles foram transferidos para Pomfret, no norte da África do Sul, uma região árida. Desde então, o estado sul-africano suspendeu os serviços municipais dessa cidade a fim de persuadir seus habitantes a abandoná-la. A comunidade como um todo é atormentada pelo legado da guerra, pelo repetido deslocamento e por sua luta para criar algum senso de pertencimento. Em decorrência do trauma de guerra não resolvido da maioria dos homens que lutaram nos conflitos angolanos, a normalização da violência é alta e o abuso das mulheres prevalece nessa comunidade. Duas artistas nascidas em Pomfret, oriundas de famílias deslocadas para cá em consequência desses conflitos, aceitaram o desafio de dar voz às histórias de sua comunidade.

Teresa Kutala Firmino e Helena Uambembe formam o coletivo Kutala Chopeto.<sup>57</sup> Seu trabalho se materializa na forma de narração de histórias. Compilando histórias pessoais em entrevistas com membros da comunidade, o Kutala Chopeto reescreve essas histórias pessoais em uma narrativa performativa. Os contos geralmente são lidos em performances. Os elementos da narrativa figuram como uma linguagem material que acompanha o relato verbal.<sup>58</sup>

Uma dessas narrativas reescritas e reimaginadas se intitula “The Lizard”, o lagarto. A versão filmada de um dos ensaios da performance mostra Teresa Firmino e Helena Uambembe ajoelhadas numa superfície coberta por grandes folhas de papel branco, em extremos opostos, ambas de frente para a câmera. Teresa Firmino se move para trás escrevendo frases da narrativa no papel em que se agacha: “Eu sou um lagarto”, “Eu sou mãe”, “Eu sou avó”, “Ela é minha filha” etc. Helena Uambembe se move para a frente em atitude semelhante, de cócoras, colocando alternadamente uma orelha ou a testa no chão enquanto a outra orelha aponta para o teto. As duas artistas então invertem os papéis, tornando-se alternadamente a ouvinte ou a escritora, adicionando camada após camada de escrita ou audição: escrever e sobre-escrever ou des-escrever; ouvir, sobre-ouvir e des-ouvir. A narrativa que acompanha a performance é escrita do ponto de vista de testemunhas inesperadas de cenas de angústia pessoal: um lagarto, uma planta de vaso e um pé de amendoim. A narrativa refere-se repetidamente a um personagem – humano, animal ou vegetal – que mantém uma orelha colada ao chão, agachado ou inclinado para esconder-se. A certa altura, o personagem

56 *SOUTH-SOUTH: Let me begin again*, 2 de fevereiro de 2017. <https://www.goodman-gallery.com/exhibitions/capetown-gallery-south-south-let-me-begin-again-2017>. A exposição foi exibida de 28 de janeiro a 04 de março de 2017 na Goodman Gallery, Cidade do Cabo.

57 Traduzível como “Ver além do conforto”.

58 Firmino e Uambembe também trabalham com vídeo, pintura e instalação de objetos encontrados.

está escondido no forro de um teto, mantendo a orelha colada à estrutura de madeira sobre a qual se esconde, a fim de ouvir o desenrolar da conversa na sala abaixo. Do ponto de vista “mais que humano” de um lagarto, uma planta de vaso e um pé de amendoim, o Kutala Chopeto conta uma história de deslocamento e abuso repetidos.



Il.2 Teresa Firmino e Helena Uambembe, vídeo do ensaio de performance: 2'50. Cinematógrafo Duško Marović; Efectos e Editing: Kutala Chopeto, Sonido: SoulFire Studio.

Teresa Firmino e Helena Uambembe escolheram o formato da narração de histórias<sup>59</sup> para evitar a representação figurativa.<sup>60</sup> A dissertação de mestrado de Firmino, *Rewriting History, Pomfret community stories*, elucida essa prática artística para a arte contemporânea e mostra que as narrativas nunca existem isoladamente. Cada capítulo começa com uma história da comunidade de Pomfret. Por meio dessas narrativas, os textos de Firmino “lidam com as diferentes ferramentas utilizadas para reescrever a história” (Firmino 2017: 1).

“Contar histórias prende a imaginação”, escreve ela, “[...] dá ao público a liberdade de interpretar e reimaginar o que tantos imaginaram” e, prosseguindo: “Reescrever a história é um ato de reimaginar seu passado em um mundo repleto de histórias pré-inscritas que se estabeleceram como verdades” (Firmino 2017: 35-36). No trabalho do Kutala Chopeto, a narração da história é completada pela reenactuação de certos gestos essenciais, permitindo assim que a memória corporal retome o vestígio de uma experiência vivida anteriormente (ibid.: 87).

Firmino e Uambembe estão muito empenhadas em promover uma recepção respeitosa das narrativas que compartilham e em levar em conta a sensibilidade do potencial espectador/ouvinte.<sup>61</sup> Suas performances deixam claro que as histórias

59 Firmino, entrevista telefônica, 11 de setembro de 2019.

60 Firmino, ibid., 11 de setembro de 2019.

61 Quando Teresa Firmino e Helena Uambembe contaram a história “The Lizard” na University of the Witwatersrand, por ocasião da apresentação de um trabalho prático de Firmino, (março 2017), esta preparou um formulário para preenchimento pelo espectador, estipulando as condições sob as quais as narrativas seriam compartilhadas. O espectador tinha que agir com base num protocolo preciso.



funcionam como tais, que são um elemento independente, ouvido em um contexto específico, recontado aqui e agora, possivelmente para ser recontado em outros contextos. Para Firmino, a leitura é como a pesquisa: cada leitura da história é uma nova investigação do que aconteceu, de que parte da experiência vivida pode ser lembrada ou compartilhada e de como chegar a um acordo com esse passado difícil.<sup>62</sup> É importante que o espectador/ouvinte tenha consciência de estar ouvindo um relato subjetivo dos fatos, recontado pelas artistas que, por sua vez, o ouviram de outra pessoa. Embora sua maneira pessoal de contar a história seja importante, por outro lado, as duas artistas são apenas as vozes que recontam a história (Firmino 2017: 35). Outro detalhe que elas consideram crucial é o fato de ambas terem uma relação pessoal com a pessoa cuja história é contada, além de haver uma referência espacial compartilhada: Pomfret é a cidade natal tanto de quem conta as histórias inicialmente quanto daquelas que a mediam. Assim, a voz como guardiã da memória acompanha os vestígios sonoros transmitidos entre indivíduos, retornando sempre ao mesmo conjunto de circunstâncias para que os imaginários coletivos possam apreender os episódios vividos individualmente.

## Des-cobrimto

Em um texto sobre as imagens fotográficas da guerra em Angola e no norte da Namíbia, Patricia Hayes questionou da seguinte maneira esse conjunto de circunstâncias: "Que visibilidades a violência cria? Que visibilidades a violência destrói? Que explicações para a violência figuram no imaginário popular e na realidade"? (Hayes 2001: 157). Isso é complicado pelo fato de que "a comemoração se torna cada vez mais centralizada em uma elite nacional do estado" com o resultado de que, em vez de promover a memória coletiva, "instala-se uma espécie de esquecimento coletivo pós-colonial" (Hayes 2010: 11).

Com efeito, diante da retórica quase de embaixada das fases posteriores do projeto *Memórias Íntimas Marcas* (a exposição itinerante levada a Luanda, à Cidade do Cabo e a Antuérpia), torna-se difícil não perder de vista a primeira ação, que consistiu em viajar por uma zona de guerra tendo como alojamento improvisado uma casa em ruínas. No entanto, é a furtividade dessa estada em Cuito Cuanavale que parece contribuir como categoria estética para o debate do trabalho de memória. As experiências íntimas não resolvidas são como a consciência da presença de minas terrestres prontas para explodir no solo da margem do rio. Enquanto não se permitir que a experiência entre em diálogo com a realidade mudada atual, a violência não pode encerrar-se. Esse gesto deve ser visto no contexto mais amplo da memória cultural<sup>63</sup> e, portanto, precisa levar em conta o elemento político (Bennett 2005). Tanto as memórias negativas quanto a falta de rememoração desembocam na incapacidade de descrever a experiência. Para criar uma oportunidade de abordar esse elo perdido dentro de um processo cultural, a sociedade precisa encontrar formas de narrar a memória e de gerar imagens e gestos que integrem o imaginário coletivo.

Mais uma vez: as vozes do vídeo de Garaicoa não coincidem com os retratos mudos mostrados pela imagem; o programa de rádio do trabalho de Younge

<sup>62</sup> Firmino, entrevista telefônica, 11 de setembro de 2019.

<sup>63</sup> Aqui conotando "Kulturelles Gedächtnis", no sentido usado por Aleida e Jan Assmann.

fala do som transmitido a grandes distâncias em termos de tempo e espaço; as vozes dos habitantes pronunciam nomes de aves que não se encontram mais na região. Finalmente, uma geração depois, o chamado é ouvido quando o Kutala Chopeto se torna a voz que reconta histórias pessoais. Os artistas voltaram insistentemente ao mesmo conjunto de circunstâncias, algo inevitável para quem busca descobrir elementos de compreensão inicial em meio a camadas de esquecimento. Cada um deles está, a seu modo, "cavando, cavando como se para encontrar a fonte de toda a dúvida".

## Agradecimentos

Minha gratidão aos artistas Teresa Firmino, Gavin Younge e Fernando Alvim, pela generosidade em conversas pessoais, e a Clive Kellner e Bronwyn Lace pelas informações.

A pesquisa para este artigo contou com uma bolsa de pós-doutorado da University of the Free State.

## Obras citadas

Adorno, Theodor W., *Noten zur Literatur, II. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1962.*

Alvim, Fernando e Clive Kellner (eds.), *Marcas News 3rd edition.* Johannesburg: Sussuta, Boé, M.I.M. Project, September 1998.

Alvim, Fernando, "Memórias Íntimas Marcas, Luanda (Angola)", entrevista por Christian Hanussek, *Gleichzeitig in Afrika...* 8 Fevereiro, 2004. <http://www.bpb.de/internationales/afrika/afrika/59164/ausstellung-gleichzeitig-in-afrika?p=all>

Baines, Gary, *South Africa's 'Border War': Contested Narratives and Conflicting Memories.* London: Bloomsbury Academic, 2014.

Benjamin, Walter, "Ausgraben und Erinnern", in *Gesammelte Schriften Walter Benjamin.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch der Wissenschaft, 1991.

Bennett, Jill, *Empathic Vision, Affect, Trauma and Contemporary Art.* Stanford, California: Stanford University Press, 2005.

Bester, Rory, "Tracing a War", *Nka, Journal of Contemporary African Art* 9, nº 1 (Fall 1998): 64-66.

Bailey, Heindri A., *Parliamentary Millennium Project Project Proposal: 20<sup>th</sup> Anniversary of the Battle at Cuito Cuanavale, 8 May 2007.*

Brandstetter, Anna-Maria, "Violence, Trauma Memory", in *Marjorie Jongbloed (ed.), Entangled. Annäherungen an zeitgenössische Künstler in Afrika / Entangled: Approaching Contemporary Artists in Africa.* Hannover: Volkswagen Stiftung, 2006: 122-55.

Bunn, David, "Thoughts on a Phantom Limb: Gavin Younge's Distant Catastrophes", in *Prosthesis: Art works by Gavin Younge-the decade 1997-2007.* Paris : Le Cloître des Billettes, La Noire Galerie, 2007 : 25-33.

de Duve, Thierry, "Art in the Face of Radical Evil", *October*, nº125 (Summer 2008): 3-23.

- de la Forterie, Maud, "Skin", in *Deep Skin*, Gavin Younge. 10-17. Paris : Le Cloître des Billettes, La Noire Galerie, 2007.
- Didi-Huberman, Georges, *Ouvrir Vénus : nudité, rêve, cruauté*. Paris: Gallimard, 1999.
- Didi-Huberman, Georges, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris: Éditions de Minuit, 2008.
- Fernandes, Sujatha, *Cuba Represent! Cuban Arts, State Power, and the Making of New Revolutionary Cultures*. Durham and London: Duke University Press, 2006.
- Firmino, Teresa Kutala, *Rewriting History, Pomfret Community Stories*. Johannesburg: Tese de Mestrado, University of the Witwatersrand, 2017.
- Forrest, Drew, "The battle over Cuito Cuanavale still rages", *The Mail & Guardian* 25 February, 2022. <https://mg.co.za/opinion/2022-02-25-the-battle-over-cuito-cuanavale-still-rages/25-2-2022>.
- Gentric, Katja, "Sonic Fingerprints: On the Situated Use of Voice in Performative Interventions by Donna Kukama, Lerato Shadi and Mbali Khoza", *Image & Text*, n° 33 (2019). <http://www.imageandtext.up.ac.za/imageandtext/article/view/25>.
- Gleijeses, Piero, *Visions of Freedom: Havana, Washington, Pretoria and the Struggle for Southern Africa 1976 - 1991*. Chapel Hill: University of Northern Carolina Press, 2013.
- Greater Johannesburg Transitional Metropolitan Council. *Africus: Johannesburg Biennale. Catalogue*, Johannesburg Biennale, 1995.
- Hanussek, Christian, "Memórias, Íntimas, Marcas: Interview mit dem Künstler Fernando Alvim über den Aufbau eines afrikanischen Kunstnetzwerkes", *Springerin X* (Summer 2004): 50-53.
- Hatzky, Christine, *Kubaner in Angola. Süd- Süd-Kooperation und Bildungstransfer 1976-1991*. Munich: Oldenbourg, 2012.
- Hayes, Patricia, "Vision and Violence: Photographies of War in Southern Angola and Northern Namibia", *Kronos*, n° 27, Visual History (November 2001): 133-157.
- Hayes, Patricia and John Liebenberg, *Bush of Ghosts, Life and War in Namibia 1986 - 90*. Pretoria: Random House Struik, 2010.
- Heißenbüttel, Dietrich, *Kunst im Konflikt, Strategien zeitgenössischer Kunst*. Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen, 2014.
- Hernández, Orlando in Fernando Alvim e Clive Kellner (eds), *Marcas News Europe*, n°4. *Mémoires intimes marcas project for MUHKA*. Antuérpia: Museum voor Hedendaagse Kunst, 2000: 10.
- Kasrils, Ronnie, "Turning point at Cuito Cuanavale", *IOL*, 23 March 2008. <http://www.iol.co.za/news/world/turning-point-at-cuito-cuanavale-1.393891#.VXxZISioWQs>
- Kellner, Clive, "Editor of marcas news interviews Prof. João de Deus Pinheiro, Member of the European Commission", *Marcas News* 3<sup>rd</sup> edition. Johannesburg: Sussuta, Boé, M.I.M. Project (September 1998): 7.
- Mosquera, Gerardo, "Carlos Garaicoa", in *Fresh Cream: art contemporain et culture: 10 conservateurs, 10 auteurs, 100 artistes*. Paris: Phaidon, 2000: 1286-1291.
- Mosquera, Gerardo, "Alien-Own/Own-Alien: Globalization and Cultural Difference", *boundary 2*, 29, n° 3, Duke University Press, 2002.
- Neumark, Norie, *Voicetracks, Attuning to voice in Media and the arts*. Cambridge, Massachusetts & London: The MIT Press, 2017.



Nichols, Catherine, "Den Schrei Malen. Zwischen Ästhetik und Anästhetik in der Zeitgenössischen Kunst", in Blume, Hürlimann, Schnalke, Tyradellis (eds.), *Schmerz, Kunst + Wissenschaft*. Berlin: Dumont, 2007: 217-226.

Njami, Simon, "Fernando Alvim, Psychoanalysis of the World", in Laurie Ann Farrell (ed.), *Looking Both Ways, Art of the Contemporary African Diaspora*, 42-49. New York: Museum for African Art, 2003.

Ott, Michaela, *A-Affizierung, Kleiner Stimmungsatlas in Einzelbänden*. Hamburg: Textem Verlag, 2018.

Saunders, Chris, "South Africa's War, and the Cuban Military, in Angola", *Journal of Southern African Studies* 40, n° 6 (December 2014): 1363-1368.

Siegert, Nadine, *(Re)mapping Luanda. Utopische und nostalgische Annäherungen an ein Bildarchiv* (unpublished manuscript).

Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2003.

*SOUTH-SOUTH: Let Me Begin Again*, 2 February 2017. <https://www.goodman-gallery.com/exhibitions/cape-town-gallery-south-south-let-me-begin-again-2017>.

Younge, Gavin, *Prosthesis, Catalogue for an Exhibition of Art Works by Gavin Younge – the decade 1997–2007*. Paris: Le Cloître des Billettes, La Noire Galerie, 2007 .

Younge, Gavin, *Gavin Younge [Cradle Snatcher]*. Johannesburg: CIRCA on Jellicoe, 2010.

## O Atlântico Negro entra no espaço de reflexão entre as páginas – três livros: Bundith Phunsombatlert, Atta Kwami e Gilles Elie-dit-Cosaque

Philippa Sissis

### Introdução

*O meio é a mensagem.*  
Marshall McLuhan

Quando escolhe apresentar sua obra em forma de livro, o artista imediatamente a coloca em um formato que admite, implícita e explicitamente, toda uma série de níveis de significado e formas de encontro. A referência a *livro* não alude apenas às funções e características de design da cultura europeia do livro.<sup>1</sup> A forma livro também implica o envolvimento ativo do espectador na recepção da obra de determinados modos – por exemplo, através do convite para folheá-la e lê-la. O impacto da recepção no acompanhamento das páginas devido à forma livro acontece paralela, anterior e posteriormente à visualização de cada página e de sua mensagem gráfica. A composição em forma de livro é, portanto, um amálgama, um procedimento aditivo que joga com impressões de roteiro, texto, imagens, ordenamento de informações e a implicação do espectador/leitor, que escolhe como viajar pelo livro. A seleção da forma livro como superfície artística implica mais: como um objeto cultural com múltiplas facetas de emprego, função, efeitos e elementos visuais e hápticos, a escolha de uma forma livresca cria uma obra de arte multifacetada.

Analisando livros de três artistas, mostraremos como o engajamento artístico com o livro tematiza a cultura da memória e a construção da história. Os exemplos em questão explorarão os modos muito diferentes que os artistas escolhem para usar as dimensões do livro para os efeitos de suas obras. O primeiro, *Sunny Garden in Blue*, do artista de mídia Bundith Phunsombatlert, é um livro impresso em cianotipia em torno de um projeto de documentação e arquivamento de experiências de emigração de idosos nascidos no Caribe e radicados no Brooklyn. Phunsombatlert joga com referências artísticas ao primeiro fotolivro histórico que Anna Atkins criou em 1834. O segundo, *Grace Kwami Sculpture*, um livro cujo título o coloca em algum lugar entre livro e escultura, é uma exploração do artista ganense Atta Kwami sobre a obra de sua mãe, Grace Kwami. Com seu livro de arte, ele presta uma homenagem à mãe, mas sua opção de formato também a inscreve num cânone moldado pela autoridade do livro. Assim como o momento do arquivamento, que Phunsombatlert retoma com sua coleção de nar-

<sup>1</sup> Essa referência à cultura europeia do livro se deve à escolha desses três exemplos. Os livros de arte são um meio artístico global que reflete as diversas culturas e tradições livrescas centradas ou não em torno da palavra escrita. Para citar apenas alguns exemplos, v.: Wasserman 2007; Hubert/Hubert 1999; Pinther/Wolf 2020; <https://library.si.edu/exhibition/artists-books-and-africa/unique-visions> (último acesso: 29 de setembro de 2022). Para alguns aspectos das dimensões de significado inscritas no livro na cultura livresca europeia, v. Kiening 2008, por exemplo.

rativas biográficas, aqui a obra de arte também se torna parte da historiografia em forma de livro, revelando assim diferentes dimensões da lembrança e da preservação da memória. O terceiro, *Lambeaux*, de Gilles Elie-dit-Cosaque, é um diário infinito no qual cada página recém-criada é uma extensão e uma continuidade daquelas que já foram criadas e das que ainda serão produzidas. As páginas que o artista prepara com esse intuito para cada nova colagem – na mesma dimensão e na justaposição de escrita, colagem de fotografias, recortes de revistas e outros elementos gráficos e visuais – fazem de *Lambeaux* um livro ou caderno imaginário que nunca existiu como tal, mas que se apresenta como um objeto unitário (infinitamente inacabado) no efeito provocado individualmente pelas páginas. Nesse caso, o formato das páginas e o título de diário deixam clara a relação que as páginas têm entre si, e mais uma vez é usada a ideia de virar a página para facilitar a contemplação para além da exposição atual, em direção a futuras páginas.

A leitura dessas obras de arte não pode ser simplista, como mostrarão os três exemplos escolhidos: os artistas consideram diferentes elementos do espaço de reflexão (o “Denkraum” de Aby Warburg) produzido pelo livro, elementos que são tão numerosos quanto as culturas do livro no tempo e na geografia, e tão variados quanto as interações com os livros e a escrita. O presente trabalho só retomará alguns desses elementos para abordar mais detalhadamente os contornos da interação entre cultura, memória e arte do livro, de um lado, e a memória do Atlântico Negro e a escrita da história no Atlântico Negro, do outro.

## Em diálogo com modelos históricos: Bundith Phunsombatlert

A criação de um livro não significa apenas encadernar páginas. O livro constitui um contêiner de idéias, argumentações científicas, anotações, memórias pessoais e ficções. Em geral, os livros contêm uma infinidade de histórias que formam um espaço textual conectado por meio de alusões e referências intertextuais, ou simplesmente pela conexão local de inúmeros livros de uma coleção ou biblioteca.<sup>2</sup> Cada novo livro se conecta a esse espaço livresco que está em constante crescimento, que se torna mais rico por meio das relações estilísticas ou textuais com outros livros e que pode usar as referências para seu próprio efeito no leitor ou espectador, o qual reage às diferentes referências de acordo com seu próprio conhecimento.

No projeto do livro artístico *Sunny Garden in Blue* (Fig. 1), o artista tailandês Bundith Phunsombatlert invoca explicitamente o diálogo com uma publicação histórica. Ele retoma as características visuais das fotografias do livro *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* (Fig. 2),<sup>3</sup> de Anna Atkins, para criar um diálogo ao lon-

2 A biblioteca e a coleção de livros como memória artística, mas também como espaço de memória, constitui o tema da obra *Library of Exile*, de Edmund de Waal. Em sua coleção de livros de autores que, desde a antiguidade até a atualidade, foram forçados ao exílio em suas próprias vidas, ele cria um espaço literário (“uma biblioteca de trabalho”) conectado pelas experiências compartilhadas e, apesar disso, diversas dos autores. Convidando os visitantes a sentar-se e ler e deixar suas próprias marcas no ex libris dos livros, ele cria um espaço de tempos múltiplos ou exterior ao tempo. A coleção é completada com a inscrição de bibliotecas destruídas na superfície de porcelana das paredes externas do espaço da biblioteca. V. de Waal 2020).

3 Um dos treze exemplares que Schaaf nomeou está em Londres, no Museum of Natural History. V. [https://nhm.primo.exlibrisgroup.com/view/BookReaderViewer/44NHM\\_INST/12190875980002081#](https://nhm.primo.exlibrisgroup.com/view/BookReaderViewer/44NHM_INST/12190875980002081#) (último acesso: 5 de março de 2022).



go do tempo. Como escreve ele próprio, “Ao emparelhar as histórias dos imigrantes com imagens de plantas que são significativas para suas histórias pessoais, acrescentei um elemento de imigração humana que não havia no trabalho original de Atkins”.<sup>4</sup> Ao abrir essa relação entre seu trabalho e *Photographs of British Algae*, ele se refere às realizações desse modelo histórico, o primeiro livro que trabalhou com ilustrações fotográficas. Na época, o livro se destacou não apenas em virtude da extraordinária natureza fotográfica das fotos dessa publicação sobre botânica, mas também porque era o resultado do trabalho de uma mulher num universo discursivo primordialmente masculino. Mesmo que Phunsombatlert afirme que sua contribuição singular para o modelo histórico foi o conteúdo de suas entrevistas com idosos residentes no Brooklyn, o exame mais atento do contexto de ambas as obras, revela outros níveis discursivos desse diálogo.



Fig. 1, Bundith Phunsombatlert, *Sunny Garden in Blue: Stories from the Caribbean to Brooklyn*, Projeto em andamento, versões de arquivo digitais e cianótipo, versão livro: 14 1/4 x 20 polegadas/página. Copyright: Bundith Phunsombatlert, image courtesy of Wave Hill, photo by Stefan Hagen



Fig. 2 Capa do livro de Anna Atkins, *British Algae*. The New York Public Library<sup>5</sup>

Um paralelo entre a obra de Atkins e o livro de artista é seu posicionamento “no limite”: enquanto Atkins, como mulher num mundo patriarcal, questiona o problema da “classificação positivista” (Armstrong 1998: 187) partindo das margens com suas ilustrações e sua adaptação do cianótipo, Phunsombatlert usa essa técnica para inscrever um sujeito que está igualmente à margem da historiografia oficial na memória cultural

4 <https://bundithphunsombatlert.com/work/sunny-garden-in-blue> (último acesso: 1º de março de 2022).

5 <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-4b43-a3d9-e040-e00a18064a99>, (último acesso: 19.09.2022)

através da documentação. Ao fazer isso, Atkins vai com a botânica para um campo que, em sua época, não era considerado alta ciência, mas sim “um passatempo para representantes do 'sexo frágil e de conta bem fornida', pouco mais que uma 'bela diversão para moças de fino trato'” (Armstrong 1998: 187).

### ***Photographs of British Algae, de Anna Atkins***

A obra de Anna Atkins surgiu no contexto do entusiasmo pela história natural na Grã-Bretanha do século XIX (Schaaf 2018). John George Children, pai de Anna Atkins, foi um cientista reconhecido e membro ativo da Royal Society (Schaaf 2018: 41). A filha conhecia bem os colegas do pai e teve – tanto quanto possível na época – alguma cultura científica, participando de experimentos químicos, por exemplo (Schaaf 2018: 44). Ela também ajudou o pai a ilustrar sua tradução de *Genera of Shells*, de Jean-Baptiste Lamarck, em 1823 (Schaaf 2018: 49). No campo da ilustração científica, a preocupação com a fotografia foi um momento decisivo tanto em termos técnicos quanto em termos conceituais. Quando se partia da compreensão da natureza como um campo de conhecimento a ser coletado e organizado em uma estrutura inteligível, as ilustrações das publicações metodológicas eram entendidas como referências à ordem natural. A interpretação do artista, inerente ao ato de desenhar, era um momento de transformação subjetiva. A ideia de criar ilustrações que excluíssem esse fator humano era crucial para essa noção de ciência. Atkins utilizou a técnica da cianotipia numa fase muito precoce de seu desenvolvimento: poucos dias depois que John Herschel, que era amigo da família, comunicou o processo de funcionamento a seu pai, ela já iniciou a sua reprodução sistemática de algas britânicas (Fig. 3).



Fig. 3 Anna Atkins, *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions, Part I, Polysiphonia violacea*, 1843, Cianótipo sobre papel, ca. 27 x 21 cm. The New York Public Library<sup>6</sup>

Atkins procurou produzir “impressões das próprias plantas” (Armstrong 1998: 187), criando assim autenticidade. No livro resultante, a sucessão de ilustrações, negativos monocromáticos sobre os quais as plantas aparecem em branco por estarem menos expostas ao sol (Sachs 2021: 23), cria um arquivo sistemático e ordenado.

As representações das plantas revelam características individuais e, ao mesmo tempo, coletivas. Apesar da individualidade de cada impressão, cada chapa

passa a representar seu espécime como parte de uma coleção metódica. É precisamente esse jogo de individualidade e representação coletiva que Phunsombattler emprega em *Sunny Garden*, embora em um contexto histórico bem diferente.

6 <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-4b43-a3d9-e040-e00a18064a99> (acesso 19.09.2022).

## Ausências no arquivo, presenças no processo artístico

O projeto de livro em andamento *Sunny Garden in Blue: Stories from the Caribbean to Brooklyn* integrou e ainda integra uma exploração em três partes de momentos de imigração e migração, à qual o artista também se refere como “History in Blue”.<sup>7</sup> Nos assemblages de porcelana intitulados *Returning Dialogue: Fragments of Blue and White Porcelain*, ele explora passados coloniais e conexões interculturais entre a produção de arte, especialmente a da porcelana, e as rotas de comércio colonial na forma de placas compostas de cacos de diferentes origens e decoração localizável e datável. Na vasta instalação *Crossing the Border: Beneath the Blue Sky*, ele propõe a ideia de nação como uma quantidade abstrata. Para tanto, traduz as bandeiras suspensas do mundo em tons de azul, questionando a reconhecibilidade e as funções de representação por meio dessa intervenção mínima. Embora a reconhecibilidade permaneça em alguns casos, as características identificadas das cores de muitas bandeiras desaparecem.

Entretanto, apenas o projeto *Sunny Garden in Blue* será discutido aqui, pois é a única obra para a qual o artista escolheu a forma livro. O projeto é conduzido como um trabalho arquivístico participativo que recolhe e ilustra histórias de imigração de residentes aposentados de Brownsville, no sul do Brooklyn, Nova York.<sup>8</sup> O artista coletou histórias pessoais, as documentou e, posteriormente, narrou essas memórias no texto do livro de arte usando a terceira pessoa do singular para referir-se aos entrevistados. Phunsombatlert apresenta retratos desenhados dos vários participantes e conta suas histórias como foram contadas a ele, começando com suas experiências no Caribe e seus caminhos até os EUA (Fig. 4).



Fig. 4 *Sunny Garden in Blue: Stories from the Caribbean to Brooklyn*, Jose A Felix Story (página 1), Projeto em andamento, versões de arquivo digitais e cianótipo, versão livro: 14 1/4 x 20 polegadas/página. Copyright: Bundith Phunsombatlert

Todos os retratos começam com o nome no verso limpo da página. Na frente, vai o texto principal, muitas vezes acompanhado de um

retrato desenhado pelo artista em linhas azuis sobre branco. A origem caribenha do entrevistado é ilustrada por um esboço desenhado da ilha, com os lugares no-

7 <https://bundithphunsombatlert.com/> (acesso 2/10/2022).

8 O projeto foi concluído por meio de diferentes atividades: o artista criou os retratos dos entrevistados; estes criaram imagens cianotípicas de flores e plantas, e imprimiram motivos em estilo cianotípico em tecido. Os resultados de seus trabalhos foram apresentados em pelo menos duas exposições em 2018 (*Sunny Garden in Blue. Artworks from Rosetta Gaston Neighborhood Senior Center*, 14 de maio de 2018, recepção aos artistas em 15 de junho de 2018. Artistas participantes: Rebecca Abrams, Kenneth Beckles, Jose A. Felix, Julia Fraser, Vere Gibbs, Ketty Greene, Magdalen Jobity, Carmen Mendez, Aida Ramos, Lorna Thomas, Norma Tudor, Francis Bates).



meados no texto etiquetados em indicações manuscritas. Plantas e frutas são mostradas como reproduções fotográficas em branco sobre azul, reproduzindo assim o efeito da cor dos cianótipos. Nas narrativas de Phunsombatlert, esses objetos orgânicos estão ligados à vida dos entrevistados por meio de memórias pessoais:

Suas [de Jose A. Felix] lembranças de Porto Rico são todas da natureza: os coqueiros e as montanhas rochosas, o oceano escancarado que encontra o céu e as noites clareadas pela lua e pelas infinitas estrelas.<sup>9</sup>

O efeito visual dessa mise en page usa apenas a cor principal (azul) e a representação de mapas como referências ao livro de Atkins.<sup>10</sup> Ao contrário de Atkins, Phunsombatlert concentra-se nos seres humanos e em suas histórias. Ao coletá-las, o artista dá uma forma material a biografias efêmeras que muitas vezes são recontadas apenas em tradições orais. Esse processo estende "o alcance temporal e espacial da comunicação humana" (Foote 1990: 379), especialmente nas culturas ocidentais. A escolha da forma "Vidas" para a narração das diferentes histórias também associa seu livro às numerosas "Vitae", ou vidas, de pessoas ilustres, um gênero literário conhecido desde a antiguidade e muito importante para um conhecimento mais amplo de personalidades históricas, na história da arte, por exemplo.<sup>11</sup> Essa escolha não só resgata a transitoriedade da fala, mas também estabelece um relação com outras memórias escritas, arquivos oficiais, livros de história, romances históricos etc., que formam a base escrita da cultura da Europa ocidental. Mas a integração desses testemunhos ao arquivo escrito contém outro aspecto: como o arquivo alimenta a memória coletiva de uma sociedade, a integração de material arquivístico novo também muda essa memória. Na apropriação artística do ato arquivístico, "[...] o arquivo, apesar de sua inserção histórica, diz respeito não ao passado, mas sim ao futuro do passado, e constitui uma fonte vital de investigação, assim como um tema de investigação que pode inspirar novas maneiras de ver o mundo e viver no mundo" (Carbone 2020: 258).

Ao aproveitar a natureza flexível do arquivo, sua mutabilidade, e o processo contínuo de formação da memória cultural, o artista perpetua a história através da produção de documentação artística. Em seu ato artístico, ele transfere a memória fugaz, transmitida oralmente, para a forma material do livro. Assim, não só torna essas vozes parte da história escrita, como também – através do escopo artístico de sua atividade que, com sua exposição e ressonância como "obra de arte", tem um efeito diferente do de uma publicação histórica – aponta esta falha na historiografia estabelecida: "Ele questiona ausências, expõe vozes ausentes ou silenciadas [e] aborda lacunas em arquivos institucionais e na história coletiva, chamando a atenção para a natureza fragmentária e incompleta dos arquivos" (Carbone 2020: 260). Enquanto outros artistas tornam visíveis esses pontos cegos da historiografia através de arquivos ficcionais (Carbone 2020: 260), Phunsombatlert se faz testemunha da narrativa e a documenta em forma de livro.

9 Biografia de Jose A. Felix.

10 A reencenação técnica do cianótipo foi, de fato, parte do projeto artístico, mas não está integrada diretamente ao livro.

11 Exemplos importantes desse gênero são Vasari, Boccaccio, Vespasiano da Bisticci e muitos outros inspirados no gênero da vida dos imperadores da antiguidade. As tradições das histórias de vida coletadas oralmente não puderam ser investigadas. Essa poderia ser uma questão importante para questionar aqui o papel das tradições livrescas europeias.

Ao registrar as memórias de imigrantes caribenhos sub-representados em outros arquivos históricos, Phunsombatlert os integra à forma canônica da documentação histórica e cultural. A conexão arquivística entre o modelo histórico e a obra de arte se torna tangível na prática documental do projeto.<sup>12</sup> Outro aspecto importante desse diálogo entre livros é o nexos entre o livro de Atkins e a história botânica: o intercâmbio entre Phunsombatlert e os idosos do Brooklyn se desenvolve no contexto de uma oficina prática. Ela gira em torno da manipulação de flores e plantas “para criar ‘jardins’ cianotípicos pessoais”, como afirma o artista em sua descrição do projeto. Os participantes juntam e instalam as plantas que escolheram e criam seus próprios cianótipos. Eles não reencenam apenas o ato inicial de Anna Atkins, pois o manuseio criativo das plantas, das imagens dos cianótipos e dos tecidos estampados com tinta azul conecta a natureza das plantas, sua textura, aroma, lembrança visual e efeito sobre a memória dos indivíduos à documentação no livro. O procedimento técnico para obtenção de um cianótipo é alusivo ainda de outra maneira: o objeto capturado fotograficamente precisa ter sido colocado em contato direto com a superfície que cria a imagem. Assim, a imagem não é vista por meio do olho técnico da câmera, mas sim lançada sobre a superfície da imagem como uma impressão direta. Além disso, essa imagem é capturada por exposição direta à luz solar; o sol, que também é geograficamente significativo para as histórias do Caribe, desempenha um papel crucial na criação da imagem. Ao citar essa técnica especial no efeito visual de seu livro (Fig. 5) (pois ela não é executada em cianotipia, embora Phunsombatlert tenha feito cianótipos com os participantes em sua ação, como fica claro na documentação), o artista também transmite o imediatismo das plantas; sua presença está implícita no momento da criação do livro, pois são elas os gatilhos da imagem.<sup>13</sup>

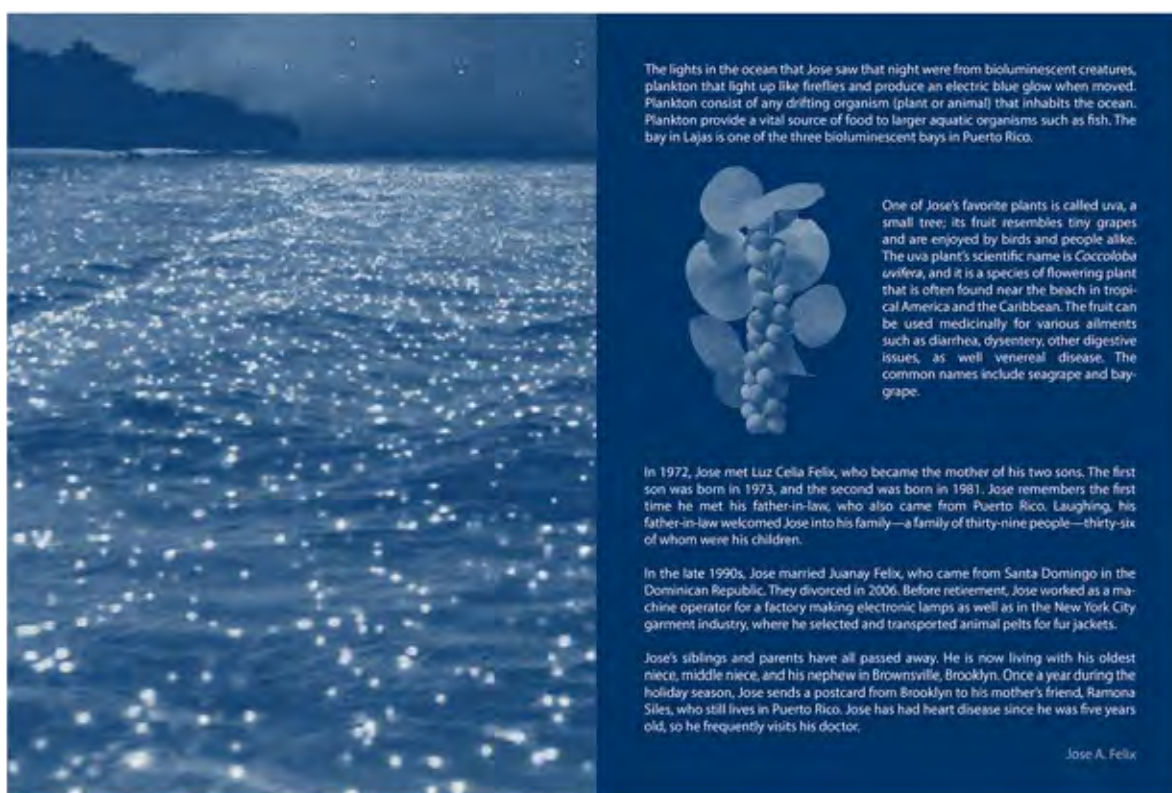


Fig. 5 Bundith Phunsombatlert, *Sunny Garden in Blue: Stories from the Caribbean to Brooklyn, Jose A Felix Story* (page 2). Projeto em andamento, versões de arquivo digitais e cianótipo, versão livro: 14 1/4 x 20 polegadas/página Copyright: Bundith Phunsombatlert

12 <https://bundithphunsombatlert.com/work/sunny-garden-in-blue> (último acesso em 1º de março de 2022).

13 O livro não foi executado em cianótipo, embora Phunsombatlert tenha feito cianótipos com os participantes da oficina

O artista brinca com momentos de presença e ausência, que também são significativos para captar as memórias dos narradores. Apenas verbalmente é que eles trazem as memórias de volta à vida: quando escritas, elas adquirem uma existência supratemporal; quando inscritas nessas páginas de um livro, suas histórias são fixadas para sobreviver aos tempos.

A oficina criou novas lembranças que enriquecem o livro com as memórias olfativas e momentos táteis. A justaposição das histórias, dos retratos e das representações das plantas ampliam o efeito porque, além da narrativa, a pessoa que conta a história também se torna presente em seu retrato. As plantas apelam para outros sentidos do leitor/espectador com seu aroma, seu tato, seu emprego. A dimensão histórica que a modernização do projeto de Anna Atkins introduz leva ao papel que as plantas e os jardins desempenharam na cultura caribenha: enquanto o projeto de Atkins se inscrevia no contexto europeu do esforço científico de documentar e ordenar o conhecimento da natureza, esse mesmo conhecimento tinha interesse primordial para a expansão colonial no Caribe. Phunsombatlert abre um campo de tensão que intercala as estruturas de produção de conhecimento pré-moderno e moderno por meio das histórias pessoais e da flora caribenha.

## Histórias naturais do Caribe

As histórias naturais ilustradas com representações da flora das ilhas fazem parte da cultura visual desenvolvida pelos colonos em seu encontro com o Caribe desde os primeiros dias.<sup>14</sup>

A descrição das descobertas não foi apenas a narrativa de uma aventura heróica. Os recursos naturais que a expansão colonial tornou acessíveis constituíam objeto de ambição econômica entre os europeus. Ao mesmo tempo, a flora caribenha tornou-se objeto dos mesmos movimentos triangulares dos colonizadores e dos povos africanos, que eram escravizados e trazidos para as ilhas: embora levassem consigo plantas da África, os colonos importavam plantas como a cana-de-açúcar e o anil para instrumentalizar os solos extremamente férteis para seu lucro (Chakrabarti 2010: 143): "Para os europeus, as plantas eram um recurso, ao passo que, para os escravos, elas se entrelaçavam a seu cotidiano de formas complexas" (Chakrabarti 2010: 144). A coleta aparentemente objetiva de conhecimento em ilustrações florais é, nesse contexto, parte da conquista colonial do Caribe, por um lado, e do fortalecimento de uma identidade cultural caribenha, por outro:

O sistema da plantation tinha moldado assim as realidades sociais da prática da medicina na Jamaica. Ele tinha duas orientações; enquanto os britânicos estavam envolvidos na exploração e no abuso dos potenciais botânicos da ilha, os escravos estavam, em seu dia a dia e em suas próprias tradições intelectuais, criando novos significados para esse mundo natural, buscando novos modos de sobrevivência e cura e procurando estabelecer sua nova vida nessas ilhas (Chakrabarti 2010: 149).

Tal aprendizagem se desenvolve com base no papel que o conhecimento botânico desempenha para o povo escravizado: os jardins de case, pequenos jardins para frutas e pequenos vegetais, e jardins maiores (jardins vivriers) para batata-doce, inha-

14 V. Lozère 2020; também Delbourgs 2017: 37.



me e outros itens básicos para uso pessoal dos escravizados, eram parte da organização da plantação desde seu início (Benoît 2000: Capítulo III, 95-128). Benoît mostra que, mesmo antes do início da colonização, havia uma cultura de hortas familiares que as populações originais tainas e caraíbas utilizavam, cultura essa que ligava o povo escravizado à natureza em que então vivia (Benoît 2000: Capítulo III, 95-128), o que propiciava uma âncora para a cultura de plantas, idiomas e rituais (Chakrabarti 2010: 149). Desde os primeiros registros até o século XIX, quando Victor Schoelcher, em seu relato da vida dos escravizados (Des colonies françaises. Abolition imédiate de l'esclavage), também documenta a relação destes com plantas variadas, o jardim e o uso das plantas representavam um espaço de desenvolvimento para a identidade cultural e a liberdade (Benoît 2000: Cap. X, § 15). Nascida da questão de quem forneceria o alimento aos escravizados e de que forma, a autossuficiência baseada em jardins criou um "início de liberdade ao qual eles se acostumaram".<sup>15</sup> Assim, enquanto o jardim era um (pequeno) espaço de aconchego e liberdade, as plantas em si serviam a um propósito além do simples sustento; ao contrário, é nos jardins de case que se encontra uma variedade de plantas terapêuticas e "mágicas", plantas que podem ser bénéfiques ou maléfiques (Benoît 2000: Cap. IV, § 14).

No intercâmbio com os povos indígenas, a botânica tornou-se um campo de creolização. Os conhecimentos e os usos tradicionais resultantes representavam uma cultura claramente "creolizada" – no povo que trouxe e transmitiu o conhecimento, nas plantas introduzidas e descobertas, em seu uso no tratamento de doenças conhecidas e inéditas e na manutenção e desenvolvimento de tradições alimentares – que surgiu da complexidade cultural decorrente da colonização, do deslocamento, do sistema da plantação e do sistema escravo (Chakrabarty 2010: 150). Victor Schoelcher aponta o jardim como uma fonte de empoderamento, como indica o título de seu nono capítulo, "o veneno é, para o escravo, o que o chicote é para o senhor: uma força moral" (Schoelcher 1842).

A ideia de objetividade implícita nas ilustrações cianotípicas de Anna Atkins, em sua busca de coletar conhecimentos científicos, se reflete na individualização através das biografias e memórias pessoais no trabalho de Phunsombatlert. A utilização da flora caribenha como âncora dessas memórias aponta para o lado mais sombrio da coleta de conhecimentos botânicos no contexto colonial. Ao mesmo tempo, abre o campo da reflexão sobre a flora caribenha e seu papel para as pessoas como um espaço de criação de identidade.

Em sua adaptação do tema botânico de *British Algae* em seu *Sunny Garden*, o artista não está apenas expandindo a coleção fotográfica botânica de Atkins para incluir o motivo da imigração (como ele mesmo escreveu em seu site). Ao ligar a micro-história caribenha à botânica (ou à memória inspirada nas plantas), ele também forma um espaço intelectual, um *Denkraum*, no qual a produção europeia do conhecimento e a cultura da memória pós-colonial respondem uma à outra. Através de seu diálogo com um modelo histórico, o livro do artista torna-se um objeto que é, ao mesmo tempo, arquivo e presença, documentação e reescrita, um objeto que trata tanto do sol e do mar quanto do toque e da sensação das plantas, na memória e na prática artística.

15 Lavollée 1841: 135, in: Benoît 2000: Cap. III, § 21]].

## Do sentir ao tocar, do contar ao mostrar: Ata Kwami

O livro de arte *Grace Kwami Sculpture* (Fig. 6), criado em 1993 pelo artista ganense Atta Kwami, também pode ser lido como um trabalho de arquivo usado para integrar novas histórias – a história da obra artística de Grace Kwami, escultora da primeira geração egressa da educação artística formal em Gana – à documentação escrita da história da arte. Porém Atta Kwami, que é artista, historiador de arte e filho de Grace Kwami, criou um objeto que atinge mais ativamente os mundos hápticos de seu público.



Fig. 6 Atta Kwami, *Grace Kwami Sculpture*, London / Ghana, 1993, Edition: 6/32, foto-litografia, água-forte, serigrafia, y color xerox sobre Somerset Satin 300 g/m2 papel, 7,5 x 27 x 37,5 cm. Copyright Smithsonian Libraries, National Museum of African Art

O livro contém 48 páginas dobradas e não numeradas. Ele é apresentado geralmente em posição vertical, com as páginas desdobradas formando uma aranha de oito patas. Essa apresentação mostra a relação lúdica entre o título e a apresentação do livro: o título *Grace Kwami Sculpture* refere-se tanto às esculturas de Grace Kwami como também à qualidade do livro como escultura.<sup>16</sup>

Com esse livro, Atta Kwami explora a atividade artística de sua mãe, Grace Salome Kwami (1923-2006). Ela se formou em 1953 no Kumasi College of Arts (mais tarde, Kumasi College of Technology), onde a formação artística em cerâmica e terracota, juntamente com a tecelagem e as artes têxteis, fazia parte do currículo de artistas e professores (Kwami Kumasi Realism: 73). Grace Kwami pertenceu à primeira geração de artistas ganenses internacionalmente ativos, como conta Atta Kwami a partir de suas próprias memórias de infância, nas quais a obra artística e a vida de sua mãe estavam intimamente ligadas (Kwami Kumasi Realism: 27-28). Ela trabalhava principalmente com terracota, mas também com desenhos e pinturas.

<sup>16</sup> Atta Kwami criou esse projeto, preparado por longo tempo, quando atuou como membro do Royal College of Art em Londres em 1992-93 e dele imprimiu 32 cópias (mais 4 exemplares para si). Ele foi exibido pela primeira vez na Artist's Book Fair, em Londres, em maio de 1993. Seis dos 32 exemplares estão na Smithsonian: Record < Grace Kwami Sculpture > | Collections Search Center, Smithsonian Institution (si.edu).

## Artista e historiador da arte

Grace Kwami Sculpture tem como objetivo contribuir para nossa apreciação e conhecimento da arte ganense (Kwami: Prefácio).

Atta Kwami atua aqui num duplo papel porque, além de suas atividades artísticas, ele é também um historiador de arte, como evidenciam suas publicações. No prefácio de Grace Kwami Sculpture, ele descreve sua intenção de expandir o conhecimento da arte ganense com a obra, colocando-a assim claramente no gênero de historiografia da arte.

Enquanto Phunsombatlert documentou em seu trabalho narrativas orais e colocou desenhos e fotografias ilustrativamente ao lado do texto, Atta Kwami usa a interação texto-imagem de uma maneira diferente. Ele recorre a um arquivo produzido ao longo de uma década, composto de fotografias de sua mãe trabalhando, mas também de desenhos feitos por ela. Mesmo que o artista já tivesse em mente o conceito do livro e guardasse as fotografias para esse fim, elas tinham uma existência independente e documental antes de se tornarem parte da composição do livro.<sup>17</sup>

Entretanto, o ato de transferir as fotografias para a forma livro as recontextualiza, e sua mensagem assume contornos mais nítidos que correspondem à mensagem do livro. Embora possam ter representado instantâneos dos vestígios fotográficos da vida de Grace Kwami, agora eles se tornam janelas para uma narrativa dada pela estrutura do livro. Eles não falam mais por si mesmos nem existem no contexto de um grupo de imagens dispersas que podem ser vistas em qualquer ordem e individualmente. Eles estão dispostos no espaço do livro e recebem títulos e textos que contribuem para seguir a direção determinada por Atta Kwami. Ele insere os retratos e visões de trabalho em uma sequência que funciona simultaneamente como uma exposição em miniatura e uma fonte artística e histórica para a obra da artista.<sup>18</sup>

## A produção do livro/a produção da arte e do conhecimento

Paralelamente a essa transferência, Atta Kwami põe um claro foco na produção e no processo artístico. Ele torna a incluir isso em seu prefácio quando aponta as diferentes técnicas utilizadas na produção do livro.<sup>19</sup> E também mostra isso no próprio livro: as quatro grandes folhas de papel são dobradas e

17 V. <https://www.prm.ox.ac.uk/event/andrea-stultiens-the-kaddu-wasswa-archive> (último acesso: 18 de julho de 2022) e também: [http://africultures.com/the-kaddu-wasswa-archive-entre-recit-personnel-et-memoire-collective-11421/?utm\\_source=newsletter&utm\\_medium=email&utm\\_campaign=520](http://africultures.com/the-kaddu-wasswa-archive-entre-recit-personnel-et-memoire-collective-11421/?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=520) (último acesso: 18 de julho de 2022).

18 Em sua observação de The Kaddu Wasswa Archive (2010), dos fotógrafos Andrea Stultiens, Arthur C. Kisitu e Kaddu Wasswa, Érika Nimis aponta a importância das mãos visíveis que seguram e possivelmente percorrem o arquivo em forma de livro. Em sua análise, elas são menos o indício do manuseio e, portanto, de uma forma de ler o arquivo, e mais uma forma de representar o observador - nesse caso, a própria fotógrafa. Ver Nimis 2014: 560.

19 "As imagens aqui apresentadas formam um conjunto de diferentes processos de impressão: gravura em metal, serigrafia, litografia, impressão computadorizada e xerografia em cores" (Kwami: Prefácio).



não cortadas na parte superior, o que confere ao livro mais estabilidade. As irregularidades das bordas são preservadas, o que significa que aqui você pode ver o momento da produção do livro: a materialidade da superfície não se esconde no objeto acabado, mas se torna parte do efeito artístico e deixa um lembrete do processo.<sup>20</sup> A produção do livro também continua tangível em sua encadernação: um cordão grosseiro enfiado em dois orifícios reforçados com bordas de metal é o que faz do objeto um livro. O cordão é visível na lombada. Quando fechado, o livro é transportado em uma caixa forrada com papel artesanal, projetada em forma de sol ou mesmo de aranha.



Fig. 7 *Grace Kwami sculpture*, encadernação. Copyright: Foto Niklas Wolf/ Livro: Smithsonian Libraries, National Museum of African Art

Mas a produção é também uma parte importante da percepção de Kwami do trabalho da mãe. Ele usa a possibilidade da imagem fotográfica em combinação com a ordem das páginas para criar uma aproximação crescente (Fig. 8, à esquerda): enquanto a primeira página mostra Grace Kwami trabalhando, o observador a vê de lado, com as mãos em movimento preciso e olhar concentrado em seu ofício; as páginas seguintes fazem zoom em quatro fotos de uma cena do trabalho (Fig. 8, centro). Aqui, suas mãos são mostradas manipulando a terracota, documentando não apenas seus gestos, mas também seu manuseio do material. A última foto dessa sequência mostra de frente a pequena cabeça de terracota. Nela, os objetos assumem o papel principal, devolvendo o olhar do espectador (Fig. 8, à direita). Os instrumentos de modelagem em primeiro plano, o bastão estabilizador na cabeça e as mãos, no lado esquerdo, apontam novamente para o processo inacabado.

20 Com sua esposa, a artista Pamela Clarkson, ele abriu um ateliê de produção de papel em Ayeduase. Kwami selecionou Somerset Satin 300g/m<sup>2</sup> para o livro, impresso em Londres (<https://library.si.edu/exhibition/artists-books-and-africa/grace-kwami-sculpture-full>; último acesso em 22 outubro 2022). A atividade de produção de papel de Kwami ilustra seu interesse no aspecto material de seu trabalho. V. Hark 2020.

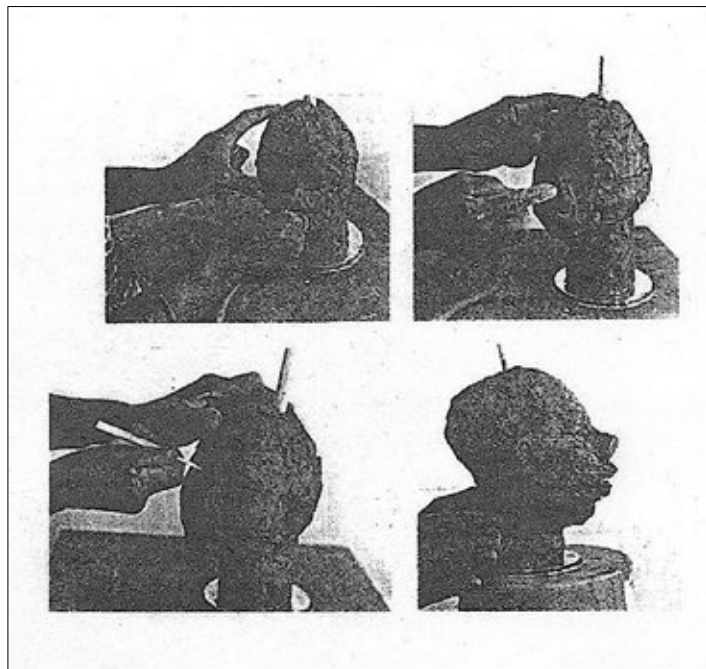


Fig. 8 Atta Kwami, *Grace Kwami Sculpture*, 1993. Copyright: Smithsonian



Fig. 8a Atta Kwami, *Grace Kwami Sculpture*, 1993. Copyright: Smithsonian

Fig. 8b Atta Kwami, *Grace Kwami Sculpture*, 1993. Copyright: Smithsonian



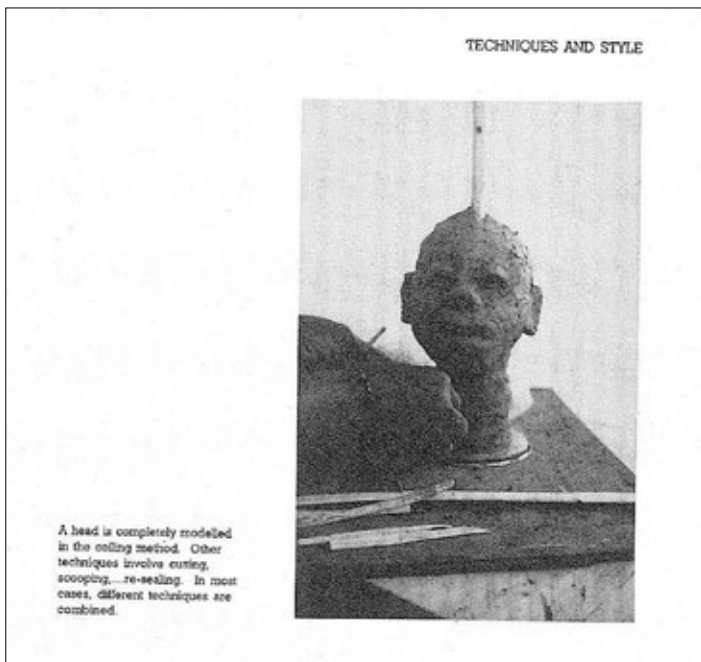


Fig. 8c Atta Kwami, *Grace Kwami Sculpture*, 1993. Copyright: Smithsonian Libraries, National Museum of African Art

Mesmo nas páginas que mostram fotos em arranjos de galeria (Fig. 9), ele reintroduz a materialidade do trabalho em forma textual, citando sua mãe: "O barro é o material de arte mais comum. G.S.K"

Fig. 9 Atta Kwami, *Grace Kwami Sculpture*, 1993, detalhe. Copyright: Smithsonian Libraries, National Museum of African Art



Em outros lugares, Atta Kwami também faz uso conciso das possibilidades da justaposição da visão e da leitura, chamando a atenção com o texto para certos detalhes: "Uma cabeça é completamente modelada no método do enrolamento. Outras técnicas envolvem o corte, a escavação [...] a resselagem. Na maioria dos casos, diferentes técnicas são combinadas" (Atta Kwami). Também nesse pequeno texto, o espectador se envolve na prática do trabalho artístico por meio do momento capturado. A descrição não se concentra no material nem na interpretação, mas especifica em mais detalhes o momento visto, o trabalho com o material. A imagem fotográfica aqui é usada para "faire voir": ela funciona "como uma visão mostrada" (Dobbe 2010: 160). O uso do livro com suas possibilidades de contar continuamente por meio da sequência de páginas cria um espaço complexo que leva o espectador a descobrir diferentes vertentes da narrativa a cada vez. A apresentação comum de texto e imagem em diálogo é especialmente tangível



na página que mostra um vaso esculpido (Fig. 10): "Então seus vasos não representam personalidades [...]?" Mais uma vez, o observador é convidado a entrar em diálogo com o objeto - supostamente dotado de uma personalidade.



Fig. 10 Atta Kwami, *Grace Kwami Sculpture*, 1993, detalhe. Copyright: Smithsonian Libraries, National Museum of African Art

Sua organização em forma de leporello semelhante à de uma sanfona que se desdobra em patas de aranhas, refere-se à forma simbólica de Ananse, uma aranha "a meio caminho entre a terra e o céu e tem o poder de reestruturar tanto o mundo divino quanto o humano" (Zobel Marshall: 31-32). Como a malandra figura do trickster, Ananse "controla os fundamentos da civilização, a sabedoria (conhecimento) e as histórias (história)" nos contos narrados pelos axantes (Zobel Marshall: 32). Kwami usa aqui a forma livro de arte para uma figuração da arte de contar e da criatividade (Pinther/Wolf 2020: 3), além de uma personificação da escrita da história. A forma de aranha também faz o objeto oscilar entre diferentes formatos, ao mesmo tempo uma escultura no espaço e um livro. Sob a forma de um objeto colocado verticalmente, ela contradiz ludicamente seu formato de livro: a rolagem pelas páginas não é mais possível. Agora é o espectador que precisa movimentar-se em torno do livro.

Através da materialidade tangível, da arte visível na obra e do foco do livro na produção, seu autor torna-se ainda mais presente no trabalho acabado, pondo-se em diálogo com a vida de Grace Kwami e atuando como sua testemunha. O formato do livro cria diferentes níveis de comunicação. Ela conta (em texto) e mostra (em imagem), mas também conduz os espectadores à contemplação ativa fazendo-os mover-se em torno do objeto. Atta Kwami usa as possibilidades do contar histórias implícitas na forma livresca. Contudo, ao mesmo tempo, contradiz sua interação natural com o leitor, que geralmente está sentado para folhear as páginas de um livro. Ele cria uma ordem na sequência de suas páginas e novamente a contradiz na dobra sanfonada, o que permite mais combinações possíveis de páginas para serem vistas uma ao lado da outra.

Esse uso criativo das características dos livros é parte também do último trabalho aqui apresentado, o diário *Lambeaux*.

## Diário infinito, histórias infinitas: Gilles Elie-dit-Cosaque

Em seu trabalho em série *Lambeaux*, o artista gráfico e videoartista Gilles Elie-dit-Cosaque (\*1968) vem criando colagens multimídia em páginas duplas projetadas como páginas de cadernos de anotações desde 2009. As diferentes regras, o tamanho constante (33×22cm) e os indícios visíveis da encadernação com grampos aludem à origem encenada da superfície que o artista utiliza aqui, ou seja, cadernos ou apostilas escolares. No entanto, ele prepara as páginas à mão, dando-lhes a aparência de uma estrutura pré-fabricada destinada a integrar as associações a elas vinculadas na leitura de sua obra. Assim que essa referência é entendida, ele rompe com ela e apresenta as páginas duplas lado a lado em quadros. Cosaque normalmente reúne cerca de 16 páginas para uma exposição (Fig. 11), tornando-as, como afirma ele mesmo, legíveis como uma só narrativa coerente.<sup>21</sup>



Fig. 11 Gilles Elie dit Cosaque, *Lambeaux*, projeto em andamento desde 2009, 12 páginas de uma exposição, materiais múltiplos sobre papel, 33×22 cm. Copyright: Gilles Elie dit Cosaque

Essa narrativa não é linear per se; ela se desenvolve em cada colagem e na interação dos diferentes quadros. Assim, a história contada assume para o leitor/observador um caráter infinitamente evolutivo e infinitamente adaptável. Usando materiais diversos para criar as páginas do diário, Cosaque cria uma impressão de espontaneidade. Ele integra a diversidade material dos elementos a suas colagens de tal forma que elas lembram notas e coleções etnográficas, compilações de espécimes e anotação rápida de observações. Ao mesmo tempo, surgem diferentes níveis temporais, que se tornam evidentes nos gestos de desenho e pintura do artista e na idade e natureza dos vários objetos colados: escrita, impressão e fotografias reúnem os mais diversos momentos. Embora já mencionado na integração das fotografias reunidas na obra de Atta Kwami, Cosaque vai mais longe em

21 <https://www.ouest-france.fr/bretagne/groix-56590/gilles-elie-dit-cosaque-s-expose-sous-un-autre-jour-5207838> (último acesso: 15 de janeiro de 2022).



sua recontextualização de fotografias, quadros impressos, artigos de periódicos e outros materiais. Em suas composições, os materiais que tem em mãos são sobrescritos, questionados e sujeitados ao crivo do ceticismo.

A vista anatômica de um corpo humano (Fig. 12) foi tornada irreconhecível como pessoa por uma linha de cor vermelha sobre os olhos, apresentando uma desindividualização do modelo, que já fora abstraído na representação biológica. Em contraste, porém, a mulher, vestida apenas com uma saia e um lenço na cabeça, permanece visível em toda a sua individualidade. Ela funciona como um espelho – ou será que é a visão interna o espelho?

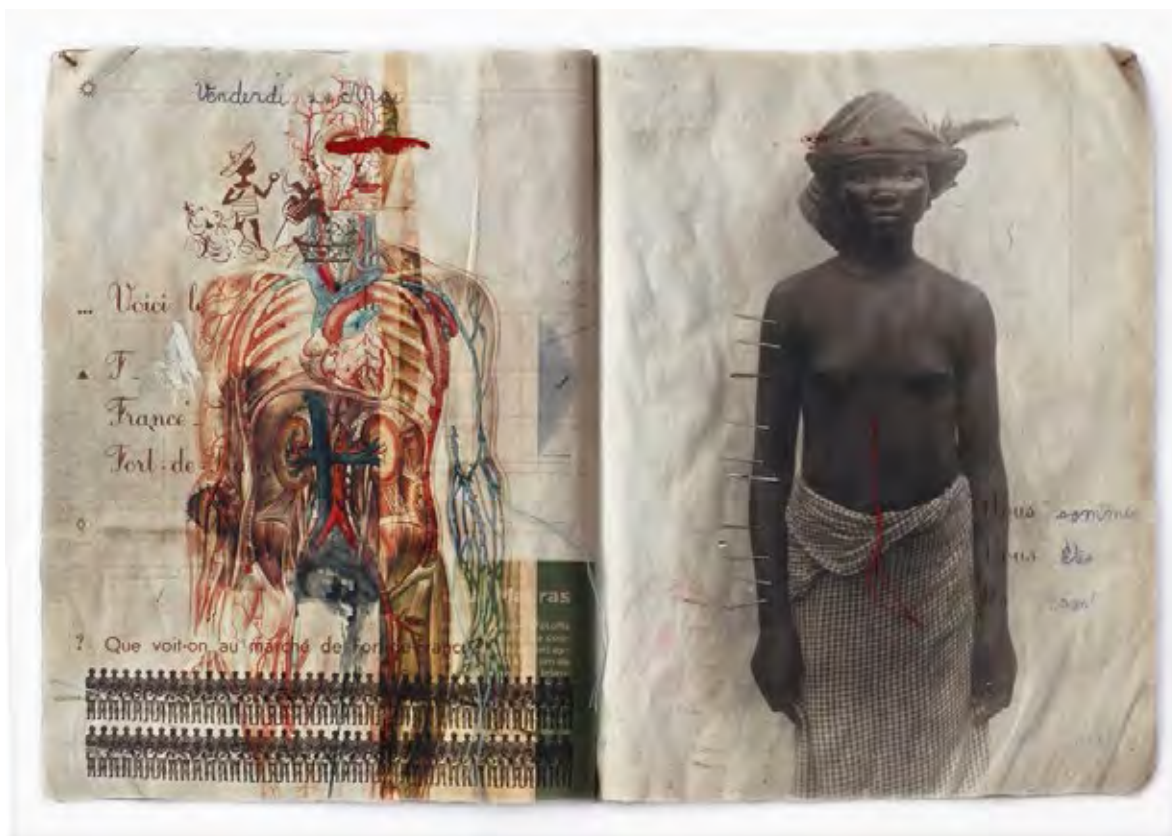


Fig. 12 Gilles Elie dit Cosaque, *Lambeaux*, projeto em andamento desde 2009, materiais múltiplos sobre papel,, 33x22 cm. Copyright: Gilles Elie dit Cosaque

Exercícios de conjugação que se sobrepõem a sua imagem relacionam a representação aos alunos/escritores: "Nous sommes/Vous êtes/Ils sont" (Nos somos/Vós sois/Eles são). A alternância entre a escrita pré-impressa da escola e a caligrafia infantil cria um lembrete da escola e da educação centralizadas (pelo estado francês, que dirige centralmente a educação), e a voz do aluno se adaptando a essas especificações, mas fazendo declarações sobre sua própria existência, ou sobre a de um grupo, comunitária: "Nós somos/Vós sois/Eles são". A imagem fotográfica, que encena neutralidade e observação científica na postura imóvel (a única exceção são as mãos, que contêm um leve movimento: a mão direita parece acariciar as dobras de tecido da saia, segurando-a, mas quase sem movimento), é recontextualizada por grampos de metal. Estes parecem prender a figura na página e no caderno. Eles prendem o braço da jovem com brutalidade metálica. Linha vermelha é usada para bordar o reflexo da artéria pélvica na página, tornando o interior visível do exterior. Isso reforça a impressão de espelhamento e distorção que ocorre entre



a vista anatômica e a fotografia. A pessoa se torna o objeto do olhar, o diagrama anatômico cujo interior vemos se torna o indivíduo protegido pelos olhos cobertos. Diferentes níveis da história também estão ligados por outros detalhes da colagem: a data em caligrafia infantil com um erro ortográfico ("Venderdi 29 Mai") dá à página um momento no tempo; ela a registra, não como um momento abstrato, mas sim como um momento concreto. A pequena caricatura mostra uma cena de mercado e uma figura negra de short, camisa de mangas arrancadas e um grande chapéu de palha, oferecendo uma das frutas que estão ao seu lado a uma senhora retratada com pele clara, de vestido longo com sobreposição e chapéu na cabeça. Aqui, também, a justaposição de roteiros, com diferentes fontes sinalizando diferentes temas, origens, contextos e imagens, desempenha um papel importante.

Ao lado da representação anatômica lê-se "... Voici le .../F.../France.../Fort-de-France". Outras linhas são deixadas em branco, provavelmente para dar espaço a exercícios de escrita. Identificado por um ponto de interrogação como outro tipo de tarefa, lê-se abaixo, "Que voit-on au marché de Fort-de-France?" (O que vemos no mercado de Fort-de-France?). A resposta é dada em um detalhe da icônica gravura *Description of a Slave Ship/Descrição de um navio negreiro*, de 1789 (Finley 2018).<sup>22</sup> No entanto, a mudança de mídia da escrita para a imagem deixa essa resposta suspensa: uma figura visual de pensamento em resposta a uma pergunta escolar a ser escrita. A mudança da escrita para a imagem responde a uma pergunta concreta, formulada por escrito, com as associações que a imagem evoca, tornando-se assim multifacetada e sempre dependente da leitura individual do leitor/espectador.

A sobreposição e a justaposição do desenho anatômico e de um trecho do ícone da representação do tráfico de escravos com respostas a essas perguntas escolares, a alternância entre quadros e texto e um estilo de escrita que aponta para uma criança, tudo isso cria um *espaço de reflexão* complexo. Alusões e referências, aliadas às características de um encontro individual e privado com um diário pessoal, reúnem uma obra de arte que é pessoal e, ao mesmo tempo, compartilhada no seio do povo caribenho francês. O reconhecimento das práticas escolares que foram (e são) comuns a gerações de jovens caribenhos e as alusões pictóricas a um passado comum criam um terreno de compreensão que pode estar no cerne do conceito de creolização.

Esse conceito caracteriza-se por estar infinitamente inacabado e por evoluir continuamente com seu povo e sua vida. A abertura da obra de arte de Cosaque parece integrar os fundamentos desse conceito a uma obra que é infinitamente individual – porque integra as leituras individuais de cada observador/leitor sem dar respostas concretas – e, ao mesmo tempo, representativa de várias experiências e memórias compartilhadas e, graças a essa natureza compartilhada, representativa também da memória cultural do Caribe francês (se é que não de todo o Caribe). O espectador torna-se parte do processo artístico quando completa a leitura dessas "images de pensée" (imagens de pensamentos). A "immédiatè visuelle" (imediatismo visual) faz da superfície da página um campo de reflexão (Caraës/Marchand-Zanartu: 7) e um exemplo vibrante da interseção entre *créolisation* e *créolité*, entre o processo

22 Durante a pesquisa para este artigo, não consegui encontrar uma resposta conclusiva para a questão da existência em Fort-de-France de um mercado específico para escravizados. Em um artigo de pesquisa, Jessica Pierre-Louis segue a pista de um mercado em St. Pierre, antiga capital da Martinica. Sua pesquisa parece indicar que as localizações concretas desses mercados especializados são raras. V. "Le "marché aux esclaves" du Mouillage à Saint-Pierre de la Martinique. - Tan Listwa" (último acesso: 26 de julho de 2022).

sempre mutante de tornar-se cultural e a criação da identidade caribenha (Febel 2013: 163).<sup>23</sup> O trabalho contínuo de Cosaque e suas colagens abertas representam especialmente o conceito de Glissant: “la créolisation c'est l'imprédictible”, a creolização é o imprevisível (Glissant 1996: 89; Febel 2013: 164).

Portanto, *Lambeaux* vai muito além da imaginação de um diário creolizado. Em vez disso, o trabalho de Cosaque materializa a “nova forma de historiografia descrita por Glissant para a história indocumentável da experiência colonial”, que deveria ser uma “historiografia polifônica” (Febel 2013: 176). Para fazer isso, Cosaque encontra em suas obras uma forma artística particularmente adequada, que cria justamente essa polifonia através de sua referência à importância cultural do livro e do caderno de anotações, uma referência aos pontos cegos da história escrita, e através da justaposição de imagem e escrita, material histórico e “memorabilia” aparentemente individual, como fotografias ou trechos de cadernos.

Com o uso dessa mídia, a reconstrução ou reorganização da memória é capturada aqui de forma pictórica. A “natureza inacabada” de seu trabalho tematiza tanto o processo de creolização quanto uma multiplicidade de memórias<sup>24</sup> nas quais imagens e memórias são compartilhadas e conectam as pessoas, mas não escrevem uma história comum linear e encerrada. Assumindo o papel do contador de histórias (le conteur), Cosaque torna-se ao mesmo tempo um “guerreiro do imaginário” – um “guerreiro da imaginação”<sup>25</sup> – e um historiador artístico, compartilhando essas características com algumas outras personalidades criativas importantes da Martinica: de Césaire a Glissant, de Chamoiseau a Raphael Confiant, cujas obras unem repetidamente historiografia e literatura, imaginação e reflexão, pensamento filosófico político e cultural, além de um passado compartilhado na documentação narrativa da memória.<sup>26</sup>

Cosaque materializa memórias, ao tempo em que conta histórias sem fim usando vestígios do passado. Riscando documentos institucionais, Cosaque interroga a historiografia canônica – canônica porque impressa e, assim, visível e disseminada. Nas suas colagens aliena, expande, contradiz essa historiografia e a coloca em novos contextos. Tanto o texto quanto o pictórico estão em ação. O ato artístico da coleta e montagem dos materiais O ato artístico de coleta e montagem de materiais constitui uma intervenção no tratamento da memória e da historiografia. Precisamente ao compartilhar a definição de história e memória que distingue entre o escrito e o oral, entre memória canônica e memória individual, o artista mostra processos de memória e de criação de imagens fora do campo da escrita canônica da história. Entretanto, suas colagens também não representam uma narrativa completamente desvinculada; elas usam intencionalmente pedaços e fragmentos que fazem parte da historiografia e da sua construção sob influência francesa.

23 “Portanto, hoje a creolização é entendida mais geralmente como um conceito de contato cultural, encontro, entrelaçamento ou transformação mútua de diferentes culturas, o que tem uma estreita proximidade com o conceito mais identitário de creolidade” (Febel 2013: 163).

24 “Para os caribenhos, o desafio de garantir a existência de uma memória coletiva toca as questões centrais do autopoicionamento: escrever a história do Caribe significa, acima de tudo, imaginar essa história, ou melhor, histórias no plural” (Ueckmann/Febel 2017: 13).

25 “Acho que Patrick Chamoiseau é ele mesmo um “Guerreiro do imaginário” e que sua prática da escrita está de acordo com a performance terapêutica dos antigos contadores de histórias de seu país. Ele cria uma magia, opera uma transmutação” (Chantal Thomas, Préface, in Chamoiseau 2016: II).

26 Sobre Chamoiseau, escreveu Ledent: “No entanto, sua visão do escritor caribenho como um contador de histórias que usa a diversidade e a criatividade como armas paradoxalmente pacíficas contra a destrutividade da globalização e da padronização se aplica à região como um todo, independentemente das fronteiras linguísticas” (Ledent 2008: 454).

## Conclusão: *Façonner l'histoire* - Reescrever o futuro

*Façonner l'histoire*, ou moldar a história, evoca os dois principais aspectos da presente análise. A idéia de “moldar” inclui o momento artístico da criação e também sugere a flexibilidade do material e a natureza dúctil do resultado. É crucial ter em mente que a história é maleável. A história é um constructo, um edifício, construído com base em fatos históricos. Mas a história se baseia em inúmeros fatos, e a escrita da história só pode referir-se a uma parte seletiva do passado; ela só pode ser uma sombra, um eco da realidade histórica. Os fatos nos quais a escrita da história se baseia são, especialmente nas culturas ocidentais, fontes escritas. Tais fontes contêm grandes lacunas e frequentemente documentam a perspectiva dos “conquistadores”, e é essa perspectiva que molda a narrativa histórica canonizada, significando tudo o que é escrito, impresso, publicado, ensinado etc. O questionamento dessas narrativas não é novidade, e a pesquisa contínua não só aponta pontos cegos como integra novas perspectivas.<sup>27</sup>

As obras de arte ajudam a superar narrativas históricas incompletas, dando uma visibilidade especial às histórias há muito esquecidas. No campo da arte e do arquivo (Enwezor; Callahan), o livro de artista é uma forma muito especial de apresentar a reescrita histórica a um público, particularmente no contexto do Atlântico Negro. A análise conduzida no presente trabalho mostra um campo muito grande de possibilidades de utilização do livro de artista como “zona de atividade” (Drucker 1995: 2). Os livros estudados aqui complicam as expectativas de escrever - e reescrever - a história canonizada, questionando o hábito geral inscrito no livro e seu modo de uso. Eles recontextualizam imagens e textos históricos ou referências visuais a modelos históricos, cortando estes materiais e temas para criar algo novo que, no entanto, permanece um reflexo do passado. No texto “The Role of the Writer in a New Nation”, Chinua Achebe definiu sua tarefa como a de ajudar sua “sociedade a recuperar a crença em si mesma e a afastar os complexos dos anos de denigração e autodesvalorização” (Achebe 1964). Uma maneira de restaurar essa dignidade perdida foi, para Achebe, voltar-se para a história de sua comunidade porque, ecoando Aimé Césaire, escreveu ele: “o atalho para o futuro é através do passado”.<sup>28</sup> Nesse contexto, a forma livro torna-se mais que um gênero criativo: seu papel na preservação e também no estabelecimento oficial da historiografia é utilizado pelos artistas para fixar memórias pouco conhecidas e invisíveis, ameaçadas pelo esquecimento, e inscrevê-las em uma memória cultural baseada na cultura escrita (conforme as tradições intelectuais europeias).<sup>29</sup> Enquanto as obras aqui apresentadas representam obras individuais, seu efeito se inscreve em uma memória coletiva. Neste ponto, a questão se torna como os meios se inscrevem na memória cultural, como revelam e tornam visíveis posições individuais ou coletivas e, assim, funcionam como uma superfície transformadora entre o individual e o coletivo.

27 Para citar apenas um exemplo, v. Zinnenburg Carroll 2014.

28 Citado em Ledent 2008: 453.

29 O papel que a cultura escrita desempenha nisso é claramente baseado em ideias ocidentais. Enquanto os artistas apresentados neste ensaio inscrevem uma alternativa, até então menos visível, em um meio da cultura ocidental, outros preferem estratégias que mostrem a relevância de outras formas de história na forma oral ou mesmo artística. V. Zinnenburg Carroll, 2014.



Maurice Halbwachs assumiu (com base de pesquisas eurocêntricas) que a memória coletiva requer “estabilidade e duração”; portanto, ela devia ser fixa, ou seja, escrita (Ueckmann/Fevel 2017: 9). Marc Bloch observou que grande parte dessa memória coletiva é composta de memória comunicativa, um conjunto de histórias, tradições orais, acréscimos, memórias individuais, etc., compartilhadas por testemunhas individuais dentro de grupos sociais como aldeias, etnias, classes sociais, religiosos e famílias (Cueille 2015: 1-2). Apenas alguns elementos dessa memória entram na Historiografia, a história encontrada nos manuais escolares. Através de sua reprodução e disseminação, constrói uma consciência histórica, onde a voz do indivíduo se desvanece por trás de uma história compartilhada. Isto leva à sub-representação de memórias não escritas. É justamente neste ponto que o livro do artista pode ser relevante como uma interface, se ele assumir suas funções de arquivamento. O artista luta contra os automatismos no “lembrar e esquecer”, que são frequentemente dominados por outras forças (Ueckmann/Fevel 2017: 13). Não se trata tanto de desafiar esses mecanismos, mas de usá-los para fins diferentes. O livro do artista não pode competir com outras fontes impressas por causa de sua circulação muito limitada (nos casos estudados aqui). No entanto, o livro as cita e, além disso, compensa esta deficiência por seu arranjo específico como obra de arte. Seus efeitos não se baseiam na reprodução em massa, mas em cada objeto individual, que requer uma concentração cada vez maior, uma visão cada vez mais profunda.

Na prática, um livro mesmo quando fechado, é um receptáculo de memória. A conexão entre livro e memória não é criada apenas por seu uso como suporte de documentação. Ela também se baseia na intimidade do toque, que produz a individualidade da memória. Os livros aqui apresentados são suportes com múltiplas direções de leitura, já encerrando em seu formato vários níveis de tradições de leitura e referências culturais. Estão reescrevendo a história, documentando e reorganizando memórias. Os artistas inscrevem o que era invisível ou intangível nesse marco estético, cultural, histórico e material. Ao mesmo tempo, é exatamente esse marco que os três artistas relativizam, desconstróem e expandem em sua prática artística. Ao apresentar um “diário” contínuo página por página em composições de quadros avulsos, Gilles Elie-dit-Cosaque cria quadros sobrepostos e interpostos, o caderno, o quadro da imagem e a totalidade de suas colagens já acabadas e das que ainda estão por vir. Phunsombatlert alude a um modelo histórico em seu trabalho arquivístico com memórias caribenhas e, ao mesmo tempo, mostra as camadas ocultas da produção de conhecimento histórico. O livro de artista de Atta Kwami é um livro de história da arte, um tributo em texto e imagem a sua mãe – e uma escultura ao mesmo tempo.

Essas observações inevitavelmente constituem apenas um primeiro olhar – os potenciais de moldagem da história são tão múltiplos quanto as formas que os livros de artista estão tomando, enriquecendo a cultura do livro em sua narrativa polifônica e sempre mutável.

Nota: A pesquisa para este trabalho foi financiada pela Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG, Fundação Alemã de Pesquisa) sob a Estratégia de Excelência da Alemanha - EXC 2176 'Understanding Written Artefacts': Material, Interação e Transmissão em Culturas Manuscritas", projeto nº 390893796. A pesquisa foi realizada no âmbito do Centro de Estudos de Culturas Manuscritas (CSMC) da Universidade de Hamburgo".

## Bibliografia

- Achebe, Chinua, "The Role of the Writer in a New Nation", *Nigeria Magazine*, n° 81, June 1964.
- Armstrong, Carol, *Scenes in a Library. Reading the Photograph in the Book, 1843-1875*. Cambridge, Mass. : MIT Press, 1998.
- Benoît, Catherine, *Corps, jardins, mémoires : Anthropologie du corps et de l'espace à la Guadeloupe. Nouvelle édition en ligne*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2000 (généré le 06 mars 2022). <<http://books.openedition.org/editions-msh/7406>>. ISBN : 9782735118380. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.editions-msh.7406>.
- Caraës, Marie-Haude, Nicole Marchand-Zanartu, *Images de pensée*. Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2019.
- Carbone, Kathy, "Archival Art: Memory Practices, Interventions, and Productions", *Curator, The Museum Journal*, vol. 63, n° 2 (April 2020): 257-263.
- Chakrabarti, Pratik, "Sloane's Travels: a Colonial History of Gentlemanly Science", in Alison Walker, Arthur MacGregor, Michael Hunter (eds.), *From books to bezoars. Sir Hans Sloane and his Collections*. London: The British Library 2012: 71-79.
- Chamoiseau, Patrick, *La matière de l'absence*. Paris : Éditions du Seuil 2016.
- Corbett, Mary Jean, Victor Luffig, "Review: Larry J. Schaaf, *Sun Gardens: Victorian Photographs by Anna Atkins*, New York/ Oxford: Aperture/ Phaidon Press 1985/86", in: *Women's Studies International Forum*, 1987: 220.
- Couille, Clotilde, "La mémoire communicative", *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, n° 120 (2015): 1-2.
- Court, Elsbeth Joyce, "Da Grace Salome Abra Kwami 1923-2006 ", *African Arts*, vol. 41, n° 2 (Summer 2008): 10-11.
- Drucker, Johanna, *The Century of Artist's Books*. New York: Granary Books, 1995.
- Febel, Gisela, "Poesie und Denken. Lyrische Form, kreolisierte Erinnerung und Erkenntnis bei Édouard Glissant", in Gesine Müller, Natascha Ueckmann (eds.), *Kreolisierung revisited. Debatten um ein weltweites Kulturkonzept*. Bielefeld: transcript 2013: 163-179.
- Foot, Kenneth E., "To Remember and Forget: Archives, Memory, and Culture" *The American Archivist*, vol. 53, n° 3 (Summer 1990): 378-392.
- Glissant, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard, 1996.
- Iversen, Margaret, "The Diaristic Mode in Contemporary Art after Barthes", *Art History*, vol. 44/4 (Sept. 2021): 798-822.
- Kiening, Christian, "Die erhabene Schrift. Vom Mittelalter zur Moderne", in Kiening, Martina Stercken (eds.), *SchriftRäume. Dimensionen von Schrift zwischen Mittelalter und Moderne*. Zürich: Chronos-Verlag 2008: 8-128.
- Kwami, Atta, *Kumasi Realism, 1951 – 2007, An African Modernism*. London: C Hurst & Co Publishers Ltd, 2013.
- Ledent, Bénédicte, "Waging the War from Outside. The Writers of the West Indian Diaspora and their Role in the Future of The Caribbean", in Kathleen Gysels, Bénédicte Ledent (ed.), *The Caribbean Writer as Warrior of the Imaginary/ L'Écrivain caribéen, guerrier de l'imaginaire*, Amsterdam/ New York: Editions Rodopi 2008: 453-466.
- Nimis, Érika, "In search of African history: the re-appropriation of photographic archives by contemporary visual artists", *Social Dynamics*, 40:3, (2014): 556-566.

- Nimis, Érika ; Marian Nur Goni, "S'inscrire dans une histoire partagée", *Africultures*, n° 88 (2012/2) : 8-11.
- Pinther, Kerstin, Niklas Wolf (eds.), *Photobook Africa. Tracing Stories and Imagery*. Munich: Institut für Kunstgeschichte, 2020 (<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:255-dtl-0000003788>, (accessed 24.02.2022)).
- Reinhardt, Catherine A., *Claims to Memory: Beyond Slavery and Emancipation in the French Caribbean*. New York: Berghahn Books, 2006.
- Sachsse, Rolf, *Anna Atkins: Blue Prints*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 2021.
- Schaaf, Larry, Joshua Chuang (ed.), *Sun Gardens. Cyanotypes by Anna Atkins*. New York: The New York Library, 2018.
- Schoelcher, Victor, *Des colonies françaises. Abolition immédiate de l'esclavage*. Paris : Pagnerre éditeur, 1842.
- Treml, Martin, Sabine Flach, Pablo Schneider (ed.), *Warburgs Denkraum. Formen, Motive, Materialien*. Munich: Wilhelm Fink, 2014.
- Ueckmann, Natascha, Gisela Febel (ed.), *Mémoires transmédiales. Geschichte und Gedächtnis in der Karibik und ihrer Diaspora*. Berlin: Frank & Timme 2017.
- Waal, Edmund de, *Library of Exile*, installation at the British Museum 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=NZhPbWBho5U> (acesso agosto 16, 2022).
- Zinnenburg Carroll, Khadija von, *Art in the Time of Colony*. New York: Routledge, 2014.
- Zobel Marshall, Emily, "Liminal Anansi: Symbol of Order and Chaos An Exploration of Anansi's Roots Amongst the Asante of Ghana", *Caribbean Quarterly*, vol. 53, n° 3 (September 2007): 30-40.



## Por uma história das artes visuais do Atlântico Negro

Christoph Singler

*Não estou lidando com uma questão essencialmente africana. Para mim, não há uma arte africana, não há uma arte senegalesa. Meu problema não é buscar ser africano, eu sou.*

Viyé Diba

*Assim, pode-se descobrir que a espécie Negra pode ter um rosto como parte de sua essência, enquanto sua cor é apenas um acidente. A cor não define de forma alguma o negro.*

Frank Bowling

O momento é propício, os(as) artistas afrodescendentes agora têm acesso às principais instituições do mundo da arte globalizada, as instituições artísticas geridas por africanos(as) e afrodescendentes estão se multiplicando. No entanto, um sinal dos tempos, o projeto da Dak'art 2020 propôs um retorno à Forja, símbolo da criatividade ancestral africana. Malick Ndiaye, criador dessa edição, pretendia pôr fim às descontinuidades na história da arte africana, para encontrar o fio ou fios além da ruptura que o colonialismo imaginava para a arte africana.<sup>1</sup> Pouco antes, o pavilhão da diáspora na Bienal de Veneza 2017 destacou a capacidade crítica da diáspora, que se oporia a qualquer forma de nacionalismo.<sup>2</sup>

O Atlântico Negro, ainda uma entidade imaginária? Concebido por Paul Gilroy, foi recebido como uma contribuição substancial para a conceituação da diáspora africana, pelo menos uma parte significativa. Pôde-se observar que seria necessário ir além de seu recorte conceitual e geográfico, onde a África permanecia em um estado de fantasma, e a América do Sul parecia estar ausente. Apesar dessas objeções, ele definiu uma nova relação entre a África e a diáspora atlântica. Já se foi o tempo em que a arte da diáspora era percebida como um apêndice da arte africana. No início do século XX, buscavam-se traços de culturas africanas,<sup>3</sup> mas este princípio arqueológico não é mais a principal prioridade dos artistas, tanto assim que a virada arquivística se desenvolveu fortemente no espaço do Atlântico Negro.<sup>4</sup> Do lado africano, o afropolitano de Achille Mbembe lembra a dimensão cosmopolita do continente, na medida em que a circulação de ideias e objetos é inerente à cultura africana muito antes do colonialismo.<sup>5</sup>

1 [www.dakart2020.com](http://www.dakart2020.com).

2 A publicação desta edição do Africanidades em três idiomas implica em um custo muito alto para as traduções. Lamento não poder dar exemplos no que se segue, devido a limitações de espaço. Também não incluo as diferentes filosofias da arte africana, pela mesma razão. Dito isto, espera-se que o formato on-line facilite o compartilhamento com nossos leitores.

3 Farris Thompson, Ortiz, Rodrigues, Herskovits, etc.

4 Isto não diminui a importância da pesquisa arqueológica que está sendo realizada atualmente nas Américas. Para os artistas contemporâneos que trabalham com o arquivo, não é uma questão de encontrar obras de arte, mas, sim, vários traços de escravidão e pós-escravidão.

5 Ver Eyo Ekpo (1977), um dos primeiros estudiosos africanos a desafiar as estreitas perspectivas da etnografia europeia.

Até agora não há estudo sobre as artes visuais do Atlântico Negro como um todo.<sup>6</sup> Este ângulo talvez permitisse dar mais consistência ao Atlântico Negro, na medida em que reúne as diferentes práticas locais. Os contatos entre as duas margens do oceano multiplicaram-se particularmente desde as independências africanas, o que levou a um melhor conhecimento da arte do continente, e, por sua vez, a diáspora tem sido capaz de inspirar a arte africana contemporânea. Everlyn Nico-demus (2009) argumenta que o Atlântico Negro produziu uma mudança na arte africana do século XX. Ela situa o início na revolta de Aina Onabolu contra o preconceito colonialista que considerava o artista africano incapaz de se inserir na arte ocidental contemporânea.<sup>7</sup> Por outro lado, em uma conversa com Huey Copeland, que ocorreu como parte da Afro Modern, em Liverpool, em 2010, Glenn Ligon disse que se sentia atraído pela abertura que supunha para artistas negros dos Estados Unidos (Copeland 2009).

John Peffer – 20 anos depois de Jan Vansina – apontou com razão que não há nada comparável na história da arte ao que tem sido feito para a história africana (Peffer 2005: 95-96), muito menos estudos que levam em conta às duas margens do Atlântico (a situação é muito melhor no campo musical). Segundo Bennetta Jules-Rosette, a mistura entre a arte africana e a de sua diáspora só leva ao “caos”: seria necessário “identificar os traços de homogeneidade e de diferença nas metamorfoses da arte globalizada”, explorando, “camada por camada”, a arte e suas representações (Jules-Rosette 2008). Foram feitas tentativas de escrever histórias parciais desse espaço com contornos imprecisos: Visoná-Blackmun, para a África (2000); Sharon Patton (1998), Richard Powell (2003), para os Estados Unidos; Emanuel Araújo (1988), Nelson Aguilar (2000), para o Brasil, deram contribuições importantes. No campo das chamadas artes “tradicionais”, Farris Thompson (1983, 2008), Isabel e Jorge Castellanos, para Cuba (1994); Sally e Richard Price, para os Quilombolas da Guiana (2000), escreveram textos fundamentais. Algumas grandes exposições também tentaram algo sobre o assunto: Histórias afro-atlânticas (2019), produzida no Brasil, foi a mais completa até hoje, seguindo Africa Modern (2010), mais modesta. Se, até hoje, não há história da arte africana nem de sua diáspora, como escrever uma história unindo as duas? Isso não seria um desafio, seria um exagero. O que traria de novo tal história?

Tentarei expor algumas perspectivas, não sem discutir seus múltiplos obstáculos, inclusive os diferentes quadros teóricos que tentam congelar seus objetos, muitas vezes evasivos. O que se segue será uma bricolagem de peças bem conhecidas graças ao trabalho de especialistas. O Atlântico Negro é uma vasta câmara de eco, onde distinguir entre retenção, analogia, paralelismo, conexão ou apropriação parece fadado ao fracasso. Mas podemos nos concentrar em colocar em perspectiva as pesquisas já feitas. É uma questão de encontrar fios condutores perceptíveis em diferentes partes do globo, não necessariamente em todos os lugares, é claro, e provavelmente não necessariamente visíveis a todo momento. O que defende tal história, mesmo que apenas no estado virtual, não são os “traços de

6 Singler (2020). Eddie Chambers (2020) pede estudos comparativos entre a Arte Britânica Negra e a Arte Afro-Americana, saudando Céleste Marie Bernier, *Stick to the Skin: African American and Black British Art, 1965-2015*. Oakland: University of California Press, 2018. Na realidade, trata-se de uma série de retratos de cerca de 50 artistas em torno dos temas da memória e da resistência apenas, o que reduz muito a amplitude dos temas abordados pela arte do Atlântico Negro. A observação de Chambers aponta para um buraco que é maior do que ele percebe.

7 Sobre Aina Onabolu veja Chika Okeke Agulu (2016).

homogeneidade" dos quais Jules-Rosette fala. "Homogeneidade" do que, em que nível: cultural, formal, racial, político? Isso seria negar a diversidade cultural no seio do Atlântico Negro. Tal história concentraria sua atenção sobretudo na circulação entre a arte africana e a arte da diáspora, mais ou menos intensa dependendo do período e indo em ambas as direções. Circulação, mas também interrupção e tentativa de preencher as lacunas por sinédoque, onde o artista individual deve representar a continuidade. Em um filme de Manthia Diawara (2008), Édouard Glissant reafirma a posição de um grande número de artistas visuais da diáspora: "No navio negreiro, perdemos nossas línguas, nossos deuses, todos os objetos familiares, as canções, tudo. Perdemos tudo. Tudo o que nos restou foram traços."<sup>8</sup> O traço, portanto, ou os traços, às vezes evasivos às vezes bem visíveis, bem explorados também. O traço é um convite para continuar a pesquisa, um convite para preencher o espaço entre um e o outro, mas também convida a construir (imaginar) um itinerário. Para tomar a imagem caribenha por excelência, o oceano - espaço opaco, abismo, cemitério - é história. O navio negreiro imaginado por Gilroy dá uma âncora instável e esquiva ao Atlântico Negro, uma imagem da fratura e da recomposição do ser, como Wilson Harris imaginou em uma passagem de seu ensaio sobre a dança Limbo (Harris 1999 : 156-160).

Para a África, a colonização europeia constitui uma outra modalidade de ruptura. Aqui o debate se concentra na natureza e nos efeitos da modernidade definidos pela Europa versus uma modernidade africana *sui generis* (Chika Okeke Agulu 2017). É uma polêmica enganosa onde se continua a associar mudança com "modernidade". O exemplo dado recentemente é Olowé d'Isé (Abiodun 2014), artista que mudou consideravelmente a linguagem formal da escultura na região lorubá. Uma observação, no entanto: o que é chamado na arte de "modernismo" mal cobre um lado das artes visuais ocidentais do século XX. Muitos artistas ocidentais eram bastante céticos em relação à modernidade.

De um lado, Senghor defende a continuidade das tradições africanas, de outro, Glissant e muitos artistas e escritores caribenhos se opõem. Mas essa ruptura não significa que a única solução foi a "assimilação" às respectivas culturas nacionais. Pelo contrário, uma premissa básica é que as culturas afrodescendentes contribuíram ou estão contribuindo para sua formação, se definirmos essas nações como estando em processo de formação. Além disso, elas foram capazes, por sua vez, de influenciar a arte africana contemporânea.

## Sair dos enquadramentos (deframing)

Manthia Diawara (2018) observa que Édouard Glissant estava particularmente interessado no que está fora de enquadramento. Para Glissant diferença não é sinônimo de oposição entre o eu e o outro, "ela ignora fronteiras linguísticas, territoriais e de poder". Seria possível tomar como ponto de partida essa filosofia da Relação, que é o oposto do "monolinguismo, linear e discriminatório, da visão eurocêntrica"? Diawara lembra a importância da desfiliação, talvez a noção menos glosada das ideias-chave do pensamento de Glissant que são a creolização, a Relação e a opacidade.

8 "On the slave ship we lost our languages, our Gods, all familiar objects, songs, everything. We lost everything, all we had left was traces. That's why I believe that our literature is a literature of traces", em Diawara (2018).



Quanto a mim, proponho deixar em suspenso, pelo menos temporariamente, enquadramentos e noções como radicalidade, resistência, subversão, a oposição centro-periferia e/ou discurso hegemônico versus subalternidade, exclusão, descentramento, hibridização, transformação, cura, etc. Baseiam-se em discursos tão binários quanto os que pretendem denunciar; projetamos com antecedência qual deve ser o resultado, muitas vezes produzindo tautologia. Não só não sabemos a partir de que momento essas ideias são aplicáveis; mas, além disso, por que necessariamente se livrar das contribuições e ideias produzidas no Ocidente que podem ser usadas? Onde começa a alienação, onde começa a apropriação? As ideias de Édouard Glissant ou Achille Mbembe nasceram precisamente no diálogo. Enquanto esperamos que esse ou aquele enquadramento seja estabelecido pelo discurso hegemônico ou imposto como um novo discurso, poderíamos simplesmente escrever essa história como se a mudança tivesse sido adquirida. À medida que a história acontece, a estrutura (atualmente hegemônica) perderá seu brilho. (Falar sobre uma única história do Atlântico Negro pressupõe que essas noções nunca estão ausentes; às vezes estão em segundo plano; às vezes sobem à superfície).

Coloquemos também entre parênteses a ideia de que o colonialismo europeu na África teria esmagado as múltiplas tradições ali existentes. E deixemos também de lado a ideia de que a escravidão teria levado à ruptura (mais ou menos acentuada, mas nunca total) com a cultura visual africana. Ainda há fragmentos, sobrevivências, graças, em particular, à preservação, em várias regiões, das religiões (espiritualidades, princípios filosóficos, "sociedades secretas", e outras entidades mais ou menos fantasmáticas).

Porque são os a priori que constituem os enquadramentos teóricos. A "moldura" fixa seu objeto enquanto finge ficar do lado de fora. O mínimo que podemos dizer é que ela seleciona; é uma ferramenta de canonização, portanto, de exclusão. Em *La Vérité en peinture* (A Verdade na Pintura), Derrida justificadamente põe a questão do que é, ou melhor, o que uma "moldura" faz com o objeto que envolve. Ela o questiona por sua vez. Afinal, não sabemos mais se a moldura faz parte da obra como a vemos, ou melhor, a construímos: faz parte da construção do que então percebemos como separado dessa construção: seria como o traço. Tal autor sugere uma moldura "flexível", o que lhe permitiria cobrir um espaço maior, mas uma moldura elástica não é mais uma moldura. Os pintores que começaram modificando seus contornos acabaram abandonando-a completamente.

O Atlântico Negro, um espaço com múltiplos cenários, não convida tanto a multiplicar os enquadramentos, mas a questionar as categorias e conceitos que tentamos aplicar. Estes são precisamente os lugares onde as dúvidas, perguntas e polêmicas necessárias são tocadas. No que diz respeito à terminologia, nenhum dos -ismos passados ou vigentes, que geralmente deveriam servir como enquadramento teórico, orientaria o programa: eles devem ser discutidos quanto ao seu significado para as artes plásticas.<sup>9</sup>

9 Pan-Africanismo, Negritude, Afrocentrismo, Afropolitanismo, Negritude Líquida, Pós-Negro, Pós-Sul, Afrofuturismo, Afrofuturismo, Afropessimismo. O que interessa à história da arte é a política cultural que estas teorias implementaram, ou tentaram implementar.k

Assim, a questão identitária: opor-se aos discursos diaspóricos. Podemos destacar, com Stuart Hall, que a diáspora dinamiza as identidades. Mas a oportunidade do conceito não é adquirida. A multifiliação reivindicada por Hall não só coloca em risco a cidadania, além disso, nos faz esquecer a contribuição afrodescendente para as respectivas culturas nacionais. Ela continua útil contra as estéticas que tendem a sufocar a arte em nome de uma identidade cultural que seria estável.

Nos Estados Unidos, a partir da década de 1930, houve um debate entre a ancestralidade, apoiado por Alain Locke, e uma arte "modernista", defendida por James Porter. Romare Bearden ou Hale Woodruff recusaram qualquer linguagem formal que reafirmasse a segregação racial (Gibson 1991). É um debate que ocorrerá mais tarde em outras regiões do Atlântico Negro. Emanuel Araújo, fundador do Museu Afro Brasil, define a ancestralidade como um "halo que permanece no subconsciente coletivo, e pelo qual o artista negro se torna a um só tempo grande receptor eo maior executor de cânones que remontam à arte paleo-africana ou se refletem na arte neo-africana na diáspora" (Araújo 2000: 43). É ainda mais importante entender o escopo de sua aplicação para encontrá-lo em outro lugar.<sup>10</sup> No Brasil, Kabele Munanga (2000) perguntou se a arte "afro-brasileira" não é apenas um ramo da arte brasileira. No Brasil, a antropologia, a questão da herança – para além dos traços de Glissant – parece até agora orientar a abordagem. O catálogo da exposição *Corpo e Alma* (2000) tem como foco artistas que emergiram na década de 1930 – período em que a arte afro-brasileira começou a ser visível e fez a sua entrada no modernismo brasileiro – que ainda estão ligados à arte das religiões de origem africana.<sup>11</sup> Mas o raciocínio de Munanga é baseado na linguagem formal adotada pelo artista, seguido por Conduru, independentemente da cor de sua pele. Ele considera a presença de uma ou outra característica desse patrimônio suficiente para anexar uma obra a esse corpus. A essa posição "formalista" que coleciona "sinais africanos" se oporia uma história centrada na arte produzida por artistas afrodescendentes, sem outras restrições. É necessário decidir? A primeira posição permitiria observar a difusão de línguas estéticas além das fronteiras étnicas; a segunda, sendo mais aberta à evolução das práticas, responde ao desejo de Darby English (2007) de focar a atenção no que os artistas fazem.

Um modelo alternativo aos enquadramentos me parece fornecer a organização do livro de Jürgen Osterhammel sobre o século XIX, uma tentativa de uma história global. Os resultados não são necessariamente convincentes – confirmam o eixo tradicional entre Ocidente e o Oriente, o Sul global se contentando com a porção mínima – mas o modelo permite vislumbrar a possibilidade de uma história multilocal.<sup>12</sup> A narrativa é reduzida a fragmentos ou resumos, o objetivo é "traçar o retrato

10 Eu evito, no entanto, a "cartografia" que afirma enquadrar a "totalidade" dos lugares e circulações dos agentes, instituições e obras. É útil como um primeiro passo, mas torna-se problemático, para não dizer duvidoso, quando afirma que a posicionalidade define uma obra. O artista em diáspora carrega muito de sua infância e cultura de origem.

11 Ver Aguilar (2000).

12 Está dividido em três seções principais: abordagens, panoramas e temas; cada uma delas, por sua vez, está dividida em capítulos. Na abertura, que corresponde a "abordagens", Osterhammel estabelece tudo menos uma estrutura teórica. Ele começa com as noções de 'memória e auto-observação' (a Europa inventou a memória coletiva organizada - bibliotecas públicas, museus, arquivos nacionais - e as tecnologias de gravação visual - fotografia e filme. A tese me parece atraente, mas questionável: provavelmente são ainda mais tecnologias de produção e controle de outras). Vida após o tempo: cronologia, noção de época, calendário e periodização; cesuras e transições; tempo intermediário (transitório); aceleração). Finalmente, a noção de espaço: espaço tempo; cartografia mental - a relatividade das visões do espaço; espaços de interação; poder e espaço; territorialidade, diáspora, fronteira. A segunda parte ("Panoramas") é mais dedicada a eventos, enquanto a terceira contém oito temas: energia e indústria; trabalho; redes; hierarquias; conhecimento: aumento, densificação, distribuição; "civilização" e marginalização; religião.

de uma era" que acentue as constantes, sem sacrificá-las das particularidades e divergências dentro de uma "totalidade indescritível". Osterhammel continua citando Braudel:

O historiador primeiro abre sobre o passado [a porta] que ele conhece melhor. Mas se ele tentar ver o mais longe possível, ele necessariamente baterá em outra porta, então outra... Cada vez uma paisagem nova ou ligeiramente diferente será questionada, e não há nenhum historiador digno do nome que não tenha sido capaz de justapor um certo número delas. Mas a história [...] é a junção dessas vizinhanças, dessas copropriedades, dessas interações infinitas.<sup>13</sup>

Não há mais uma narrativa mestra, baseada em abstrações refinadas a tal ponto que acabem por ignorar fenômenos perfeitamente contraditórios. Pelo contrário, vários fios condutores são possíveis e devem permanecer visíveis.

## Resumidamente, as dificuldades

A primeira pergunta que surge: Quem seria o sujeito dessa história? Afrodescendência, termo agora usado especialmente em países latino-americanos, focalizaria uma relação não "matricial", racial, já que é uma história em loop: o retorno da estética da diáspora ao continente também ficaria por ser elucidado. Deveria ser aplicada a regra da gota de sangue, um critério político que automaticamente colocava o indivíduo com cor de pele escura no apartheid. A afrodescendência obedece a essa regra, ao mesmo tempo em que borra a linha entre branco e preto, abrindo a possibilidade de múltiplas identidades. Somente os afrodescendentes? Bachir Diagne ressalta que a gramática da arte africana – se tal coisa existe – deve ser (re)aprendida tanto pelo artista africano quanto pelo da diáspora contemporânea. Seria ela então acessível a não afrodescendentes? Pensemos nos artistas brancos da África do Sul, de Cuba e do Brasil, onde se incluem artistas brancos iniciados. Vice-versa, pode-se argumentar exatamente o contrário: nem todos os artistas afrodescendentes necessariamente fariam "arte afrodescendente".<sup>14</sup> Roberto Conduro (2013) insistiu na necessidade de pensar na arte afro-brasileira em termos de valores culturais africanos (misturados com valores de outras fontes), além da cor da pele do artista. Por extensão, isso também se aplicaria à arte europeia. No Senegal, Picasso foi exibido em 1972 como artista na continuidade da arte clássica africana. É que o Atlântico Negro inclui também a influência que exerceu, ou continua a exercer, a arte africana e a arte dos afrodescendentes sobre a respectiva cultura majoritária. Será necessário ter em mente essas duas abordagens, uma formal, outra baseada na origem étnica/cultural. Também não há necessidade de decidir aqui: é necessário dizer as escolhas feitas em tal lugar, em tal data, por tal pessoa, que é um seguidor de tal escola de pensamento.

Provavelmente também será necessário levar em consideração a cultura visual no sentido amplo, embora o objetivo não seja uma história cultural: isso pressupõe uma continuidade entre a chamada arte "tradicional" e a arte "globalizada",

13 Fernand Braudel, « Sur une conception de l'Histoire sociale ». *Annales. Économies, sociétés, civilisations.*, vol. 14, n° 2 (1959) : 318-19

14 Em qualquer caso, a questão foi levantada em várias ocasiões, em particular em torno da abstração praticada nos Estados Unidos por artistas negros. Ver Anne Gibson (1991).



individual. Por outro lado, em diálogo com a antropologia cultural, a transdisciplinaridade me parece inevitável. A dança e a música, em particular, inspiraram repetidamente as artes visuais; além do motivo que elas fornecem, elas afetam a organização do discurso visual. A circulação entre a esfera religiosa e a prática artística é sabida, sem, no entanto, ser uma constante, a priori. Além disso, o que deve ser definido individualmente é o grau de envolvimento dos valores éticos de um grupo social nas obras: por um lado aqueles produzidos para as diferentes comunidades, e, de outro, as obras “profanas”. Mas, sob nenhuma circunstância, podemos nos contentar em elaborar listas de significantes visuais de “africanidade”.<sup>15</sup>

Mais complexa é a multiplicidade de locais e temporalidades. Como manter o Atlântico Negro como um todo e em que base, se queremos respeitar as particularidades de cada área? Para as Américas, terras da diáspora devido à escravidão maciça, só podemos constatar a fragmentação por espaços/nações: Caribe, Estados Unidos, Brasil, mas também as comunidades no Peru, Equador, Colômbia (sem mencionar Argentina e Uruguai, onde a população negra foi dizimada no decorrer do século XIX). Assim como na África, as diferentes áreas culturais e hoje os estados pós-coloniais, cada um desses territórios exigiria uma história própria. Diga-se de passagem que os estudos afro-latinos, recentemente instituídos na Academia dos Estados Unidos, não me parecem enfrentar esse desafio. Eles assumem uma dada estrutura geopolítica que até novo aviso limita a dimensão transatlântica da cultura afrodiasporica.<sup>16</sup> E as relações entre o norte e o sul das Américas (que começaram já na Revolução Haitiana)? O que estamos tentando evitar para a África, devemos também conceder à sua diáspora.

Será necessário conjugar a periodização dos espaços coloniais (americanos), a história da arte africana e a história da arte dos países colonizadores. Na Europa, a presença dos africanos era menor nos tempos coloniais, mas deixou muitos traços na cultura majoritária, mesmo que apenas através das obras coletadas para encher museus europeus com troféus que atestam sua “missão civilizadora”. Por exemplo, a presença de afrodescendentes no passado de países onde há uma diáspora africana significativa. Deve ser incluída, assim como a representação de sujeitos afrodescendentes por artistas ocidentais, uma vez que isso nos permitirá traçar um fio através da história da arte ocidental e suas colônias. A exposição *Le Modèle Noir* (O Modelo Negro), de 2018, deu um vislumbre dessa história, mas conhecemos sobretudo vários artistas afrodescendentes na arte cristã colonial (Conduru 2007 para o Brasil, entre outros). A arte das religiões africanas, uma produção em uma situação de escravidão e, portanto, pouco conhecida, ainda permanece nas sombras, mas a arqueologia, sem dúvida, produzirá mais novas evidências.

Aqui estou no limiar das minhas propostas, impulsionadas pela única ideia de que o denominador comum que ligaria os dois lados do Atlântico seria a influência da arte africana, os cruzamentos nos quais se empenhou e que tem sido capaz de inspirar.

15 Isto é o que Kimberley Cleveland se propõe a fazer em *Black Art in Brazil. Expressions of Identity*. Gainesville: University Press of Florida, 2013 (*Arte Negra no Brasil. Expressões de Identidade*).

16 Nada impede que os Estudos Afro-Latinos também estejam interessados na circulação transatlântica. No entanto, não vejo o que eles podem contribuir além dos estudos que foram ou serão realizados neste campo. Aqui encontramos o fato delineado por Derrida: o autor do marco se coloca do lado de fora enquanto o “naturaliza”.

## Os fios condutores, a partir das práticas visuais

Até agora, dei mais ênfase à complexidade da diáspora. Porque, se a continuidade está ameaçada em ambos os lados do Atlântico, mas em momentos diferentes, a África não precisa considerar essa questão: a ruptura faz parte de sua história, é uma questão de como foi negociada, quais são as tentativas de recolher os pedaços, quais são os novos começos.

Se na África há ruptura, como afirmar uma possível filiação apenas com base em traços visuais "ancestrais"? A questão é saber o que os escravos foram capazes de transportar para as Américas. Em algumas regiões, "nações" foram capazes de sobreviver, mas era comum misturar populações para evitar suas revoltas. Daí a observação de Glissant citada acima, mas a questão não diz respeito apenas a objetos materiais. Por mais fragmentários que sejam, existem de fato "retenções", e, sem dúvida, modalidades culturais não materiais que afetam as artes afro-americanas.

Entre elas, a ideia de que a forma visual está impregnada de uma força espiritual – daí uma relação particular entre o visível e o invisível. Historicamente, isso também tem sido uma necessidade na diáspora, onde práticas religiosas de origem africana são frequentemente criminalizadas e perseguidas.<sup>17</sup> Muitas vezes adiantada por historiadores da arte africana, torna-se difícil a abordagem que dependeria do vocabulário formal ocidental. Podemos contar aqui com contribuições antropológicas, mas isso ainda precisa ser qualificado para a arte contemporânea. Uma outra característica, frequentemente citada, me parece mais complexa, ou seja, a relação íntima entre o criador ou criadora e a sua comunidade. Sabe-se que certos grupos étnicos ou entidades políticas mais amplas faziam encomendas para fora, e que áreas podiam ser reservados para artistas estrangeiros. Por outro lado, essa característica indica, em primeiro lugar, que objetos e práticas provavelmente circularam por distâncias bastante grandes, muito antes da era ocidental moderna, e, além disso, que as obras de arte não eram necessariamente a emanção do espírito coletivo, mas produtos de individualidades artísticas ou ateliers particulares.

Outro aspecto diz respeito à distinção feita por Jean Laude e outros entre as artes praticadas nas cortes reais e nas comunidades da aldeia. Essa diferença será encontrada no século XX, quando a urbanização dará origem às artes folclóricas urbanas (Kasfir 1999), 3 esferas entre as quais será necessário observar a circulação. No centro do projeto, desde o início da África, estariam as trocas entre essas esferas e com o exterior.

Outro dos grandes temas que parecem indiscutíveis é a rejeição da arte pela arte, rejeição do "formalismo" ocidental. Pelo contrário, a arte do Atlântico Negro seria carregada por compromisso social, reivindicado em todas as disciplinas artísticas negras. O que está em jogo é a relação entre o coletivo e o subjetivo, uma relação que merece um estudo aprofundado. Não só pesquisas sobre o continente africano mostraram a complexidade da relação entre artista e patrocinador – particular ou institucional, e às vezes pertencendo a diferentes grupos étnicos. No século XX, uma arte urbana se desenvolve, estabelecendo relações menos "orgânicas" entre o artista e seu ambiente. Do

17 Cuba, Haiti, Brasil... A última campanha oficial "anti-superstição" do Haiti foi conduzida em 1941, hoje a guerra religiosa está sendo reavivada pelas igrejas pentecostais no Caribe e no Brasil.

lado americano, particularmente nos Estados Unidos, os artistas não só se deparam com o apartheid artístico, mas também podem se sentir isolados do "seu" público (negro), ou mesmo serem severamente atacados ao se envolverem em abstração ou linguagens visuais não narrativas.<sup>18</sup> Uma estética que afirma a identidade cultural de uma determinada comunidade pode ser uma camisa de força para os artistas, quando dita qual caminho formal o artista deve tomar em nome da fusão entre o artista e a comunidade.

Durante as últimas décadas do século XX e início do século XXI, será necessário questionar até que ponto as artes do Atlântico Negro coincidem com as linguagens formais do mainstream. As artes do Atlântico Negro não estão mais necessariamente nas margens desse sistema. Idealmente, a arte do Atlântico Negro agora é voltada para um público mais amplo do que "suas" comunidades.

## Tentativa de periodização

### 1. 1600-1880

A primeira etapa começaria, aproximadamente, no século XV, com as primeiras viagens marítimas europeias à África, ramificadas em pouco tempo com a ocupação das Américas e da escravidão africana. O fim desse período seria entre a Revolução Haitiana (1791) e a última das abolições no Brasil, em 1888. Do lado africano, geralmente temos histórias de impérios africanos subsaarianos, mas o conhecimento sobre regiões não-estatais permanece incompleto. O que interessa é a arte não islâmica para o período da arte clássica subsaariana, para a qual a história oral deve ser solicitada ao lado de fontes produzidas pelos viajantes; a partir da colonização europeia, a influência da arte cristã é sentida na arte do Benim e do Congo a partir do século XVI.

O início é escolhido em função da multiplicação de contatos entre a África, a Europa e as Américas. Com o início do Atlântico Negro, a evolução das artes se bifurca. Estando a produção prejudicada, sinalizamos, no entanto, o investimento de artistas afrodescendentes na arte religiosa cristã (regiões sob domínio católico), enquanto as práticas associadas às religiões africanas são menos conhecidas pelo período anterior ao século XIX. Nesta área ainda há muito a ser feito, lacunas permanecerão.<sup>19</sup> Interessante ainda é como a fragmentação leva a recomposições, um motivo frequente na literatura (Wilson Harris, Derek Walcott, Glissant), mas não suficientemente estudado nas artes visuais. Há certamente uma África sonhada, mas também se faz um trabalho sobre os traços, a memória.

Antes do século XIX, as obras conhecidas são feitas de metal ou terracota, as primeiras obras de madeira ou tecido agora espalhadas em museus ocidentais datam do século XIX. Nem sempre sabemos se foram produzidas para o mercado europeu. Mas abordaremos os temas tratados pelos(as) artistas africanos(as) durante esse período, a fim de encontrar o mais cedo possível os elementos estilísticos e intelectuais suscetíveis de terem atravessado o Atlântico.

18 Gibson (1991) sobre expressionismo abstrato. Veja também textos de Romare Bearden, Frank Bowling ou, para o Caribe, Aubrey Williams, reflexão discutida por Leon Wainwright neste dossiê. Sua leitura difere da minha: Williams defende a abstração como um meio de se libertar do caráter narrativo da figuração. O debate foi reavivado em torno do Pós-Negro, lançado pela Thelma Golden em 2001, na exposição Freestyle.

19 O que é mais conhecido são as representações de figuras afrodescendentes por artistas brancos em pintura, escultura e gravura (ver a exposição em Paris em 2018).



## 2. 1880-1920

A colonização do continente africano marca o início do segundo período, enquanto nos países americanos a era pós-emancipação se abre em diferentes cenários, sociais e ideológicos. O credo da miscigenação como fundamento da Nação na América Latina se opõe à segregação racial nos Estados Unidos. Na verdade, a situação das populações afrodescendentes não varia tanto. Acontecem também os primeiros retornos da diáspora ao continente, ainda esporádicos (que não estiveram ausentes desde o século XVIII: ver os Águdas no Benim e na Nigéria, a criação da Libéria, entre outros).

Ao mesmo tempo, inicia-se a coleta sistemática de obras no continente, pelos mais diversos meios que vão desde saques até compra ou doação por coerção, roubo e confisco, principalmente para várias coleções europeias ou estadunidenses. Vários agentes atuam no campo: comerciantes, soldados, administradores, que às vezes se fazem passar por etnólogos, alegando interesse "científico". É um período em que a jovem etnologia é praticamente a única disciplina a estudar essas obras, consideradas artefatos colocados no contexto religioso ou mágico, longe da esfera artística como a Europa a definiu. Se logo começarmos a distinguir a arte das cortes reais africanas - após os saques da Cidade de Benim em particular - da arte produzida em regiões não-estatais nas Américas, a arte afro-americana é no máximo considerada folclore. A batalha para tirá-la deste gueto ainda não está ganha; mudar o termo para "art premier" (Musée Branly) não é suficiente, assim como a mudança dos nomes dos museus etnológicos atualmente.

A atitude mudará no início do século XX. Seguindo os artistas de vanguarda, uma série de estudos críticos tentam tirá-la do domínio etnológico (Einstein em particular). A tendência, no entanto, baseia-se na ideia de que seria uma arte "primitiva" (qualificativo compartilhado com as artes oceânicas e ameríndias) sem história, sem evolução, portanto, coletiva, e para ser colocada ao lado da arte das crianças e dos "alienados".

Durante esse período, artistas africanos e afro-americanos deram seus primeiros passos no "modernismo" ocidental (do Norte global). A integração (mais ou menos tolerada, mais ou menos avançada no âmbito artístico ocidental) dos artistas negros ocorrerá através da adoção de suas linguagens formais.

## 3. 1920-1960

Uma terceira época poderia começar, de acordo com o "curto século 20" de Okwui Enwezor, que o situava entre o fim da 1ª Guerra Mundial, quando começaram as lutas pela independência, e o fim do apartheid na África do Sul. Por outro lado, nos Estados Unidos, o movimento em direção ao Norte e dos Direitos Civis, que encontrará uma extensão no período contemporâneo com o Vidas Negras Importam; em Cuba, o século inicia, com o massacre em 1912 com cerca de 3.000 mortos, a lenta erosão da "democracia racial"; na América Latina, no Caribe, uma forte emigração para a França e a Grã-Bretanha a partir dos anos 40. As duas guerras mundiais contribuíram muito para o definhamento da hegemonia europeia.

O acesso à formação acadêmica ocidental, à prática da arte ocidental, continua difícil. Existem práticas alternativas, fora do mercado da arte, rotuladas de arte

bruta, naif ou "popular", que se enquadrariam em estudos etnológicos, formas excluídas da modernidade ou da contemporaneidade. Vários professores europeus abriram escolas de arte na Nigéria, Congo, Uganda, mas também no Haiti, onde muitos dos pintores treinados no Centro de Arte de Porto Príncipe foram classificados como "primitivos". É que o ensino se contenta com uma introdução às diferentes técnicas da pintura europeia, não entrando na história da arte europeia. É para evitar a ocidentalização dos alunos, ou pelo contrário, supõe uma infantilização dos artistas locais, produzindo um mercado específico para os amantes das artes exóticas? Não se trata de fazer julgamentos. Carlo Célius (2007) mostrou para o Haiti que essa divisão é precisamente um produto da modernidade. Nos Estados Unidos, a população negra, sem acesso a instituições abertas à população branca, estabeleceu um sistema paralelo de formação, que daria seus primeiros resultados durante o Renascimento do Harlem. No Caribe, a infraestrutura nacional é acessível aos (às) afrodescendentes. Wifredo Lam pode receber uma formação das mais clássicas que ele foi capaz de continuar na Espanha a partir de 1923, com bolsa de estudos. Começou a africanizar sua pintura no final da década de 1930, quando as primeiras obras afro-brasileiras também surgiram. Muitas vezes, deve-se notar, muitos artistas negros são autodidatas, isso ainda se aplica a artistas emergentes nas décadas de 1950 e 1960 pelo menos.<sup>20</sup>

Em algum momento, a história podia ser escrita como uma emancipação das normatividades ocidentais para mais "africanidade". É uma posição ideológica que deixa em aberto questões que devem ser resolvidas a montante. Se o "modernismo" ocidental era marcado pela arte africana, como desvendar os fios? Se a arte africana é transcultural, por que não deveria se apropriar de características da arte ocidental? Por muito tempo, o objetivo era a integração, que, no entanto, deixou intacto um sistema definido e gerenciado pela elite branca. A questão surgiu no início do século XX, para os artistas que escolhem a arte ocidental – paralelamente seria necessário estudar as chamadas artes tradicionais também, onde a questão não surge –, Olu Oguibe decidiu a favor de uma apropriação legítima (Oguibe 2002). É possível a integração sem assimilação? Até que ponto é possível (e desejável) uma clara separação entre os mundos da arte africana e ocidental? Isso se aplica igualmente à diáspora: o cavalo de Tróia que Wifredo Lam queria ser não está mais na agenda.

No final da década de 1940, um certo número de artistas se juntou a movimentos de vanguarda: Ernest Mancoba na CoBrA, Norman Lewis recorreu à abstração expressionista de Nova York, artistas afro-cubanos residentes em Paris se reuniram em torno do surrealismo.

Os contatos entre a diáspora e o continente se intensificarão a partir dos anos 50, movimento em ambos os sentidos. Além das conferências pan-africanas e festivais artísticos e literários, organizados entre os anos 50 e 70, em breve haverá viagens e às vezes estadias estendidas de personalidades importantes da diáspora no continente (DuBois, Stokely Carmichael, Maryse Condé, Manuel Zapata Olivella e numerosos músicos: a lista é longa).

<sup>20</sup> Veja o simpósio sobre educação artística no Caribe, University of West Indies St. Augustine, Trinidad e Tobago 2005. Leon Wainwright, in *Timed Out. Art and the transnational Caribbean*. Manchester: Manchester University Press 2011, destacou que os artistas negros caribenhos há muito tempo eram considerados "anacrônicos" em relação à vanguarda das metrópoles europeias.

#### 4. 1960 - Presente

Podemos introduzir uma ruptura em torno das independências africanas. Eles inaugurariam a era contemporânea, através de pesquisas aprofundadas sobre a nova relação entre tradições africanas e modernidades europeias. Entre 1960 e 1980, aproximadamente, esse debate foi conduzido em ambos os lados do Atlântico: como exemplos, aqui, "Síntese Natural" de Uche Okeke ou a Escola de Dakar e a estética senghoriana, lá, o Movimento das Artes Negras nos Estados Unidos (nada desta magnitude na América Latina). Mais tarde, a diáspora africana contemporânea – artistas e curadores(as) –, a crescente infraestrutura artística do continente, mas sobretudo temas compartilhados – descolonização, racismo, o mundo exclusivo da arte ocidental – aproximam os dois lados na busca de uma nova forma de convivência.

Esse período viu o advento da performance e da instalação, do vídeo, colagem, etc. A produção contemporânea em ambos os lados do Atlântico se distingue pelo investimento em formas, suportes e práticas da arte ocidental em ruptura com a academia canonizada. Estratégias semelhantes estão se desenvolvendo, mesmo na formação de coletivos e instituições de artistas criadas por artistas, para compensar a falta de apoio do Estado. Um precursor foi Abdias do Nascimento, quando criou o Museu de Arte Negra no Brasil na década de 1970.

Dentre os discursos contemporâneos e as práticas artísticas que adotam, restrinjo-me a uma lista não exaustiva:

1. Em torno das identidades (a questão, não o resultado), as subjetividades e sua maleabilidade, a representação dos corpos através do retrato (muitas vezes coletivo, às vezes "antirretrato"), sendo o corpo muitas vezes retratado contra um fundo "decorativo", rítmico, têxtil. No contexto aparecem a máscara, o cabelo, as roupas, na fotografia ou em outras mídias.

2. A questão identitária leva à colagem na medida em que pode ser uma metáfora para as identidades contemporâneas. Este aspecto poderia ser abordado em um capítulo que discute a dimensão transcultural. A colagem é uma prática relativamente recente no Atlântico Negro que se impôs em associação com os mais diversos temas contemporâneos: migração, violência, erosão das utopias, e obras a partir da fragmentação, resíduos. A colagem desempenha, neste contexto, um papel duplo. Por um lado, ela destaca a de(con-)estruturação dos sistemas de crenças e conhecimento. Por outro lado, ela reúne o que foi quebrado, ameaçado de quebrar ou nunca foi unido. Neste sentido, é também um kit de reparo, uma oferta de reconciliação, sem negar as feridas e os limites de identidade. A partir da ambivalência entre destruição e construção, pode ser uma metáfora para um mundo global heterogêneo, mas também para a interação de culturas.

3. A escrita, no sentido amplo como um sinal, seria outro campo a ser estudado, desde as escrituras das regiões islâmicas até os ideogramas da África subsaariana estudados em particular por Clémentine Faïk-Nzuji (1996). O sinal aparece em máscaras e outras superfícies esculpidas, em corpos, têxteis, paredes, mas também inclui texto ocidental e suas deformações, e se estende para texturas e traços como um todo.



4. A batalha entre figuração e abstração – um vasto campo desde sinais de origem africana até abstração geométrica – tornou-se obsoleta com a chegada do pós-minimalismo e da arte conceitual. O episódio, no entanto, merece um desdobramento porque foi a última vez que houve controvérsia em torno da apropriação das línguas ocidentais, já a instalação – que tem precedentes africanos – e o vídeo não eram mais um problema. No colóquio online “Remodelando o Campo. Artes da Diáspora Africana em Exposição”, organizada em novembro de 2021 por Nana Adusei-Poku, os participantes rejeitaram as abordagens essencialistas das artes visuais da diáspora africana.

5. A arte contemporânea rompe com épocas anteriores, ou podemos ler “constantes” que atravessariam as artes visuais do Atlântico Negro (não necessariamente ao mesmo tempo)? Uma abordagem iconográfica mostraria que essas “constantes” são precisamente o lugar da inovação e da criatividade (máscaras contemporâneas, representação de corpos, etc.). Menciono em particular motivos relacionados à memória da diáspora: Huey Copeland e Krista Thompson agruparam uma série sob o conceito de afrotropes, mais frequentes na diáspora, mas citados na África recentemente. Intimamente ligados à memória, eles estão principalmente associados à escravidão: a travessia no navio negreiro, o principal motivo de Gilroy; então os instrumentos de tortura, cenas de caça aos negros fujões, etc. O afrotrope – que não é necessariamente figurativo – postula um inconsciente cultural (memorial) ao qual daria uma forma material. Emerge “nas constelações sociais e políticas particulares da experiência negra”, em momentos de intensa crise – na verdade, está sempre prestes a emergir – para lançar luz sobre o que está latente em narrativas, fantasias e ficções do século XVIII ao XXI. Thompson e Copeland não descrevem as modalidades desse (re)surgimento, mas o afrotrope apaga a linha divisória entre passado e presente, constituindo um “antiarquivo” fora dos limites do dizível, segundo Foucault. Abaixo da dimensão iconográfica, esse estado de latência constante também poderia ser traduzido por camadas, a superposição de várias camadas, permitindo jogar entre fundo e figura, entre emergência e desaparecimento, visibilidade e invisibilidade, entre espessura e transparência das camadas (isto se conecta com a importância do texto ou sinal, sempre entendido como palimpsesto).<sup>21</sup>

## O espírito da abordagem

Essa história começaria, portanto, a partir da dinâmica interna (intra-africana), que inclui o diálogo com influências externas. Dado que nenhuma cultura local – viva – é autossuficiente, o que nos interessa são as modalidades de apropriação e as transformações que acarretaram na produção local. Então, é claro, as relações que são criadas com a cultura das potências coloniais e as religiões dominantes (o Islã e o Cristianismo). Do outro lado do Atlântico, a fragmentação, as retenções e transformações que a herança africana sofre, e as formas que a recomposição desses fragmentos toma. Incluiria divergências, polêmicas e rupturas (algumas são constantes dessa história).

Em geral, tal projeto é confiado a especialistas regionais. Mas uma organização regional só afogaria os peixes: obteríamos uma aglomeração de fragmentos. As

21 Dickerson, Joselit, Nixon (2017: 17). Cheryl Finley (2018) estuda o motivo do navio escravo em particular.

histórias locais, muito pouco estudadas até agora, devem levar em conta a circulação de estilos, técnicas, ideias. Na América Latina, em particular, há vozes e reflexões sui generis de que a perspectiva transnacional do Atlântico Negro deve sair das sombras, provincializando o contexto nacional que a sufocou por muito tempo. As diferentes temporalidades talvez tornem ainda mais significativos os contatos e/ou paralelismos, mas também as defasagens e contrastes no seio da diáspora.

A ideia é criar capítulos em torno dos temas propostos acima, vários dos quais poderiam ocupar a função de fio condutor durante a longa duração dessa história. Não só tal história seria uma maneira de testar muitas hipóteses que muitas vezes se apresentam como certas. Minha ambição – totalmente pessoal – é uma história que buscaria ser confirmada pelas monografias dos artistas, que ainda sentimos falta. Em outras palavras, uma história que testaria teorias em vez de usá-las como marcos. Ela seria assombrada pelo terror de sufocar as exceções, aquelas que não confirmam a regra.

## Referências

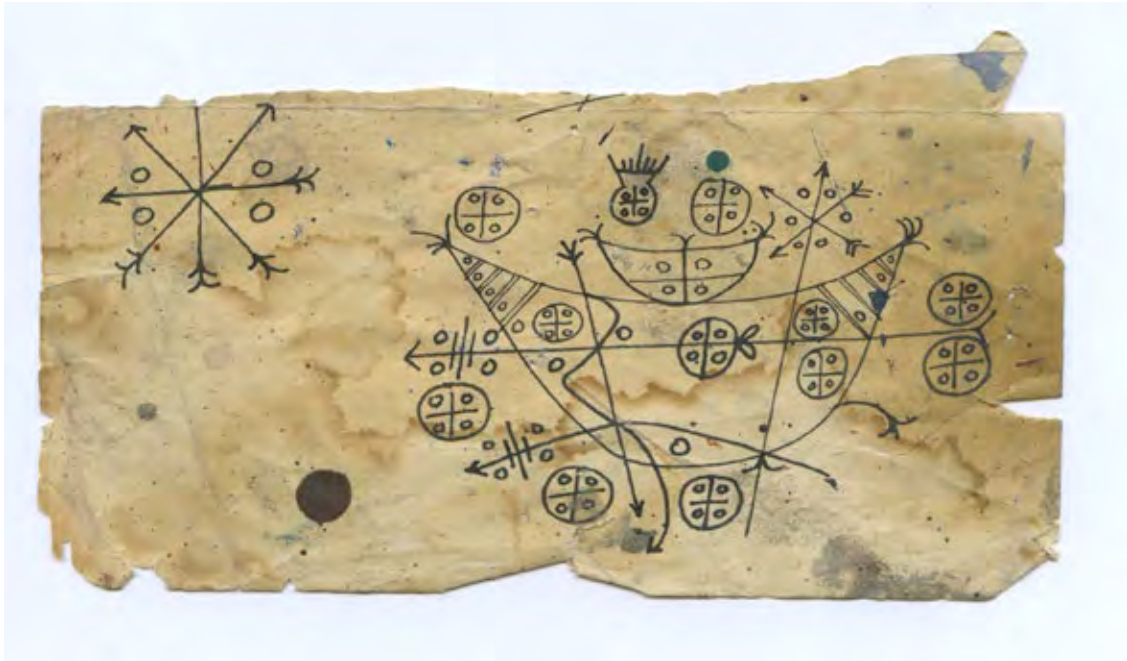
- Abiodun, Rowland, *Yoruba Art and Language: Seeking the African in African Art*. New York, NY: Cambridge University Press, 2014.
- Alexis, Gérald, *Peintres Haïtiens*. Paris: Editions Cercle d'Art, 2000.
- Araújo, Emanuel (org), *A mão afro-brasileira: Significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988.
- Araújo, Emanuel, in Aguilar, Nelson. *Mostra do redescobrimto: Arte afro-brasileira / Afro-Brazilian Art*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000: 42-63.
- Bachir Diagne, Léopold Sédar Senghor, *l'art africain comme philosophie*. Paris: Riveneuve 2007.
- Castellanos, Jorge, and Isabel Castellanos, *Cultura afrocubana 4: Letras, música, arte*. Miami (Fla.): Ed. Universal, 1994.
- Célius, Carlo A., *Langage plastique et énonciation Identitaire : L'invention de l'art haïtien*. Québec: Presses de l'Université de Laval, 2007.
- Chambers, Eddie, *The Routledge Companion to African American Art History*. New York: Routledge, 2020.
- Conduru, Roberto, *Pérolas negras, primeiros fios*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2013.
- Copeland, Huey, "Post/Black/Atlantic Afro-Modern. A Conversation with Thelma Golden and Glenn Ligon", *Studio Museum Harlem 2009*, Website Afro-Modern Tate Liverpool (accessed 2017).
- Copeland, Huey, and Krista A. Thompson, "Perpetual Returns: New World Slavery and the Matter of the Visual", *Representations* 113, n° 1, 2011: 1-15.
- Derrida, Jacques, *La vérité en peinture*. Paris : Flammarion, 1978.
- Diawara, Manthia: "Édouard Glissant's worldmentality", *Nka* n° 42-43, Global Black Consciousness, 2017: 20-27.
- Dickerman, Leah; David Joselit, Mignon Nixon, «Afrotropes: A Conversation with Huey Copeland and Krista Thompson». *October* 162, 2017: 3-18.

- English, Darby, *How to See a Work of Art in Total Darkness*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007.
- Enwezor, Okwui; Olu Oguibe (eds.), *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*. London: InIVA, 1999.
- Eyo, Ekpo, *Two Thousand Years, Nigerian Art*. Lagos: Federal Dept. of Antiquities, Nigeria, 1977.
- Faïk-Nzuji, Clémentine, *Le dit des signes. Répertoire de symboles graphiques dans les cultures et les arts africains*. Hull, Québec: Musée canadien des civilisations, 1996.
- Farrell, Laurie Ann (ed.), *Looking Both Ways : Art of the Contemporary African Diaspora*. New York, Museum of African Art; Gent: Snoeck, 2008.
- Finley, Cheryl, *Committed to Memory : The Art of the Slave Ship Icon*. Princeton: Princeton University Press, 2018.
- Gibson, Ann, "Two Worlds: African-American Abstraction in New York at Mid-Century", in *The Search for Freedom. African American Abstract Painting 1945-1975*. New York: Kenkeleba Gallery 1991.
- Gilroy, Paul, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993.
- Harris, Wilson, "History , Fable and Myth in the Caribbean and Guineas", in *The Unfinished Genesis of the Imagination. Selected Essays*. Georgetown: National History and Arts Council 1999.
- Jules-Rosette, Bennetta, "Unmixing the Chaos. Contemporary African and Diasporic Art on Display", *Critical Interventions* n° 2, 2008.
- Mbembe, Achille, "Afropolitanisme", *Africultures* n° 66, 2006: 9-15.
- Moura, Sabrina, « The Dilemmas of African Diaspora in the Global Art Discourse». *Art@ Bulletin* 8, n° 2, 2019.
- Munanga, Kabele, "Arte Afro-Brasileira: o que é, afinal?", in Aguilar, Nelson (ed.), *Mostra Do Redescobrimento: Arte Afro-Brasileira / Afro-Brazilian Art*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000: 98-111.
- Nicodemus, Everlyn, "The Black Atlantic and the Paradigm Shift to Modern Art", *Critical Interventions* 3-4, 2009.
- Oguibe, Olu, "Appropriation as Nationalism in Modern African Art", *Third Text*, 16:3 (2002): 243-259.
- Okeke-Agulu, Chika, *Postcolonial Modernism: Art and Decolonization in Twentieth-Century Nigeria*. Duke University Press, 2016.
- Osterhammel, Jürgen, *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. Munich: Beck, 2009 (A transformação do mundo. Uma história do século XIX).
- Peffer, John, "Notes on African Art, History, and Diasporas Within", *African Arts*, vol. 38, n° 4 (Winter 2005): 70-77, 95-96.
- Singler, Christoph, "Black Atlantic, Afro-Atlântico...On the Expansion of its Locales and its Manifold Relocations", in *Beyond the Black Atlantic*, Hannover: Kunstverein exh.cat. 2020: 20-23.
- Thompson, Robert Farris, *Aesthetic of the Cool : Afro-Atlantic Art and Music*. Pittsburgh, PA: Periscope Pub., 2008.
- . *Flash of the Spirit : African and Afro-American Art and Philosophy*. 1st ed. New York: Random House, 1983.
- Zezeza, Paul Tiyambe, "Rewriting the African Diaspora: Beyond the Black Atlantic", *African Affairs* 104, n° 414, 2005.



## Recompor os fragmentos. Motivos da diáspora na obra de Guido Llinás (Cuba 1923 – Paris 2005)

Christoph Singler



Do arquivo do artista: Gandó Abakuá (Ekpe), dibujo copiado de Lydia Cabrera: *Anaforuana*. Madrid: Ediciones R, 1975: 87.



*Umbral*, 1977, 93 x 66 cms



*ST*, 1977, xilogravura, E/A, 84 x 66 cm

O limiar – a matriz – evanesco / Memória / Fragilidade





Fragmentação: suas próprias obras

ST, 1992, collage, 50 x 32 cm



Peinture, 1965-1967, óleo sobre tela, 130 x 97 cm    Collage Pintura, 1991, 130 x 97 cms.

Camadas (memória). Transparencia, Opacidade / Aparecendo, desaparecendo  
/ Sobreescrita: interação / confrontação / emaranho (→ Memória) / Legibilidade



Ancestral. Para a exibição Máscaras de artistas, Salons Malmaison 1987.



Pintura Negra, 1968-1970, óleo sobre tela, 115 x 120 cms Identidade.

Identidade. Primitivismo / As Demoiselles sacadas do marco.

Recomposição. Da abstração geométrica à Forma-Sino.

Todas imagens © Guido Linás Estate Paris/Hannover



## Paulo Nazareth: um craque no meio do campo

Roberto Conduru

A materialidade trivial, por vezes ordinária, um tanto precária, aparentemente improvisada e algo estetizada que caracteriza o trabalho de Paulo Nazareth remete às condições de vida de grupos subalternos no Brasil, assim como em outros contextos da diáspora africana e na África.

Como alguns artistas afrodescendentes no Brasil – eu penso em Seu Gabriel (Gabriel Joaquim dos Santos), Arthur Bispo do Rosário e Nêgo (Geraldo Simplício) – Nazareth produz suas obras com o que encontra ao seu redor: a arte, como o mundo, começa a seus pés. Mas, diferentemente desses artistas, cada qual circunscrito a um lugar, a certos materiais e modos de fazer, Nazareth manipula artefatos bem diversos de diferentes maneiras e atua sem aparentes limitações espaciais. Ele transita por um território bem maior que a *Casa da Flor* que Seu Gabriel construiu com cacos de louça a partir de um sonho, que o hospício no qual Arthur Bispo do Rosário constituiu um universo outro para si com coisas que estavam à mão, que o *Jardim do Nêgo* que Geraldo Simplício vem modelando com terra e limo à sua volta. É amplo o campo de ação de Nazareth, afinal, como é dito em seu livro, ele “vive e trabalha ao redor do mundo”.<sup>1</sup> Entretanto, ele me parece próximo de Seu Gabriel, de Arthur Bispo do Rosário e de Nêgo menos pela materialidade precária que garimpa em escala global e mais por constituir sua subjetividade poética reinventando seu imaginário com o que coleta e maneja ao deambular estrada afora.

Embora suas obras pareçam resultar natural, consequente e tranquilamente de seu existir, elas são artifícios. Em meio ao viver, ele as pensa e fabrica; ao elaborá-las, vive. Com certeza, há continuidade, mas também brechas, escolhas, descontrolo consciente, mediações, direcionamentos. Se valendo da virtual indeterminação da linguagem artística na conjuntura atual, Nazareth transita com razoável desenvoltura em meio às linguagens, aos modos vigentes de fazer e expor arte. Ele engaja o próprio corpo, se apropria de coisas que aparecem no seu caminho e as rearticula como imagens, artefatos e ambientes. É andarilho como alguns, colecionador como outros, instalador multimídia como muitos.

Nazareth é mais um que procura articular, entrelaçar, quase fundir arte e vida. Gideon Lewis-Krauss já disse que, invertendo a maioria das performances artísticas, “what Nazareth’s does, ingeniously, is present itself as play disguised as work” (2019). Porém, assim como envolve sua vida em seu jogo com os demais agentes do campo artístico, ele faz desse jogo um modo de viver. Com certeza, as caminhadas nas quais, a partir do Brasil, alcançou os EUA percorrendo a América Latina e chegou à Europa passando pela África são ações que almejam subverter hegemonias e centralidades colonialistas. Mas estes projetos artísticos são, ao mesmo tempo, modos de conhecer e cultivar suas ancestralidades ameríndia, africana e europeia, enredando histórias pessoais e coletivas à história da humanidade.

1 “Biografia”, in *Paulo Nazareth* 2012.



III. 1. Paulo Nazareth, vista de instalação, *Beyond the Black Atlantic* exposição Hannover Kunstverein 2020. Photography by Raimund Zakowski © Kunstverein Hannover

Quando ele diz que sua formação em arte começou na infância, no ambiente familiar e comunitário, não parece querer se afirmar como um autodidata, como são apresentados Heitor dos Prazeres, Maria Lira e Eustáquio Neves, entre outros artistas afrodescendentes. Nazareth não omite que, como ocorreu com Agnaldo Manoel dos Santos, Abdias do Nascimento e Jorge dos Anjos em circunstâncias distintas, foi importante o aprendizado na interlocução com outros artistas; em seu caso, com Mestre Orlando, artista plástico, e Tião Vieira, do teatro de bonecos. Ou que, como nas trajetórias de Estevão Silva, Arthur Timóteo da Costa e Rubem Valentim, antes, de Ayrson Heráclito, Rommulo Vieira Conceição e Rosana Paulino, recentemente, o ensino artístico institucionalizado é parte incontornável de seu caminho, mais especificamente os estudos de Artes Visuais e Linguística na Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte.<sup>2</sup> Mais do que sublinhar como sua formação em arte tem se dado em contextos variados – de modos menos ou mais formalizados, inserido, conectado ou fora de instituições culturais –, interessa ressaltar a amplitude e a heterogeneidade desse processo formativo e, sobretudo, sua dimensão existencial.

Portanto, não surpreende sua consciência dos limites e desafios enfrentados na arte contemporaneamente. Em um de seus primeiros trabalhos, *Uma história das Américas [Eu vou fazer de mim um artista pop] [conceitual, (contemporâneo)]*, de 2005, Nazareth já explicitara um plano de intervenção a partir dos marcos da arte Pop e do conceitualismo, distante de utopias e ingenuidades. Também não espanta que ele se valha da estrutura e do suporte oferecidos por uma galeria multinacional como a Mendes Wood, com a qual colabora desde 2011, e por outras instituições, para empreender suas venturosas ações. Nem que revele tanto entender o convencionalismo da arte, quanto acreditar que o instante poético possa acontecer em situações saturadas, banais ou mesmo degradadas, como na série *AQUI É ARTE – PANFLETO*.

2 Sobre o processo formativo de Paulo Nazareth, ver: "Biografia", in Nazareth 2012, e Nazareth 2019.

O que não atenua seu engajamento em algumas causas, mas, ao contrário, potencializa sua participação nas lutas contra o racismo, o colonialismo e a desigualdade social, entre outras.

Nazareth enfrenta de modo direto a persistente atração pelo exótico primitivo no sistema de arte, a ânsia por impurezas potentes nas margens mais ou menos distantes dos centros hegemônicos. Muitas vezes, o faz com ironia, como na intervenção *Banana Market / Art Market*, realizada em 2011 na feira Art Basel Miami Beach: em meio a uma instalação na qual se destacava uma Kombi Volkswagen carregada com pencas de bananas, ele se exibiu segurando uma placa com a inscrição "My image of exotic man for sale". Ele também esmiúça as profundas contradições inerentes ao gosto pelo exótico, como quando diz, ao escrever sobre Sonia Gomes, que "o olho que não eh gente eh o olho que se nega a enxergar o outro" (Nazareth 2017: 119).

Como Antonio Obá, Jaime Lauriano e Priscila Rezende, entre outros artistas afrodescendentes atuantes a partir do Brasil hoje, Nazareth luta contra o racismo embaçando o ambiente, tornando opaco o que se queria transparente e até inexistente, fazendo ver como o racismo é estrutural e ajuda a engendrar as desigualdades da sociedade brasileira e para além dela.

Mas Nazareth participa dessa luta investindo além da polarização entre negro e branco, cada vez mais dominante no debate. Corporalmente, ele insiste em ser negro e, com seu trabalho, afirma o poder negro. Mas desde seu nome profissional, que associa o Paulo de nascença ao Nazareth que adotou de sua avó materna – "mestiça", "afro-indígena", "bugre", "uma mulher de um lugar indefinido" –, ele destila sua experiência de vida "no meio do caminho", pois entende que "a arte contemporânea é a própria construção desse lugar" (Nazareth 2019: 20-23). Ele já disse: "Em minha mestiçagem me faço / Estou indígena e negro / É incrível".<sup>3</sup> E chegou a apresentar Minas Gerais, o estado no qual nasceu, como o "centro mestizo brasileiro".<sup>4</sup> Contudo, se ele enfatiza sua ascendência africana como parte de uma vivência multiétnica não é para fazer o elogio da mestiçagem. Nazareth explora efeitos visuais, linguísticos e corpóreos da miscigenação justamente para questionar as marcações de identidades e suas deletérias consequências sociais. Em imagens fotográficas como as da série *What is the color of my skin? / Qual é a cor da minha pele*, de 2013, nas quais posa ao lado de pessoas com tons de pele mais escuros que o da sua, como os artistas Carlos Martiel e Moisés Patrício, Nazareth atíça, para reverter, os perversos jogos de discriminação social a partir das gradações cromáticas das epidermes.

Ele disse: "Não sou negro, nem índio, nem branco... (...) branco para ser negro.... e negro para ser branco. Isso não é mal, tenho me transformado... sendo o mesmo".<sup>5</sup> Como as coisas que encontra, das quais se apropria, manipula e transpõe ao mundo da arte, ele se transforma, com elas e nas relações com outrem no mundo da arte e além dele. Nazareth faz dos jogos da arte uma brincadeira séria, com a qual parece se divertir e até mesmo se encantar. Como um jogador ciente que o fute-

3 Paulo Nazareth apud Kiki Mazzucchelli. "Sobre marfins", 2012.

4 Paulo Nazareth "Possíveis anedotas.." 2012.

5 Paulo Nazareth apud Janaina Melo, "Conversas", 2012.



bol é um negócio global atualmente, mas que, quando está em campo, mesmo sabendo das implicações em jogo, tenta prazerosamente brincar.

A menção ao futebol faz pensar na palavra craque. Em português, craque é um substantivo que designa alguém exímio no que sabe ou faz, sendo usado largamente no meio futebolístico. Mas craque é também uma interjeição que ressoa quebra, rachadura, rompimento. Encantador, envolvente, Paulo Nazareth é um craque que, assim como muitos jogadores de futebol brasileiros, a partir de um contexto periférico, à margem, alcançou o centro. É também um artista que, com seu trabalho, de modo tranquilo, bem-humorado, quase dócil e aparentemente inofensivo, instaura uma ruptura crítica no meio do campo.

## Referências

Lewis-Kraus, Gideon, "The Walker", *Frieze*, nº 170, April 2015. <https://frieze.com/article/walker> (consultado em 10 dezembro 2019).

Kiki Mazzucchelli, "Sobre marfins, dentes e ossos: uma breve introdução ao trabalho de Paulo Nazareth", in Paulo Nazareth. *Paulo Nazareth: arte contemporânea/LTDA*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012

Melo, Janaina, "Conversas e caminhos de viagem", in *Paulo Nazareth*. 2012.

Nazareth, Paulo, "Biografia", in *Paulo Nazareth* 2012.

Paulo Nazareth, "Possíveis anedotas de um artista em deambulância", in *Paulo Nazareth* 2012.

Paulo Nazareth, "As mãos negras contra o olho que não eh gente", in Ricardo Sardenberg. *Sonia Gomes*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

Paulo Nazareth, Entrevista, in *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro, nº 38, julho 2019: 8-47.

## Joe Ouakam e a vanguarda antiestética

El Hadji Malick Ndiaye

Em um filme de Ican Ramangelissa intitulado *Sans Rien* (2015), uma voz fora da tela é ouvida e um homem avança no centro da lente. Com uma boina e óculos que são suficientes para caricaturá-lo, seu cabelo não aparado e barba branca, e um eterno cachimbo entre seus lábios, ele mostra um rosto magro. Ele está no pátio outonal dessa casa em arcadas, que também se tornou seu estúdio, e no centro daquele trono um baobá gigante. O personagem em cena é o porta-estandarte de uma vanguarda da arte no Senegal. Seu nome é Issa Ramangelissa Samb, também conhecido como Joe Ouakam (fig. 1).<sup>1</sup> Ao longo de sua vida, ele foi um corpo que assombrou lugares. Sua figura icônica tem sido parte do cenário e um capítulo da história da arte senegalesa. Este artigo é um retrato da arte de Joe Ouakam através de sua relação com o corpo concebido como uma performance viva. Ele apresentará a arte de Joe Ouakam na sua relação com a vida e como ela ajudou a moldar uma nova relação entre a arte e a sociedade.

\*\*\*



III. 1. Issa Samb, Dezembro 2015 no Laboratório Agit'art, ZAT : *Temporarily Autonomous Area*, em defesa do pátio ameaçado de destruição. Foto: ICAN Ramageli.

Pintor, intérprete, escultor, ator, crítico e escritor, Joe Ouakam foi um ícone da arte contemporânea. Nascido em 1945, estudou no Instituto Nacional de Artes e na Uni-

<sup>1</sup> Ouakam, do nome de um bairro, Lébou de Dakar, de onde ele é originário.

versidade Cheikh Anta Diop de Dakar, onde foi introduzido ao Direito e à Filosofia. Muito cedo, ele foi impulsionado por ideias revolucionárias, tanto no nível político quanto artístico, e seu trabalho foi uma performance desenfreada, misturando arte e vida, um transbordamento no fluxo brusco do outro. A imagem de Joe Ouakam foi popularizada pelo *Laboratoire Agit'Art*. Este coletivo de intelectuais e artistas multidisciplinares do período pós-independência surge em um contexto político altamente carregado. Nasceu na esteira de maio de 1968 e no contexto de várias ações subversivas que abalaram a vida política senegalesa. Foi cofundado em 1974 com o ator e poeta Youssouf John e foi composto por pintores, cineastas, músicos e escritores. Mas o coletivo foi na verdade liderado por dois artistas: Joe Ouakam e El Hadji Moussa Babacar Sy (conhecido como El Sy).<sup>2</sup>

O nascimento do *Laboratoire Agit'Art* se situa em um período de emergência das práticas conceituais na África. Em meados da década de 1970, o poder político local que substituiu o poder colonial está em crise. O processo de reconstrução ou de nova governança em países independentes afunda em uma série de ditaduras, com a entrada em cena de regimes repressivos. De acordo com Okwui Enwezor, é neste período conturbado da "pós-colônia" que emerge a maioria das práticas que podem ser conceitualmente rotuladas. É evidente que a rejeição do formalismo de Senghor em favor de novas experiências só poderia levar à valorização do processo de produção sobre o produto, do efêmero sobre o permanente e da prioridade dada às ideias políticas sobre as questões estéticas (Enwezor 1999: 111).

O *Laboratoire Agit'Art* se anuncia contra o modernismo da escola de Dakar e da ideologia senghoriana da Negritude. A agitação que ela defende toma forma nas performances organizadas pelo coletivo, o que desmente a política pictórica de Senghor e adota novas técnicas multidisciplinares (combinando escultura, pintura, instalação e performance), encorajando uma forte participação do público. Esta agitação é uma subversão de ideias, práticas, projetos e códigos artísticos. Na abordagem do *Laboratoire Agit'Art*, a oralidade e a performance permitem investir em modos de ação que falam do contexto senegalês, da história do continente e das múltiplas formas que a arte ocupa a comunidade. É nesse sentido de trabalho coletivo que surge um modernismo pós-colonial (Okeke 2015), simultaneamente com uma revolta política e uma postura antiestética, se com isso nos referimos a um movimento contra as instituições artísticas consagradas por uma modernidade ocidental que passa pela imagem de Senghor. Essa postura levou os artistas a se estabelecerem no que é comumente chamado de primeira aldeia das artes, localizada no *Camp Lat Dior*, de onde foram expulsos na noite de 23 de setembro de 1983 pelo regime do Presidente Abdou Diouf, que tomou o poder em 1981.

A prática de Issa Samb encontra sentido neste período crucial da vida artística senegalesa. A maneira como a arte é expressa muda de forma. Sua pintura é performativa, o traço de algo que o presente de seu corpo deixa em seu rastro. Mas a expressão do corpo de Joe Ouakam é uma forma de nos lembrar do presente. O que ele deixa como vestígio é menos importante, porque o passado não ocupa

2 Djibril Diop Mambety, El Hadji Sy, Amadou Sow e Bouna Médoune Seye são, entre outros, os artistas que participaram desse coletivo.



um lugar importante em seu trabalho. Além disso, em vista desta forte presença do corpo performático e do próprio momento, ele diz que trabalha no presente:

Eu vivo no presente. Sempre que eu deixo o presente, é para me projetar, raramente para voltar. O passado tem pouco ou nenhum lugar no meu trabalho. Meu trabalho é precisamente sobre as coisas do presente, e isso é até mesmo o que caracteriza seu lado efêmero. Foi por isso que parei meu trabalho fotográfico, para evitar consertar as coisas e voltar para elas. Eu sempre tive cuidado com isso. Assim que percebi que isso me levava a querer historializar, parei. O passado não ocupa um lugar central no que faço (Kouoh 2013: 18-19).

Esta afirmação de Issa sobre o “presentismo” (Hartog 2012) de sua prática artística pode ser ressonada com duas perspectivas de seu trabalho. De um lado, sua performance e, de outro, sua relação com os objetos. Em Issa, a postura em relação ao passado sustenta a ideia de permanência, concentrando-se mais no corpo “vivo” da performance, em um movimento que evoca cada momento para enviá-la de volta ao passado. Pode-se pensar que este caráter efêmero de seu trabalho está em oposição à onipresença dos objetos que povoam seu estúdio. Pois, por mais que estejamos no culto do efêmero, apegados às vanguardas - que se colocam contra o fetichismo do objeto - as instalações de Issa têm a magia de dar uma alma aos objetos do cotidiano. A esse respeito, Elizabeth Harney menciona que nas muitas oficinas do *Laboratoire Agit'Art*, o objeto frequentemente funciona como um acessório e torna-se secundário em relação ao aspecto conceitual da performance. De fato, se o uso de materiais reciclados, a instalação, a acumulação e a montagem são uma forma de contestar as hierarquias modernistas entre alta e baixa cultura, entre arte elitista e arte popular, inerentes ao discurso de Senghor, este modo de produção faz parte de um jogo aberto promovido a uma nova arte num contexto político que se adapta ao seu ambiente, adotando os códigos de um mercado internacional (Harney 2004: 112).

Issa Samb trabalha a partir de objetos da vida cotidiana. As associações resultantes encontram sua particularidade nos lugares, circunstâncias e contextos que dão às peças uma auréola de estranheza. Essa recuperação se concentra na sociedade capitalista e em seus produtos residuais. Essa é a razão pela qual a interpretação que é feita da recuperação, como pobreza e falta de material, deve ser contextualizada. Pois a recuperação é uma escolha ditada por uma visão da sociedade e da arte, cuja linguagem e modos de narração, assim como a gramática, devem ser revisados e corrigidos. A pobreza não pode explicar a aderência a uma prática de recuperação. É porque a necessidade de interrogar a materialidade das coisas leva os artistas a abandonarem gradualmente as técnicas aprendidas na escola de belas artes neste contexto histórico. Na prática individual de Joe Ouakam, assim como em seu universo racional, sua performance “dígere” os objetos. O próprio artista fagocita as pessoas que entram em seu espaço, que se tornou um estúdio, um lugar de vida e de exposição permanente. Joe Ouakam é semelhante a um colecionador cuja obsessão, como descrito por Susan Pearce, parece patológica em sua relação com o objeto (Pearce 1994). Isso porque o colecionador não é o artista. Ele detém o objeto que ele não transforma, ele o guarda e o perpetua para a posteridade. O artista, por outro lado, entra em conflito com o objeto, que é meramente material, cuja integridade é muito frequentemente desrespeitada e o significado, muitas vezes, transformado.

Em vista do exposto acima, não é surpreendente que as instalações de Issa Samb nos aproximem da espiritualidade dos Xàmbs. Estes últimos representam um conjunto de objetos que a tradição consagra em um espaço na casa da família como um lugar de culto. Muitas vezes localizados em um quintal, eles são o refúgio dos espíritos. Lugares sagrados que ainda estão vivos nos pátios da comunidade Lébou de Dakar, espaço de preservação de um patrimônio intangível vivo e território místico da casa onde são feitas oferendas aos espíritos dos antepassados, os Xàmbs constituem altares que falam do presente, no sentido de que eles reencarnam o lugar vivo dos antepassados que morreram mas não partiram. O "presentismo" que é visível na prática artística de Joe Ouakam parece literalmente ligado à morte e, portanto, a um corpo que não existe mais.

O Xàmb é um altar que nos fala sobre o presente. É uma instalação que aproxima a instalação sagrada de um ato performativo profano e transforma a vida e as tradições em um dispositivo cênico. Joe Ouakam reencanta esse dispositivo em uma contemporaneidade que o emancipa da "distinção". Ele desempenha o papel de transportador ou prosseguidor quando mistura esses limites entre o espiritual e o material, o sagrado e o profano, sempre na esfera estética. No estúdio de Issa, os objetos tomam seu lugar como sujeitos e não como objetos. Eles não são meros acessórios, mas atores que participam desta abolição entre a arte e a vida, entre o animado e o inanimado, entre o corpo e o espírito.

O trabalho de Joe Ouakam é inteiramente subversivo e fundamentalmente político, como os temas que ele costumava encenar nos anos 90, Gandhi, Mandela, Lenin, França colonial, Soweto, a bandeira senegalesa etc. (Ibong 1991: 206), que estabelece um discurso entre a Arte e o Estado. Na mesma linha, Issa queima todas as suas pinturas que Senghor seleciona para a exposição de "a arte senegalesa de hoje", que acontece de 26 de abril a 24 de junho de 1974 no Grand Palais. Ele recusa que sua arte justifique uma instrumentalização ou ilustração da Négritude através do rótulo Escola de Dakar (Kouoh 2013: 13). A natureza política de seu vocabulário visual se relaciona facilmente com a iconografia do movimento socioplástico *Set Setal*.<sup>3</sup> Um movimento do final dos anos 80 caracterizado pelo engajamento cívico de jovens que decidiram limpar e decorar seus próprios bairros. O movimento *Set Setal*, alimentado por um fundo sócio-político será apoiado por Joe Ouakam. O artista traduz o fervor popular do movimento nestes termos:

Além de seu caráter político, o *Set Setal* coloca o problema de uma expressão plástica básica. Nos bairros, muitas das pessoas que trabalharam nas paredes não são pintores profissionais nem decoradores. São crianças, adolescentes que começaram a usar a cor nas paredes e assim, entre esses jovens ociosos bebericando o chá dos desempregados, havia, adormecidos, talentos que de repente começaram a fazer as paredes e o asfalto falar. É uma expressão popular, os decoradores e artistas profissionais vão intervir muito tempo depois, talvez a pedido dos municípios (Enda 1991: 21).

Essa ruptura ocorre na busca de um novo modelo de sociedade com uma ruptura de referências políticas e estéticas que serão profundamente desenvolvidas na série de performances intitulada *Plekhanov*, uma das quais será dedicada a Pierre

3 Expressão da linguagem Wolof que significa "limpo" ou "devolver limpo".

Lods, a quem Issa Samb presta homenagem em um ensaio intitulado *Poto-poto Blues*. Ainda na dinâmica política de sua performance, Issa se apresenta em *Omar Blondin, Réouverture du procès (2016)*. Neste filme de Ican, Joe Ouakam aborda a reabertura do julgamento do estudante senegalês e ativista anticolonial Omar Blondin Diop, que foi encontrado morto em sua cela em 1973.

Omar Blondin foi uma figura nos protestos estudantis de maio de 1968 em Paris, como assistente de Daniel Cohn-Bendit. Ele participou ativamente da campanha eleitoral do trotskista Alain Krivine, chefe da Liga Comunista. Ele foi afastado da *École Normale Supérieure de Saint-Cloud* e expulso da França em 1969 por "atividades subversivas". Omar Blondin Diop foi preso em novembro de 1971 em Bamako. Ele foi acusado de fomentar a libertação de seus camaradas presos ao incendiar o Centro Cultural Francês e o Ministério de Obras Públicas em protesto contra as obras exorbitantes durante a visita do Presidente Georges Pompidou a Dakar em 1971, atacando a comitiva deste último com coquetéis Molotov (Cherel 2020: 90). Em 23 de março de 1972 ele foi condenado a três anos de prisão por "atentado à segurança do Estado" por um tribunal especial (Cissokho 2022).

No filme de Ican, a voz monocórdia de Joe Ouakam continua: "Em 11 de maio de 1973 Omar Blondin Diop, nascido em 18 de setembro de 1946, ex-aluno do ENS de Saint Cloud, foi encontrado enforcado na cela da prisão de Gorée, onde foi detido por motivos políticos". Em 10 de maio de 2013, foi realizada uma reunião de testemunhos sobre "Omar Blondin Diop: 40 anos depois" na Universidade Cheikh Anta Diop de Dakar (UCAD), na presença de várias figuras da esquerda senegalesa e da família de Omar Blondin Diop, que está pedindo a reabertura do processo.

As circunstâncias da morte de Omar Blondin Diop ainda não foram esclarecidas. No entanto, ao contrário do jornal *Le Soleil*, que retransmitiu a versão oficial do suicídio, Roland Colin, chefe de gabinete do Presidente do Conselho Mamadou Dia (1957-62), relata em seu ensaio intitulado *Sénégal notre pirogue (Présence Africaine, 2007)* que Omar Blondin Diop recebeu na prisão a visita de Jean Collin, Ministro do Interior, com quem teve uma altercação: "O ministro, soube-se no final das contas, teria dado a ordem ao guarda para puni-lo. No dia seguinte, ele foi encontrado enforcado em sua cela" (Cissokho 2022). No filme de Ican, Joe Ouakam pergunta, com uma voz profunda e calma: "Ele cometeu suicídio por enforcamento ou foi enforcado após a sua morte?" Com uma toga de advogado enrolado em seu corpo, ele caminha em direção a um manequim vestido todo de preto e de frente para uma parede branca na qual escreve "meu irmão Omar Blondin Diop". Esta performance inscreve Issa na temporalidade da esquerda senegalesa da qual ele faz parte.

Joe Ouakam tenta abolir a fronteira entre a arte e a política, o corpo e o espírito, a fim de forjar um corpo que pensa, um corpo-discurso em si e que a performance enuncia. Entretanto, não se esforça por uma performance que estrutura um espaço e consagra lugares comuns de enunciação enquadrados por um protocolo com seus especialistas e seu público, esperado e convertido em uma temporalidade que apresenta a arte em seus espaços sagrados. Aqui, a performance se confunde com a vida cotidiana. Ela carrega a expressão de uma arte que destrói a temporalidade dos lugares da arte e se emancipa de sua estrutura esperada. Ela mistura as locações, inventando uma nova dimensão onde a arte nos recebe e nos



habita. Portanto, não é surpreendente que monólogo e solilóquio estejam indissociavelmente entrelaçados.

Joe Ouakam estava na encruzilhada e agia como um acoplador entre as esferas. Sua prática multifacetada quebrou os códigos da arte numa época em que o discurso do modernismo artístico no Senegal era dominado pelo pensamento crítico do poeta-presidente Léopold Sédar Senghor. Passageiro cuja visão está entre arte, política e epistemologia, ele tem brincado com a magia dos objetos em montagens e instalações incomuns, dando-lhes uma dimensão performática que rompe com o formalismo dos pintores da escola de Dakar. Como em seu estúdio, um espaço de reflexão e produção, seu discurso multiforme foi reencantado por uma estética do fragmento. Assim como ele conseguiu fazer das árvores e resíduos de seu pátio um todo incluído em sua arte, ele permaneceu uma figura enigmática, bem conhecida do público de Dakar, especialmente no bairro de Plateau, no centro de Dakar.

## Referências

- Cherel, Emmanuelle, "Omar Blondin Diop lisant l'Internationale situationniste en 1969: une photographie reprise par Joe Ouakam et Vincent Meessen ", in Mamadou Diouf et Maureen Murphy (dir.), *Déborder la négritude. Arts, politique et société à Dakar*. Dijon : Les presses du réel, 2020.
- Cissokho, Demba, <https://www.senepius.com/opinions/quand-omar-blondin-diop-mourait-en-detention> (accessed 25 april 2022).
- Enwezor, Okwui, " Where, What, Who, When: Few Notes on African Conceptualism", in *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*. New York: Queens Museum of Art, 1999.
- Hartog, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris: Seuil, 2012.
- Harney, Elizabeth, In *Senghor's Shadow. Art, Politics and the Avant-Garde in Senegal, 1960-1995*. Durham (NC): Duke University Press, 2004.
- Ibong, Ima, "Negritude: Between Mask and Flag. Senegalese Cultural Ideology and the École de Dakar", in *Africa explores. 20<sup>th</sup> Century African Art*. The Center for African Art. New York. 1991: 198-209.
- Kouoh, Koyo, *Parole ! Parole ? Parole ! Issa Samb et la forme indéchiffrable*. Cat.exh. Berlin: Sternberg Press; Oslo: Office for Contemporary Art Norway, 2013.
- Okeke Agulú, Chika, *Postcolonial Modernism, Art and Decolonization in Twentieth-Century Nigeria*. Durham: Duke University Press, 2015.
- Pearce, Susan, *Interpreting Objects and Collection*. London: Routledge, 1994.
- Set setal: des murs qui parlent, nouvelle culture urbaine à Dakar*. Dakar: Enda, 1991.

## Rememorando Mammy nas obras de Betye Saar

Shaweta Nanda



Il. 1: Hattie McDaniel como Mammy no filme *...E o vento levou* (1939). Getty Images free access

### A estereotipagem de mulheres negras como tia Jemima/Mammy/ajudantes domésticas

Mammy consagrou-se como modelo de domesticidade, lealdade e subserviência no imaginário cultural popular americano. A Mammy de *...E o vento levou* (1936), de Margaret Mitchell, e a atuação irretocável de Hattie McDaniel (1895-1952) na adaptação de David O. Selznick (1939) para o cinema são alguns dos exemplos mais memoráveis e retumbantes dessa figuração. Na era pós-abolição, dezenas de propagandas de produtos como misturas para panquecas e xaropes de bordo, além de objetos banais como potes para biscoitos, sinetas de mesa e/ou saleiros, tornaram ainda mais arraigado o estereótipo da mulher negra como figura maternal e abnegada que vive sorrindo. Visualmente, Mammy/tia Jemima<sup>1</sup> é codificada como uma negra retinta, obesa, que sempre usa um vestido enorme com um avental por cima

1 Embora a figura de Mammy esteja mais associada ao quarto e ao cuidado de bebês e crianças e a de tia Jemima, à cozinha e a sua requintada arte culinária, usei os dois termos de forma intercambiável neste artigo. Ambas as figuras operam no interior de redes de domesticidade, e a diferença entre elas pode ser considerada insignificante. Portanto, meus argumentos sobre a estereotipagem das mulheres negras aplicam-se às figuras das duas.

e uma bandana (vermelha) amarrada na cabeça. Baseando-se em suposições e expectativas comuns de que a memorabilia racista antinegra fosse coisa do passado, Chico Colvard, em seu recente documentário *Black Memorabilia* (2017), fez uma descoberta chocante: para atender à demanda (global) constante, os assim chamados "itens colecionáveis baseados em (estereótipos de) negros", como os potes para biscoitos, sinetas, mealheiros com a imagem de um negro de boca aberta, atualmente continuam a ser produzidos, na verdade, produzidos em massa. Além disso, esses objetos racialmente carregados fabricados hoje em dia são frequentemente comercializados como antiguidades.

O estereótipo de Mammy tem sido utilizado como ferramenta pela sociedade capitalista heteropatriarcal branca para camuflar, manter e justificar a opressão das mulheres negras por sua raça, gênero e classe na sociedade americana antes e depois da Guerra Civil dos Estados Unidos.<sup>2</sup> Hazel Carby afirma que o objetivo dos estereótipos "não [é] refletir ou representar uma realidade, mas funcionar como disfarce ou mistificação de relações sociais objetivas". Essas "imagens de controle" fazem com que "o racismo, o sexismo, a pobreza e outras formas de injustiça social aparentem ser partes naturais e inevitáveis da vida cotidiana" (Carby, em Collins 2000: 69). Além disso, a ideologia racista antinegra nega a realidade do intelectualismo, das aspirações de mobilidade ascendente e da competência da mulher negra para destacar-se em empregos que não o trabalho doméstico mal remunerado. Isso provocou uma representação excessiva das mulheres negras no trabalho doméstico e no setor de serviços desde a Proclamação da Emancipação até os dias de hoje.

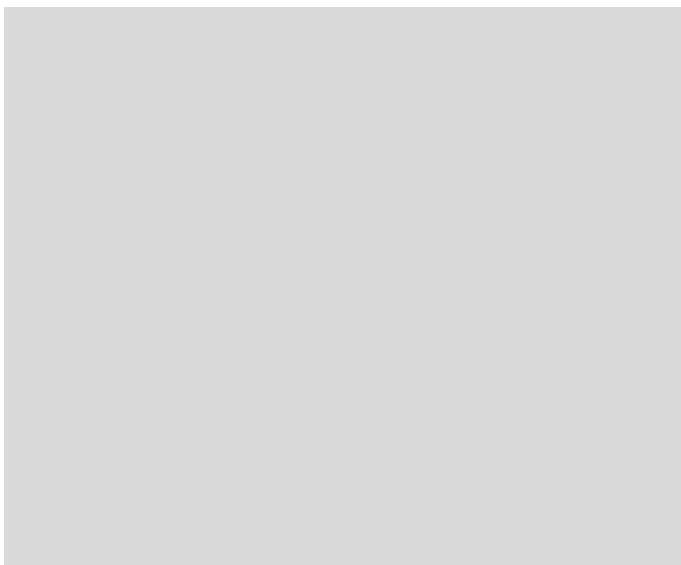
Embora tenha havido um aumento na demanda de memorabilia antinegra, artistas e intelectuais negros têm empreendido esforços contínuos para combater a iconografia visual aviltante. Em junho de 2020, a famosa e centenária marca americana de alimentos Quaker Oats<sup>3</sup> decidiu dispensar a denominação comercial Aunt Jemima, usada para comercialização de panquecas e xaropes, afirmando em um comunicado público que "as origens do personagem da tia Jemima se baseiam em um estereótipo racial" (citado em Kessler 2020). Mesmo que isso possa ser um passo na direção certa, muito precisa ser feito. Examinando o legado duradouro desse aviltante estereótipo antinegro, além de verificar como Saar utiliza uma infinidade de objetos encontrados, colecionáveis antinegros, fotografias de época e componentes textuais para realizar seu objetivo de transformar imagens insidiosas em ferramentas de empoderamento. Também esclareço como o tratamento dado por Betye Saar (\*1926) a essas imagens mudou ou evoluiu ao longo dos anos. Com a invenção da tia Jemima armada em sua obra icônica *The Liberation of Aunt Jemima* (1972), ela inspirou artistas negras como Renee Cox. Saar retomou o trabalho com o estereótipo da tia Jemima em duas de suas exposições, *Workers + Warriors: The Return of Aunt Jemima* (1998) e *In Service: A Version of Survival* (2000). Além de dismantelar os estereótipos antinegros, Saar escava as memórias angustiantes da Passagem do Meio, da escravidão e de Jim Crow. Ela usa a técnica do assemblage para comemorar as histórias do trabalho, das lutas e da resiliência das mulheres negras, histórias que costumam ser expurgadas do discurso dominante.

2 Para uma discussão detalhada do assunto, consulte Nanda, Shaweta 2014: 291-304.

3 Para mais detalhes, acesse <https://www.nbcnews.com/news/us-news/aunt-jemima-brand-will-change-name-remove-image-quaker-says-n1231260>.



## O advento da Mammy armada



Il. 2: Betye Saar: *The Liberation of Aunt Jemima* (1972), assemblagem, 11,75 x 8 x 2,75 polegadas.

Imagem não disponível, para visualização por favor clique em: <https://revolution.berkeley.edu/liberation-aunt-jemima/>

No intuito de coletar reações da comunidade ao assassinato do Dr. Martin Luther King Jr. (1929-68) em 1968, o centro cultural Rainbow Sign um lançou um apelo para que os artistas mostrassem suas obras sobre “Heróis Negros”. Arrasada e enfurecida com a morte de King, Saar aproveitou a oportunidade para criar *The Liberation of Aunt Jemima* (1972, il. 2), considerada por ela mesma sua primeira obra de arte abertamente política.<sup>4</sup> A escolha do tema e a forma como Saar decide responder ao chamado para celebrar heróis negros é pertinente.<sup>5</sup> A comemoração da vida de King e seu legado de ação direta não violenta teria sido uma escolha óbvia. Entretanto, em *The Liberation of Aunt Jemima*, Saar repropósito objetos domésticos cotidianos. Contrariando os fins habituais desses objetos, que são inscrever e perpetuar estereótipos humilhantes, Saar os utiliza para chamar a atenção para o trabalho que não é contado, para a labuta e as experiências de mulheres negras que, de outro modo, seriam esquecidas.

Um popular anúncio de panquecas que representa tia Jemima usando sua clássica bandana vermelha forma o segundo plano do assemblage. E uma estatueta de tia Jemima, destinada a suporte de uma caneta e um bloco de anotações, forma o primeiro. Saar substitui esse bloco por três coisas. A primeira é o cartão postal que retrata uma Mammy negra com o uniforme convencional da criada doméstica. Entretanto, desafiando as representações populares que apresentam mulheres negras cuidando de seus feitores brancos, este cartão postal mostra o que Saar descreve como “uma mammy com uma criança mulata, que foi mais uma forma

4 Para informações detalhadas sobre a história e o legado do Rainbow Sign e sobre como ele expôs artistas negros do calibre de Romare Bearden, Elizabeth Catlett, Betye Saar, Maya Angelou e James Baldwin, consulte “The Rainbow Sign”, de Max Lopez e Tessa Rissacher: <https://revolution.berkeley.edu/projects/rainbow-sign/>. Saar falou longamente sobre a criação da tia Jemima: “Sou o tipo de pessoa que recicla materiais, mas também reciclo emoções e sentimentos [...]. E eu tinha muita raiva da segregação e do racismo deste país” (<http://www.artnet.com/artists/betye-saar/>).

5 Saar detalha como e por que criou *The Liberation of Aunt Jemima*: “Criei *The Liberation of Aunt Jemima* em 1972 para a exposição *Black Heroes*, do Rainbow Sign Cultural Center, Berkeley, CA (1972). A exposição foi organizada em torno de reações da comunidade ao assassinato de Martin Luther King Jr. em 1968. Esse trabalho me permitiu canalizar minha raiva justa não apenas pela grande perda de MLK Jr., mas pela falta de representação de artistas negros e, principalmente, de artistas negras. Transformei a imagem depreciativa de tia Jemima em uma figura guerreira, que luta pela libertação negra e pelos direitos das mulheres. Cinquenta anos depois, finalmente ela mesma foi liberada. E, no entanto, ainda há muito trabalho a fazer”.

de exploração das mulheres negras durante a escravidão" (*Berkeley Revolution*).<sup>6</sup> Assim, Saar chama visualmente a atenção para a história tantas vezes oculta de estupro e exploração sexual de mulheres negras escravizadas por homens brancos. Simultaneamente, Saar detona o mito da assexualidade da Mammy negra e também solapa a narrativa da suposta falta de atrativo sexual das mulheres negras.

A segunda coisa é o lençol branco que cobre a metade inferior do cartão postal. O lençol representa suas tarefas domésticas. Além desse simbolismo óbvio, ele remete também ao lençol branco da Ku Klux Klan,<sup>7</sup> grupo supremacista branco descrito por muitos<sup>8</sup> como um exemplo de terrorismo branco feito em casa. Os membros do Klan costumavam usar (e assim foram retratados em Hollywood) túnicas brancas e capuzes brancos pontiagudos, especialmente quando saíam em incursões noturnas para aterrorizar e/ou linchar negros. A organização foi criada com o objetivo explícito de restabelecer a supremacia branca e reverter os ganhos obtidos durante a Reconstrução.

A terceira, as referências à escravidão, feitas na forma do algodão espalhado aos pés da estatueta de tia Jemima, pois nos Estados Unidos os africanos foram escravizados principalmente para o trabalho forçado e não remunerado em plantações de algodão. No espaço de um assemblage, Saar habilmente subverte o regime visual de servidão, submissão e fragilidade sobrepondo o punho negro fechado (emblemático do movimento Black Power), à folha branca. Além disso, o punho se levanta da faixa que tem as cores da Bandeira Nacionalista Negra, que é vermelha, amarela, preta e verde.<sup>9</sup> A bandeira simboliza o ativismo político negro e a luta contra o racismo e a opressão. Saar reforça ainda mais a iconografia militante da obra armando tia Jemima com um rifle preto em uma das mãos e uma enorme vassoura na outra. A vassoura se transforma em uma arma de autodefesa e/ou ataque, em vez de simplesmente retratar o status domesticado de Jemima. Esses três elementos – o punho negro, os tons da bandeira da libertação negra e a arma – indicam ao espectador que os negros, antes subjugados, agora vão retaliar com ferocidade pela violência que tem sido cometida contra eles. Saar emprega ironia e sarcasmo para sublinhar a subversividade desse estereótipo reconfigurado. Ela justapõe a arma – emblema óbvio de sua disposição militante – à vassoura e ao sorriso simplório da Mammy, que não indicam apenas sua servidão, já que estão reconfigurados como instrumentos de poder.<sup>10</sup>

6 Em entrevista citada em *The Berkeley Revolution*, arquivo digital, Saar explica diferentes componentes do assemblage: "Durante muitos anos, eu coletei imagens depreciativas: cartões postais, a etiqueta de uma caixa de charutos, um anúncio de feijão, a pasta de dentes Darkie. Encontrei uma figurinha da tia Jemima, a caricatura de um escravo negro, como as que mais tarde foram usadas para anunciar panquecas. Ela tinha na mão uma vassoura e, do outro lado, eu lhe dei um rifle. Em sua frente, coloquei um pequeno cartão postal, de uma mammy com uma criança mulata, que foi mais uma forma de exploração das mulheres negras durante a escravidão".

7 Em *I'll Bend but Not Break*, Saar usa um lençol branco semelhante e nele costura as letras KKK para tornar explícita a conexão entre os dois.

8 Em seu relato para *The Scotsman*, Finlay Greig afirma que mais de 140.000 pessoas assinaram a petição para que a KKK seja "oficialmente rotulada como organização terrorista". A petição declara: "Os negros americanos foram os que mais sofreram ataques desse grupo terrorista. O terrorismo é o uso da violência e da intimidação na busca de objetivos políticos [...]. Achamos que, se o Estado Islâmico é rotulado como grupo terrorista por seus atos, então certamente o KKK se encaixa na descrição clara do que é terrorista" (<https://www.scotsman.com/news/world/ku-klux-klan-terrorist-organisation-white-supremacist-history-explained-kkk-leader-attacks-black-lives-matter-protesters-2879382>).

9 A Bandeira Pan-africana, também conhecida como Bandeira Afroamericana ou Bandeira da Libertação Negra, foi formalmente adotada pela UNAI-ACL (Universal Negro Improvement Association and African Communities League, Associação Universal para o Progresso Negro) em 13 de agosto de 1920.

10 Devo esse argumento a Christoph Singler.

*The Liberation of Aunt Jemima* é uma obra pioneira por duas razões. Em primeiro lugar, Saar inverte o roteiro do estereótipo depreciativo da Mammy e a remodela como ícone militante da libertação negra. E, em segundo, na confluência dos mundos da arte e da política, a obra mostra a influência do movimento Black Arts, a ala artística do movimento Black Power. Ambos os movimentos extraem suas sinergias intelectuais da visão do líder nacionalista negro Malcolm X (1929-1965). Enfatizando a importância da arena cultural para alcançar o empoderamento negro, Malcolm X afirmou que o povo negro “precisa lançar uma revolução cultural para desfazer a lavagem cerebral que se infligiu a todo um povo” (Robson 2008: 9).<sup>11</sup> Ela visa aos objetivos de autodeterminação, autoconfiança, empoderamento e reconexão com o passado cultural (africano) e sua herança para o povo negro. As artes eram consideradas essenciais à elevação política do povo negro. Saar integra essas preocupações em *The Liberation of Aunt Jemima* (1972).

Além disso, embora Saar crie *The Liberation of Aunt Jemima* para dar vazão à indignação com o assassinato de Martin Luther King Jr., ideologicamente, a obra mostra a influência de Malcolm X (1925-1965). Em oposição à praxe de não violência de King, Malcolm X defendia a “violência revolucionária” e a autodefesa armada como meio de garantir a igualdade, a independência e os direitos civis e políticos do povo negro. Inspirado por Malcolm X, Huey Newton (1942-1989) incentivou os negros a armar-se para lutar contra a opressão racial e a brutalidade policial, argumentando: “Com armas em nossas mãos, deixamos de ser seus alvos para nos tornarmos seus iguais”.<sup>12</sup> Além da autoproteção, as armas desempenharam um papel fundamental para contestar os contornos da hierarquia racial também em termos óticos. Para Eric Baker, na cultura americana, as armas são significantes da supremacia branca.<sup>13</sup> Assim, a imagem dos Panteras Negras (principalmente os homens) portando armas de fogo em público ostensivamente serviu para desafiar a supremacia branca e transmitiu a mensagem do empoderamento negro em termos visuais. Assim, as armas se transformaram em acessórios que punham em primeiro plano a mensagem do empoderamento negro. A convergência entre os Panteras Negras, chamados de “militantes armados” por seus detratores (Morrison 2021)<sup>14</sup>, e a Jemima armada de Saar permite-me argumentar que Saar desafia tanto as hierarquias raciais quanto as de gênero.

Além de reimaginar a subserviente Mammy como guerreira heroica, Saar lança uma cruzada contra os estereótipos antinegros aviltantes. Ela esclarece sua missão de “transformar e empoderar imagens negativas em informação positiva” em declaração citada por LeFalle-Collins (2000, p. 5).<sup>15</sup> Anúncios e objetos encontra-

11 Robson proclama que o movimento Black Arts nasceu no dia em que Malcolm X foi assassinado.

12 Para detalhes, consulte <https://humanities.byu.edu/the-black-panthers-performances-of-gun-ownership/>.

13 Consulte <https://humanities.byu.edu/the-black-panthers-performances-of-gun-ownership/>.

14 Para detalhes, consulte <https://why.org/articles/decades-later-a-new-look-at-black-panthers-and-their-legacy/>.

15 Saar escreve: “No final da década de 1960, comecei a coletar as imagens depreciativas dos afro-americanos, agora chamados de Black Collectibles [coleccionáveis antinegros]. Sinto que essas imagens foram importantes para documentação de como os brancos têm percebido historicamente os afroamericanos e como temos sido retratados como caricaturas, como objetos, como menos que humanos. Essas são imagens fabricadas, e os objetos eram, em muitos casos, nossa única fonte de nos vermos. O Movimento pelos Direitos Civis e o assassinato de Dr. Martin Luther King Jr. me motivaram a usar essas imagens em minha arte. Comecei a reciclar e a transformar os Sambos, Toms e Mammies em meus assemblages. Mammy, personagem inventada por brancos para retratar uma criada, é retratada como uma obesa de características exageradas [...]. A ‘mammy’ sabia qual era seu lugar e lá permanecia. Em 1972, tentei mudar esse ‘lugar’ criando a série *The Liberation of Aunt Jemima*. Minha intenção era transformar uma figura negativa e aviltante em uma mulher positiva e empoderada que se ergue em atitude de confronto com uma mão que segura uma vassoura e a outra, armada para a batalha. Uma guerreira pronta para combater a servidão e o racismo” (Saar 1998: 249).



dos, muitas vezes descartados como triviais, desempenham um papel crucial na formação do discurso cultural popular. Trudier Harris observa que, na maioria das representações convencionais, Mammy é associada à cozinha. Cozinha, neste caso, não é apenas um espaço físico, pois também tem conotações de docilidade, conformidade e genuflexão (Harris 1982: 172). Saar envolve-se com três representações diversas de mulheres negras neste assemblage usando anúncios de panquecas, a estatueta de Mammy e um cartão postal que retrata uma Mammy com uma criança mulata. Entretanto, a mulher negra não está dentro de casa nem é retratada em seus recintos habituais, que são a cozinha e o quarto dos bebês, em nenhuma dessas imagens. Harris afirma ainda que, enquanto a empregada doméstica tradicional é obsequiosa, reticente e identificada com o status quo, o ativismo político direto é a característica que define a Mammy “Militante” (Harris 1982: 24). A Mammy Militante não hesita em recorrer à violência abertamente para lutar por seus direitos ou resistir à opressão. A representação de Saar da tia Jemima se enquadra no que Harris delineaia como características da “Mammy Militante”. Devidamente armada, a tia Jemima de Saar surge como uma poderosa heroína e guerreira negra que dismantalaria a supremacia branca. Assim, Saar emprega imagens racistas antinegras conjugadas a “colecionáveis desprezíveis” (termo de Patricia Turner 2002: 5) que têm sido usados pela economia capitalista branca dominante e pela configuração ideológica criada para popularizar estereótipos.

### O legado de *The Liberation of Aunt Jemima*



Il. 3: Renée Cox, *The Liberation of Lady J. and U.B.*, 1998. Impressão Cibachrome, 38 x 60 polegadas (121,9 x 152,4 cm). Courtesy Renée Cox

*The Liberation of Aunt Jemima* não tardou a ganhar popularidade. A intelectual e ativista negra Angela Davis notoriamente creditou à peça a marca do início do movimento das mulheres negras (Sayej 2018). A obra influenciou ge-

rações de artistas negros como a artista jamaicano-americana Renee Cox (\*1960). Cox admite que a obra de Saar a impeliu a criar *The Liberation of Lady J. and U.B.* (1998, il. 3)<sup>16</sup> e lhe rende homenagem usando o título do assemblage de Saar como parte do título de sua própria fotomontagem. Cox continua a cruzada de Saar contra marcas de alimentos populares como o *Arroz Integral do Tio Ben* e as *Panquecas da Tia Jemima*, que ridicularizam identidades e corpos negros em busca de benefícios econômicos. As caixas de alimentos de ambos os produtos, que exibem imagens e rótulos depreciativos, formam o segundo plano da obra fotográfica de Cox. Esse procedimento revela como política, abuso econômico, racismo e estereótipos antinegros se cruzam nos anúncios comerciais, que são componentes cruciais da cultura popular. O primeiro plano da obra é ocupado pela encarnação da própria Cox como uma super-heroína chamada Rajé. Rajé é vista segurando as mãos de avatares mais novos, liberados, da tia Jemima, de um lado, e do tio Ben, do outro. As expressões determinadas e sérias das três figuras, juntamente com o modo como avançam de braços dados, conferem-lhes dignidade. Seu olhar voltado para cima e para fora também sugere que elas estão embarcando em um esforço monumental.

Rajé tem tranças afro e botas de couro preto, o que a insere na tradição da resistência política negra, pois os penteados afro, as boinas negras, os acessórios de couro (inclusive botas e jaquetas) e os óculos escuros negros são os elementos centrais do legado visual dos Panteras Negras na arena cultural. Além disso, o traje da super-heroína Rajé é preto e tem outras cores (vermelha, amarela e verde) associadas ao pan-africanismo e à bandeira nacional da Jamaica. Portanto, assim como Saar recorreu ao uso do punho negro, Cox também explicita sua posição política ao colocar em primeiro plano as tranças e as cores do nacionalismo negro de Rajé em sua versão da liberação da tia Jemima.

Apesar das semelhanças, a maneira como Cox e Saar liberam a tia Jemima das caixas estereotipadas é diferente. Cox quebra o molde e reimagina a supermodelo negra Roshumba Williams e o ator Rodney Charles como a tia Jemima e o tio Ben liberados, respectivamente. Cox veste esses avatares com as roupas de couro preto associadas aos Panteras Negras e os libera da prisão dos sorrisos servis e das bandanas vermelhas. Libertados das antigas caixas de arroz integral e xaropes de bordo, tio Ben e tia Jemima exalam força e juventude, surgindo mais jovens, musculosos, imponentes e em pleno controle de si mesmos – muito diferentes de seus equivalentes estereotipados subservientes, mais velhos e mais fracos. Como Saar, Cox também desmantela sua (falsa) representação como figuras assexuadas. Os modelos de Cox exalam força, glamour e beleza. A tia Jemima empoderada de Saar, ao contrário, mantém suas características físicas estereotipadas, como o corpo obeso, a pele negra retinta, a indefectível bandana e o sorriso simplório, pois Saar se concentra principalmente na mudança de atitude. Além disso, a representação da liberação proposta por Cox não apresenta armas nem bombas. Em vez disso, ela retrata a super-heroína negra Rajé libertando Lady J. e Tio B. Com unhas longas e afiadas, as três figuras certamente assumem uma postura desafiadora. Enquanto aqui elas são liberadas por outra figura negra, Saar ressalta o autoempodera-

16 Cox em uma entrevista concedida a Artress Bethany White (1998: 55).

mento de Jemima. Saar opta por armar sua Jemima com uma pistola, um rifle e sua habitual vassoura. Assim, não mais uma vítima, a tia Jemima de Saar busca vingança e se torna uma heroína que exerce sua agência.

A diferença nas abordagens de Saar e Cox se reflete ainda mais nos títulos de suas obras. Ao contrário de Saar, que mantém o nome da tia Jemima, Cox não apenas destrói visualmente os estereótipos, mas também transforma seus nomes. Ela se dirige à tia Jemima como Lady J., aparentemente no intuito de dissociar sua figura recém-empoderada do mundo da servidão. O termo "lady/senhora" significa a mulher de classe alta, geralmente uma mulher branca. Assim, Cox resalta a mobilidade ascendente da mulher negra. Entretanto, a meu ver, o termo "lady/senhora", especialmente quando usado em referência a uma mulher negra, poderia ser controverso em razão de sua complexa história. Lisa Thompson argumenta que "o comportamento sexual conservador é a base do desempenho das mulheres de classe média" (Lee 2010: VII). O modelo da Black Lady/Senhora Negra baseia-se em sua ênfase na moralidade ou na pureza das mulheres, assim diminuindo a sexualidade da mulher negra. Ele adere à visão vitoriana da sexualidade feminina como negativa e a da sexualidade feminina negra como o "outro" escuro, abominável e indesejável que precisa ser contido e/ou dizimado. Em decorrência disso, o paradigma da respeitável Black Lady/Senhora Negra, assim como o estereótipo da Mammy, continua a reprimir a sexualidade feminina negra quando propõe a mulher negra como entidade assexuada. A concepção da "Black Lady/Senhora Negra" funciona como mais uma "imagem de controle" (Collins 2000: 69), pois serve para subjugar ainda mais as mulheres negras, ao invés de libertá-las (Patricia Hill Collins 2000: 80, Lisa Thompson 2009: 3 e Shayne Lee 2010: X). Assim, o novo modelo supostamente liberado de Lady B. e os estereótipos antinegros parecem estranhamente convergir, em vez de mostrar-se diametralmente opostos. Além disso, esse novo modelo parece mais ameaçador porque, ao contrário dos estereótipos da Mammy/tia Jemima, que foram criados pela ordem capitalista heteropatriarcal branca, o modelo da Senhora Negra emerge da própria comunidade negra, mais especificamente, da burguesia negra.

A obra se presta a vários significados, muitas vezes contraditórios, devido ao uso do humor e da ironia por parte de Cox. Richard J. Powell observa que Cox encena uma "fuga fantástica" das embalagens de alimentos por parte de dois modelos do mundo da moda e mostra a "'linha tênue' entre as caracterizações estereotipadas e as representações idealizadas". Cox prefere reagir com "humor e ambiguidade, não com uma denúncia solene" para investigar se os negros podem realmente libertar-se do racismo internalizado (Powell 2002: 231). Cox representa os avatares emancipados de Jemima e Ben como modelos e/ou atletas. Embora eles se livrem de um tipo de estereótipo (significado pelos anúncios de panquecas), Cox impele o espectador a questionar se eles conseguiram a libertação nesta era de mercantilização cultural dos corpos negros. Assim, essas fugas idealizadas só dão espaço a tipos limitados de possibilidades alternativas, como o esporte e a indústria da moda, e impedem a progressão dos negros em dezenas de outros campos como ciência, tecnologia, política, academia, mundo corporativo, entre outros.



## O retorno de Saar ao “negócio inacabado da tia Jemima”

Não é possível negar os ganhos políticos e legais obtidos durante o Movimento pelos Direitos Civis, que resultaram na dessegregação das instituições educacionais e dos estabelecimentos públicos, nem com a proibição da discriminação nas práticas de contratação e emprego com base em raça, sexo, religião ou nacionalidade.<sup>17</sup> Apesar do avanço, Saar retorna ao tema da memorabilia antinegra desprezível em suas obras no final da década de 1990. Ela afirma que *The Liberation of Aunt Jemima* continua sendo um “negócio inacabado” devido ao racismo persistente na América.<sup>18</sup> Os estereótipos antinegros, a discriminação na contratação e na moradia, aliados à brutalidade policial, ao encarceramento em massa e ao racismo sistemático são algumas das formas pelas quais os negros continuam a sofrer discriminação e injustiça. Eu analiso um tríptico, *Lest We Forget; The Strength of Tears, The Fragility of Smiles, The Fierceness of Love*, de *Workers + Warriors: The Return of Aunt Jemima* (1998). Argumento que as escolhas de Saar em relação aos materiais e à forma de arte estão intrinsecamente ligadas a seu triplo projeto intelectual de escavar e honrar suas raízes africanas, criticar a colonização europeia e a escravidão dos africanos e valorizar as histórias de labuta e trabalho das mulheres negras, frequentemente expurgadas e/ou denegridas tanto pelo patriarcado capitalista branco quanto pela burguesia negra dominante.

## Palimpsesto das mulheres negras

*Lest We Forget* (il. 4) compõe-se de três antigas tábuas de lavar roupas empilhadas horizontalmente. Saar retrança visualmente a terrível história da Passagem do Meio, ampliando, no painel central, a imagem do famigerado navio negreiro britânico *Brookes*. A imagem retrata centenas de negros cativos acorrentados e amontoados no navio. Vítimas de fome, intempéries, espancamentos, estupros e todo tipo de abuso, muitos dos cativos não resistiram ao sofrimento e morreram durante a árdua jornada da Passagem do Meio. Enquanto, para os colonizadores e senhores imperialistas ingleses, o navio representava comércio, prosperidade e glória, para os negros, significava morte, desumanização e enterro em uma vida de escravidão sem fim. A tia Jemima armada, com que Saar havia trabalhado na obra *The Liberation of Aunt Jemima*, retorna no painel à direita nesta obra. O painel à esquerda traz uma fotografia esmaecida que retrata uma mulher negra debruçada sobre uma pia esfregando roupas. Enquanto o painel da extrema direita instancia o humor subversivo da primeira Aunt Jemima, o da esquerda utiliza uma fotografia de época para celebrar o trabalho e a resiliência da mulher negra.

17 O ativismo dos direitos civis também abriu caminho para a lei do direito ao voto, de 1965, e a lei da moradia justa, de 1968, que tornaram ilegal a discriminação no direito ao voto e na compra e venda de propriedade.

18 Saar explica que o racismo, em diferentes matizes e incessante nos EUA, a impeliu a voltar ao assunto: “Agora, no fim do milênio, estou ainda mais consciente da persistência do racismo, em especial nas artes e, especificamente, na tendência atual de reinvenção das imagens negativas dos estereótipos negros. Interpreto essa tendência como fruto da mentalidade subconsciente da plantação e como forma de controlar a arte negra. Em reação a isso, comecei uma nova série de assemblages que forma a atual exposição *Workers and Warriors: The Return of Aunt Jemima*” (Saar 2000).



Il. 4 Betye Saar, *Lest We Forget, The Strength of Tears, The Fragility of Smiles, The Fierceness of Love*, 1998. Técnica mista y figura de madeira em três tábuas vintage, 22 ¾ x 30 ¼ x 2 polegadas (57.8 x 76.8 x 5.1 cm). Courtesy Norton Museum of Art, West Palm Beach, Florida, Purchase, R. H. Norton Trust, 2006.32, Courtesy of Michael Rosenfeld Gallery, LLC, New York, NY. Foto Credit: N/A

Esta obra é o único tríptico da exposição. Desde a Idade Média, os trípticos têm sido usados para retratar temas religiosos nas igrejas cristãs. Tatty Martin (n.d.) explica que ele é usado pelo artista para apresentar perspectivas diversas sobre um tema ou para narrar uma sequência. Como o tríptico permite ao artista construir uma narrativa visual, Saar se apropria dessa forma de arte clássica para criar uma narrativa de histórias de mulheres negras na América. Ela exuma as memórias traumáticas, o sofrimento visceral e a desumanização sofridos por seus ancestrais africanos durante diferentes momentos da história, como a Passagem do Meio, a escravidão, a segregação e também o mundo pós-direitos civis. Os três painéis interligados do tríptico mostram não apenas o ridículo e o estereótipo impingidos às mulheres negras na América, mas também a angústia da escravidão e o trabalho exaustivo e infundável realizado por mulheres negras em funções mal remuneradas.

Composta de elementos verbais e visuais, cada tábua de lavar é completa em si mesma. A dimensão visual tem respaldo nos elementos textuais correspondentes, tais como títulos ou citações breves, acrescentados por Saar às tábuas de lavar. A meu ver, a artista revisita os "locais de trauma", por assim dizer, e trava uma batalha contra o "esquecimento" e o apagamento das experiências das mulheres negras.<sup>19</sup> Minha leitura é reforçada pela análise dos elementos textuais que acompanham os elementos visuais deste tríptico.

*Lest We Forget*, a inscrição do painel central, deve ser lida com os outros três textos escritos nas três tábuas de lavar. O painel central diz: "Para que não esqueçamos

<sup>19</sup> Saar reitera que "suas preocupações são as lutas da memória contra o esquecimento" (1998: 249).

a fragilidade dos sorrisos de estranhos perdidos no mar". Saar exorta as futuras gerações negras a lembrar-se da traumática jornada da Passagem do Meio. Apesar dos horrores da escravidão, os navios negreiros também foram lugares de rebelião e sobrevivência. Assim, Saar adverte que os sorrisos testemunhados nos navios negreiros são frágeis, pois não só a morte, mas também a insurgência sempre borbulha sob a superfície. No painel à esquerda, que mostra o trabalho da mulher negra, lê-se: "Para que não esqueçamos a força das lágrimas dos que labutaram". Saar inverte a conotação habitual das lágrimas como sinal de fraqueza e as associa à força, conferindo dignidade às trabalhadoras negras cujas tarefas eram muitas vezes consideradas insignificantes. Arlene Raven denomina este tríptico um "retrato memorial" no qual memórias e lágrimas se fundem umas com as outras (1998: 8). Assim, Saar escava, celebra e consagra as memórias e a labuta de seus ancestrais sem nome, muitas vezes indefesos, agredidos, mas invencíveis, dignos e resilientes, "em cujos ombros agora estamos" (título de outra obra de Saar).

A tábua de lavar que se apropria de um colecionável antinegro é acompanhada de três textos. No painel direito, ligando sua arte e sua busca de ação política, Saar cria um slogan de campanha, "Liberem tia Jemima", costurado em vermelho no avental de Jemima. A segunda citação, "Tempos extremos exigem heroínas extremas", é estampada na parte inferior da tábua. Enquanto a reconceitualização de tia Jemima como "heroína" negra estava implícita em *The Liberation of Aunt Jemima*, Saar agora declara abertamente que a Jemima armada é uma "heroína extrema" que viria a desempenhar papel fundamental na obtenção da libertação negra. Saar critica o momento sociopolítico por não ser igualitário, inclusivo nem propício ao crescimento do povo negro, pois o denomina "tempos extremos". Sublinhando a relevância de tais textos e de adereços como armas de fogo no trabalho de Saar, LeFalle-Collins observa que "trabalhando com imagens dignas ou degradantes de negros, Saar manipula seus contextos históricos dando-lhes voz através de um texto sorrateiramente distorcido e de gestos subversivos" (2000: 6). A inscrição no alto desta tábua diz: "Para que não esqueçamos a ferocidade do amor". Saar desafia a desgastada compreensão do amor que o vê principalmente em termos de paz e de não violência. Para Saar, o amor está intrinsecamente ligado ao ativismo político, à ferocidade e à criação de possibilidades alternativas radicais. Em suas obras de arte, a Mammy é impulsionada por esse mesmo amor para lutar por justiça para o povo negro e pela erradicação de desigualdades sistêmicas.

A técnica do assemblage extrai seu nome do ato de juntar e orquestrar objetos encontrados para criar obras de arte tridimensionais. Criado a partir de uma variada gama de materiais como tábuas de lavar, fotografias de época, gravuras e colecionáveis depreciativos, este assemblage, especificamente, indica não apenas uma diversidade de materiais, mas também uma multiplicidade de influências artísticas. Saar tinha fascínio pelo uso de caixas de madeira como dispositivos de emolduramento adotado pelo artista branco Joseph Cornell (1903-72).<sup>20</sup> O uso que ela dá às tábuas de lavar roupa como dispositivos de emolduramento no tríptico em análise reflete a influência de Cornell.<sup>21</sup> Saar também buscou inspiração nas obras de as-

20 Saar admite que a visão das obras de Joseph Cornell (1903-1972) no Pasadena Art Museum em 1967 foi um momento decisivo em seu crescimento como artista. Cornell criava pequenas caixas de madeira para abrigar sua requintada arte do assemblage. Olivia Laing observa que a caixa é a principal metáfora da vida e da obra de Cornell.

21 Em muitas de suas demais obras, Saar usa molduras de janelas, portas e painéis como dispositivos de emolduramento.



semblage do artista negro Noah Purifoy (1917-2004). Purifoy integrava o grupo de artistas que organizou *66 Signs of Neon*, exposição criada a partir dos escombros da Rebelião de Watts, que destruiu o bairro negro de Watts em 1965.<sup>22</sup> Purifoy criou um assemblage chamado *Sir Watts* (1966) utilizando objetos encontrados nos escombros das torres do bairro. A influência de Purifoy é palpável na propensão ao emprego da arte do assemblage para comemorar a história negra que vemos em Saar.

A tábua de lavar não funciona apenas como moldura ou objeto inerte destinado unicamente a fins estéticos. A tábua de lavar, o motivo central deste tríptico, é um "significante do trabalho, especialmente do trabalho feminino" (LeFalle-Collins 2000: 5), que permite a Saar tecer uma narrativa sobre o trabalho das mulheres negras. A superfície irregular dessas tábuas de lavar evoca memórias viscerais e sensoriais de como as mulheres negras sofreram, com fortes dores nas costas, mãos machucadas e pernas doloridas (Kaplan 2021: 198). Ao evidenciar a oposição entre a maneira como as mulheres negras em serviço eram vistas por aqueles a quem elas serviam e como seu legado poderia ser revisto por meio das artes visuais de mulheres negras como a própria Saar, ela confere dignidade, respeito e reconhecimento a essas trabalhadoras negras sem nome, mal remuneradas e subvalorizadas.

Saar é aplaudida como uma "contadora de histórias visuais" (Carpenter 2004: 98) que se destaca na arte de "fazer algo a partir do nada".<sup>23</sup> Saar usa materiais que são banais, baratos, velhos e muitas vezes considerados lixo. No entanto, os significados não usuais são gerados quando ela os junta a material textual em permutações e combinações originais. Raven observa que há muitas repetições e continuidades nos assemblages de Saar em *Workers + Warriors*. Por exemplo, Saar usa a mesma fotografia do Brooks, o navio negreiro britânico, tanto neste tríptico quanto em *I'll Bend But I Will Not Break*. Da mesma forma, a fotografia de época da doméstica negra do tríptico também foi usada em outro assemblage chamado *National Racism*. A imagem da Mammy armada com o slogan "Liberem tia Jemima" é recorrente em suas obras. Para mim, trata-se de uma estratégia artística. Saar recicla repetições e reutiliza imagens e slogans para enfatizar o tédio, a repetitividade e a dificuldade que as mulheres negras encontravam no trabalho que faziam. Essa repetição incessante é também uma forma de reafirmar, recuperar e comemorar o árduo trabalho das mulheres negras comuns, sua engenhosidade e resiliência para sobreviver contra todas as probabilidades. Além disso, o uso dado por Saar ao material antigo em formas e contextos mais novos poderia ser comparado a um palimpsesto, um pergaminho no qual um roteiro antigo é apagado e/ou substituído para criar uma nova narrativa. Do mesmo modo, Saar destaca seus objetos dos contextos originais e os combina para criar um novo texto. Essa nova narrativa é profundamente estratificada, pois compõe-se de uma multiplicidade de visões. Esses objetos incorporam as recordações de seus anteriores proprietários/usuários e os contextos de sua produção e seu emprego, para interagir com as memórias pessoais e a visão artística de Saar, resultando assim no que Ishmael Reed chamaria de "artefato histórico comunitário". Reed afirma que essas obras poderiam ser vistas como um ato de "documentação histórica" no qual o comunitário se funde ao pessoal e se transforma em uma obra de arte (Reed, citado em Carpenter 2004: 94).

22 *Rebelião de Watts* é um dos nomes dados à série de tumultos que irromperam no bairro (em grande medida, negro) de Watts, em Los Angeles, em 1965. "A Rebelião de Watts durou seis dias, provocou 34 mortes, 1.032 feridos e 4.000 prisões, envolveu 34.000 pessoas e acabou destruindo 1.000 edificações, totalizando danos de US\$ 40 milhões" (<https://www.history.com/topics/1960s/watts-riots>).

23 Celeste-Marie Bernier e Nicole Willson usam palavras semelhantes para descrever o trabalho de Saar (2020).

## Da militância visível à subversão velada

Em *Power*, Saar junta quatro tábuas de lavar para formar uma mesa.<sup>24</sup> Ela cola o anúncio de uma marca de fermento em pó que mostra a clássica imagem depreciativa das mulheres negras como *Mammies* e das crianças negras como *Pickaninnies*.<sup>25</sup> Como as mulheres negras, especialmente no sul dos Estados Unidos, eram conhecidas por seu domínio da culinária e suas receitas requintadas, muitos anúncios exploravam comercialmente as imagens estereotipadas dos corpos negros para vender seus produtos. A mulher negra do anúncio usado aqui tem todas as características estereotipadas associadas à *Mammy*. O menino negro a seu lado também parece retirado do arquivo visual de representações racializadas de crianças negras à la *Jim Crow*, sempre com grossos lábios vermelhos, nariz achatado, pele escura, além de olhos arregalados e andar gingado. *Mammy* está em seu recinto habitual, que é a cozinha, com o menino negro e um gato. Ela olha para o bolo (aparentemente assado por ela) que ainda cresce sobre uma mesa de madeira.

Sharon F. Patton afirma que muitas vezes os trabalhos pós-modernistas se prestam a um método de análise onde significados contraditórios são transmitidos por palavras e pictogramas na peça dada (1998: 234). Essas observações se aplicam à combinação de elementos visuais e verbais de Saar. A aparente conformidade óptica da cena é seriamente solapada pela narrativa textual da obra. Saar evita a inclusão de uma *Mammy* armada, concentrando-se em símbolos de servidão, porém subverte a iconografia racializada desta obra imiscuindo os significantes da dissidência e da rebelião na mesma cena aparentemente conformista. Examinando aqui três detalhes para respaldar meu argumento.

Primeiro, embora utilize o anúncio de fermento com uma *Mammy* típica do sul do país, Saar apaga a letra *D* da palavra *POWDER* (PÓ) para que o espectador veja a palavra *POWER* (PODER) surgir do bolo que cresce. A cozinha, epicentro da servidão, é então transformada em uma arena de ativismo e mudança, onde a *Mammy* tanto exige quanto afirma seu poder. Seu sorriso simplório, emblemático de sua suposta simplicidade de espírito, é substituído por uma expressão séria enquanto ela olha o bolo com cuidado. O bolo que cresce da massa cria uma imagem visual da insurgência que continuaria a irromper no interior das cozinhas convencionais e nos lares brancos. Saar abstém-se de utilizar uma arma ou qualquer outro objeto, como uma vassoura ou um ferro de passar. Insinua-se que o poder da *Mammy*, ao invés disso, surgiria da mesma farinha com fermento em pó que parece tê-la algemado ao longo das décadas.

Em segundo lugar, a presença da criança negra e do gato são dois outros elementos dignos de nota nessa cozinha. Em outros trabalhos da série, como *Lullaby* (1999),

24 *Power* (1998-99) foi publicado em *In Service: A Version of Survival* (Saar, 2000). Imagem não acessível.

25 As representações visuais das crianças negras as caricaturizam como *Pickaninnies*. Elas são retratadas como mal cuidadas e mal vestidas. Em geral, são representadas enfiando pedaços de melancia em suas bocas desproporcionalmente grandes. Enquanto seus olhos são caracteristicamente pintados como esbugalhados, sua pele é cor de ébano e seus lábios são demasiado vermelhos. "Eles eram 'filhotes de guaxinins' [...] mostrados rotineiramente em cartões postais, anúncios e outros materiais efêmeros comendo ou sendo perseguidos. Os *pickaninnies* eram invariavelmente retratados como bufões naturais sem nome, sempre os mesmos, sempre correndo de crocodilos e atrás de frango frito" (Pilgrim 2000) <https://www.ferris.edu/HTMLS/news/jimcrow/anti-black/picaninny/homepage.htm>.

Saar expressa a dor das mães negras, que têm que cuidar de seus feitores brancos enquanto seus próprios filhos ficam na grama, sem nenhuma vigilância. Ao contrário da representação de Saar, a de Toni Morrison em *The Bluest Eye* (1970)<sup>26</sup> e a que é apresentada em anúncios populares com a Mammy estereotipada demonstram que só os brancos consomem os pratos requintados que as mulheres negras preparam. Saar parece dismantelar essa expectativa convencional. A presença da criança negra que vê com alegria a perspectiva de comer o bolo (que geralmente lhe era negado) poderia ser vista como o questionamento de Saar do legado visual de negros como serviçais e não como consumidores, especialmente dos produtos de seu próprio trabalho. Além disso, a massa que cresce indica visualmente não apenas o deleite gastronômico e a saciedade do desejo, mas também a esperança de mais empoderamento e de possibilidades gratificantes para os negros no futuro.

Terceiro, a presença de um gato na cozinha poderia ser lida como um sinal de subversão dentro do lar do patrão. Enquanto os cães representam fidelidade, os gatos são associados à independência e à inteligência na cultura popular; na iconografia da arte ocidental, simbolizam sensualidade e luxúria.<sup>27</sup> Moffitt explica que o motivo do gato geralmente tem implicações negativas, pois é associado a mulheres luxuriosas (Moffitt 1994: 24). Kitty Jackson afirma que ele também evoca a “energia mística feminina”, além de “imagens de bruxas”, “escuridão e magia negra” (Jackson 2019: 2). Eu gostaria de argumentar, entretanto, que mesmo nos limites seguros de um lar, o gato não é um animal domesticado, mas sim um caçador. No trabalho de Saar, sua pose também é relevante: ele não está dormindo nem descansando; está de pé, alerta, sob a mesa onde está o bolo. E também parece rosnar enquanto encara o espectador diretamente. Assim, como a Mammy de *The Wind Done Gone: An Unauthorized Parody*, de Alice Randall (2001),<sup>28</sup> que assassina os filhos do patrão para reinstaurar seu próprio poder na casa, a presença de um gato de pé e rosnando no assemblage de Saar significa subversão semelhante.

Minha leitura de *Power* adquire mais credibilidade se examinarmos o contexto no qual a obra foi inicialmente exibida. Uma possível razão para a mudança de tom do chamado ostensivo às armas para um chamado de tom mais velado à dissidência e à subversão seria a falsa “guerra às drogas” do governo capitalista branco. A partir da década de 1980, essa repressão resultou em vigilância, controle social racializado e “medidas legalmente punitivas” que acabaram por anunciar uma era de “encarceramento em massa na América”.<sup>29</sup> A repressão

26 O primeiro romance de Toni Morrison, *The Bluest Eye* (1970), mostra a história de Pauline, mulher negra que trabalha em um lar branco, e sua filha, Pecola. Pauline prepara seu carro-chefe, a torta de mirtilo, para seus feitores brancos, mas nunca para os próprios filhos.

27 Por exemplo, apesar de ter modelado sua *Olympia* (1865) na *Vênus de Urbino*, de Ticiano (1534), obra em que aparece um cão, Édouard Manet preferiu pintar “um gato preto de pé, em posição de ataque e cuspidor” (Moffitt 1994: 22). Aqui, o gato significa a sexualidade feminina, pois está associado a uma prostituta.

28 *Wind Done Gone* é uma paródia do romance sulista norte-americano *E o Vento Levou* (1939). Poderia ser colocado na categoria do que Susan Donaldson chama de romances contrários à tradição das plantações por minarem a forma como romances como *E o Vento Levou* representam o sul do período pré-Guerra Civil (1861-65) norte-americana, o povo negro escravizado e a representação unilateral dessa guerra.

29 Angela Davis foi uma das primeiras pensadoras a chamar a atenção para o “estado de emergência” (termo da própria Davis) e o complexo penitenciário-industrial na América. Para um exame detalhado do “encarceramento em massa” de negros na América, consulte Michelle Alexander (2010). Alexander aprofunda o discurso que já estava ganhando espaço entre muitos pensadores negros como Manning Marable, Angela Davis, Michael Eric Dyson e Tony Platt, entre outros, que representam o que Platt chama de “longa tradição negra na prática criminológica antirracista” (Tony Platt 2014: 5).



das comunidades negras tinha sido aumentada pelo sistema de justiça criminal com “uma maior rede de leis, regras, políticas e costumes que controlam os que são rotulados como criminosos tanto dentro como fora da prisão” (Alexander 2010: 13). Saar criou ambas essas séries na época em que Bill Clinton era presidente (1998 e 2000). Alexander contrapõe a concepção errônea de que foram só os políticos republicanos conservadores que travaram essa guerra contra as drogas para atingir um controle social e político racializado sobre a população negra pobre. Ela examina como os democratas, entre os quais se incluem Bill Clinton e Barack Obama, continuaram, ou melhor, aderiram com muita ferocidade a essa falsa guerra às drogas. O número de mulheres negras que foram encarceradas na época de Clinton atingiu um aumento recorde. A draconiana “lei das três prisões” também foi promulgada sob a presidência de Clinton.<sup>30</sup> Assim, a decisão de Saar de colocar em primeiro plano metodologias oblíquas de subversão e resistência contra o capitalismo branco pode ser vista à luz da vida precária das comunidades negras na era do encarceramento em massa, da brutalidade policial e da proliferação do racismo antinegro.

## Conclusão

Quero ressaltar a triplicidade da intenção artística de Saar. Primeiro, Saar, do mesmo modo que outras feministas negras como Alice Walker, autora de *In Search of Our Mothers' Gardens* (1983), está interessada em rememorar suas ancestrais negras. Segundo, Saar oferece um testemunho do trabalho oneroso e quase ininterrupto que as mulheres negras realizavam com dignidade para sobreviver a um sistema que não propiciava seu crescimento. Terceiro, sua escolha de objetos encontrados e sua repetição metódica estão intrinsecamente ligadas a sua agenda ideológica e política de liberação das mulheres negras.

As obras de Saar empreendem uma releitura e uma reinterpretação de histórias disponíveis. Elas são feitas com materiais cuidadosamente selecionados, como tábuas de lavar e elementos da memorabilia antinegra. Saar não só reflete sobre o tempo e o período de sua utilização, mas procura ativamente abrir espaço para histórias tácitas, porém esquecidas e/ou perdidas. A sobreposição de objetos impregnados de histórias de violência e discriminação contra os negros permite-lhe chamar a atenção não só para a história e para atos de historicização, como para as ausências e apagamentos através dos quais se obtém coerência narrativa. Ao re-propositar materiais que de outra forma eram parte de políticas racistas, Saar deixa que as memórias esquecidas falem. A repetição e a justaposição de materiais em suas obras funcionam como um palimpsesto, forjando interconexões e chamando a atenção para as camadas embutidas e mutáveis de memórias e significados.

30 Essa lei condena à prisão perpétua quem for preso três vezes por algum delito relacionado a drogas, inclusive o porte, algo que, em si, não configura crime violento. Além disso, Clinton não só adotou uma abordagem “dura contra o crime”, como reduziu a assistência social e as verbas públicas de forma substancial.

## Referências

- Alexander, Michelle, *The New Jim Crow: Mass Incarceration in the Age of Color Blindness*. New York: The New Press, 2010.
- Adler, Esther, Review of <https://www.moma.org/Artists/5102>. MoMA Artists, 2019. <https://www.moma.org/artists/5102>.
- Bernier, Celeste-Marie e Nicole Willson, "Workers + Warriors: Black Acts and Arts of Radicalism, Revolution, and Resistance Past, Present, and Future," *KALFOU: A Journal of Comparative and Relational Ethnic Studies* 7 (1), 2020. <https://doi.org/10.15367/kf.v7i1.294>.
- Carpenter, Jane, *Betye Saar*. San Francisco: Pomegranate Communications, 2004.
- Collins, Patricia Hills, *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*. New York: Routledge, 2000.
- Duron, Maximiliano, "Artists Betye Saar, Faith Ringgold, and Renee Cox Called for Aunt Jemima's Liberation Years Ago", *ARTnews.com*, Junho 19, 2020. <https://www.artnews.com/art-news/news/betye-saar-faith-ringgold-renee-cox-aunt-jemima-1202691661/>.
- Farrington, Lisa E., *African-American Art: A Visual and Cultural History*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2017.
- Harris, Trudier, *From Mammies to Militants: Domesticity in Black American Literature*. Philadelphia: Temple Univ. Press, 1982.
- History.com Editors, "Watts Riots", *History*, Agosto 21, 2018. <https://www.history.com/topics/1960s/watts-riots>.
- Kaplan, Sara Clarke, *The Black Reproductive: Unfree Labor and Insurgent Motherhood*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2021.
- Lee, Shayne, *Erotic Revolutionaries: Black Women, Sexuality and Popular Culture*. New York: Hamilton Books, 2010.
- Lefalle-Collins, Lizzetta, "Surviving Servitude", in *Betye Saar: In Service: A Version of the Survival*. New York: Michael Rosenfeld Gallery, 2000.
- Lewis, Samella S., *African American Art and Artists*. Berkeley: University of California Press, 2003.
- Laing, Olivia, "Joseph Cornell: How the Reclusive Artist Conquered the Art World – from His Mum's Basement", *The Guardian*, Julho 25, 2015, <https://www.theguardian.com/artand-design/2015/jul/25/joseph-cornell-wanderlust-royal-academy-exhibition-london>.
- Martin, Tatty, "What Is a Triptych?" *Rise Art*, s.d., <https://www.riseart.com/guide/2414/what-is-a-triptych>.
- Miranda, Carolina A., "For Betye Saar, There's No Dwelling on the Past; the Almost-90-Year-Old Artist Has Too Much Future to Think About", *Los Angeles Times*, April 29, 2016. <https://www.latimes.com/entertainment/arts/miranda/la-ca-cam-betye-saar-20160501-story.html>.
- Morrison, Toni, *The Bluest Eye*. New York: Vintage Books, 1970.
- Moffitt, John F., "Provocative Felinity in Manet's Olympia", *Notes in the History of Art* 14, nº 1 (1994): 21–31. <http://www.jstor.org/stable/23205579>.
- Nanda, Shaweta, "Re-claiming the Mammy: Racial, Sexual and Class Politics Behind "Mammification" of Black Women", in Anisur Rahman, Supriya Agarwal and Bhumika Sharma (eds), *Discursing Minority: In-Text and Co-Text*. New Delhi: Rawat Publications, 2014: 291- 304.
- Patton, Sharon F., *African American Art: Oxford History of Art*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

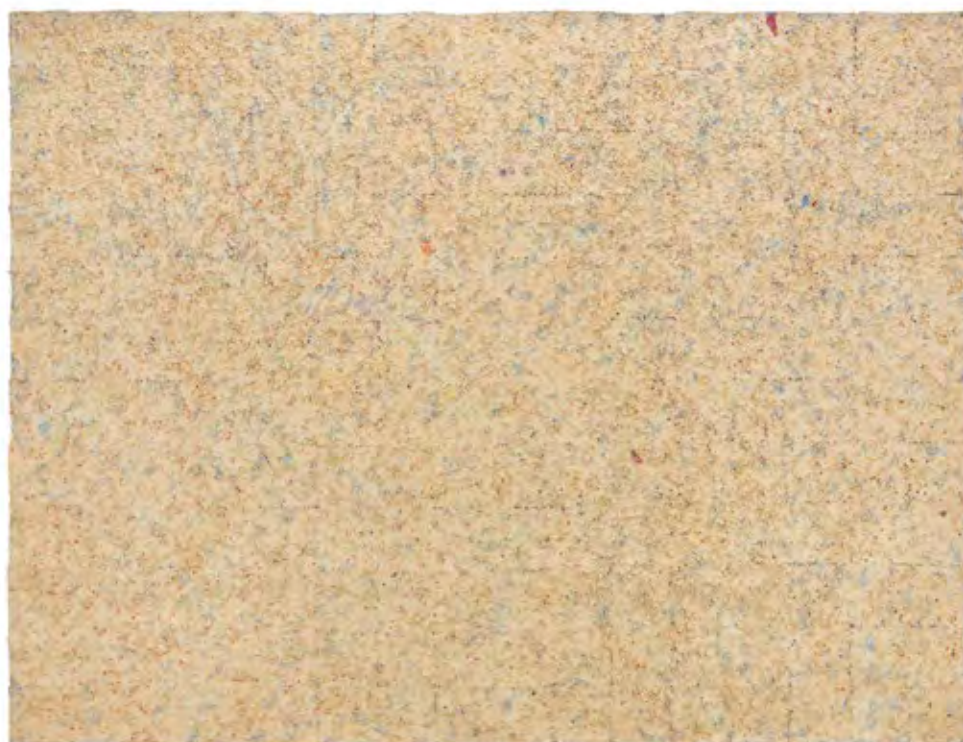
- Pilgrim, David, "The Picaninny Caricature", 2000. <https://www.ferris.edu/HTMLS/news/jimcrow/antiblack/picaninny/homepage.htm>
- Platt, Tony, "Editor's Introduction: Legacies of Radical Criminology in the United States", *Social Justice* 40, nº 1/2 (2014): 1–5. <http://www.jstor.org/stable/24361656>.
- Powell, Richard J., *Black Art: A Cultural History*. London: Thames & Hudson World of Art, 2002.
- Randall, Alice, *Wind Done Gone: An Unauthorized Parody*. New York: Houghton Mifflin, 2001.
- Raven, Arlene, "Mostly 'Bout Survival", in Betye Saar: *Workers + Warriors : The Return of Aunt Jemima*. New York: Michael Rosenfeld Gallery, 1998.
- Robson, David, *The Black Arts Movement*. Detroit: Lucent Books, 2008.
- Saar, Betye, "Influences: Betye Saar," *Frieze*, September 27, 2016. <https://www.frieze.com/article/influences-betye-saar>.
- Saar, Betye, "Unfinished Business: The Return of Aunt Jemima", in *Workers + Warriors: The Return of Aunt Jemima*. New York: Michael Rosenfeld Gallery, 1998.
- "Artist's Statement", in Betye Saar: *In Service: A Version of Survival*. New York: Michael Rosenfeld Gallery, 2000.
- Betye Saar: *In Service : A Version of Survival*. New York: Michael Rosenfeld Gallery, 2000.
- *Betye Saar: Still Tickin'*. Scottsdale, Arizona: Scottsdale Museum of Contemporary Art; Sittard, The Netherlands, 2017.
- Sayej, Nadja, "Betye Saar: The artist who helped spark the black women's movement" *The Guardian*. 30 October 2018. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/oct/30/betye-saar-art-exhibit-racism-new-york-historical-society>
- Thompson, Lisa B., *Beyond the Black Lady: Sexuality and the New African American Middle Class*. Chicago: University of Illinois Press, 2009.
- Turner, Patricia A., *Ceramic Uncles & Celluloid Mammies: Black Images and Their Influence on Culture*. New York: University of Virginia Press, 2002.
- Walker, Alice, *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose*. New York: Phoenix, 1983.
- White, Artress Bethany, "Fragmented Souls: Call and Response with Renée Cox", in Monique Guillory and Richard C. Green (eds.), *Soul: Black Power, Politics, and Pleasure*. New York: NYU Press, 1998: 45–55. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt9qfg2m.9>



## Abstrações necessárias ou: como ver a arte como um feminista negro<sup>1</sup>

Huey Copeland

I. Neste ensaio, considero as implicações artísticas e históricas de um centramento metodológico da mulher negra na construção do mundo moderno, particularmente para nossa compreensão da abstração na pintura do século XX nos Estados Unidos. Essencialmente, recorrerei às “formas errantes” de Howardena Pindell e brilhante enquadramento da curadora Naomi Beckwith de obras como *Untitled #20 (Dutch Wives Circled and Squared)*, de 1978 (il. 1), uma enorme tela coberta, como grande parte da produção da artista afroamericana mais velha daquela época, com milhares de pequenos discos que sobram de folhas perfuradas (Beckwith 2018: 90). Entretanto, no intuito de fornecer um arcabouço histórico e teórico para abordar a arte de Pindell e a de suas contemporâneas, que só agora estão recebendo o que lhes é devido em termos de crítica e mercado, quero primeiro expor, com um certo grau de minúcia, tanto as propensões e os pontos cegos do campo artístico americano mais amplo quanto suas implicações para as artistas negras.



Il. 1 Howardena Pindell, *Untitled #20 (Dutch Wives Circled and Squared)*, 1978. Mixed media on canvas, 86 x 110 inches (218,4 x 279,4 cm). Courtesy the artist and Garth Greenan Gallery, New York. Collection Museum of Contemporary Art Chicago, Gift of Albert A. Robin by exchange, 2014.15. Photo: Nathan Keay, © MCA Chicago

<sup>1</sup> Este ensaio foi extraído de uma palestra ministrada na abertura da série de seminários "Anthropology and Contemporary Visual Arts from the Black Atlantic", dirigida por Christoph Singler, no Musée Théodore Monod d'Art Africain de Dakar em março de 2019. Ao revisar o texto para publicação, beneficiei-me dos comentários dos públicos do Musée, da Harvard University, da Michigan State University, da University of Pennsylvania e da Wesleyan University. Pelas inestimáveis contribuições em rascunhos anteriores, sou grato a T. J. Clark, com quem pela primeira vez pensei em Olitski, Elise Archias, Sampada Aranke, Janet Dees, Hannah Feldman, Amy Mooney e Krista Thompson. Agradeço também a Lauren Taylor e Darlene Jackson pelo auxílio inestimável na montagem e segurança do programa de imagem.

Para tanto, vale a pena revisitar alguns dos principais argumentos que guiaram minha reflexão sobre a controversa intersecção de raça e gênero, de “arte nobre” ocidental e estética radical negra hoje (Copeland 2019: 116-118). Nos últimos 20 anos, quem trabalha na América do Norte e na Europa Ocidental testemunhou uma explosão de interesse mercadológico, expositivo e crítico nos modos da abstração negra surgidos nas décadas de 1960 e 1970, como a de Pindell. É claro que as pessoas do mundo da arte negra norte-americana e suas instituições vêm defendendo há décadas o trabalho abstrato dos afroamericanos. Mas, sem dúvida, a que mais se destaca é o Studio Museum no Harlem, que apresentou em sua exposição inaugural as esculturas de luz de Tom Lloyd em 1968 e, em seguida, passou a montar consistentemente exposições individuais dos principais abstracionistas afroamericanos, entre os quais Pindell. A inimitável historiadora de arte e curadora Kellie Jones revisitaria esses legados em sua importante exposição de 2006: *Energy/Experimentation: Black Artists and Abstraction, 1964-1980*, a qual, por sua vez, fazia referência à pioneira exposição *Afro-American Abstraction*, promovida por April Kingsley no P.S.1 de Nova York em 1980. No entanto, apesar de terem sido cruciais para dar visibilidade aos artistas abstratos negros, essas intervenções tenderam – como sugere o título de Jones, “Black Artists” e “Abstraction” – a ver a arte negra e a abstração como termos que precisam de conjunção, em vez de estarem desde sempre em relação um com o outro.

De uma perspectiva específica, isso tem um certo sentido cultural: como nos lembra o crítico literário Philip Brian Harper em seu recente *Abstractionist Aesthetics: Artistic Form and Social Critique in African American Culture*, em certos círculos, a tradição negra norte-americana é uma tradição que, como observou a poeta June Jordan em 1985, “abomina toda abstração”.<sup>2</sup> Pois alguma forma de abstração não é indispensável aos mesmos processos de racialização e estereotipagem – basta pensarmos nos Samboes, nas Mammies e em toda sua progênie ultrajante – que tendem a tornar visual o que a crítica feminista negra Michele Wallace (1990: 41) denominou “uma cena negativa de instrução”, na qual os negros são incessantemente caricaturados no campo visual, ao tempo em que suas contribuições para a prática artística moderna são efetivamente invisibilizadas? Tais processos também impactaram profundamente os destinos culturais das mulheres negras, como começa a deixar claro o gambito com que a teórica Hortense Spillers abre o influente ensaio “Mama's Baby, Papa's Maybe”:

Sejamos francos. Eu sou uma mulher marcada, mas nem todo mundo sabe meu nome. “Peaches” e “Brown Sugar”, “Sapphire” e “Earth Mother”, “Aunty”, “Gran-ny”, “God's Holy Fool”, uma “Miss Ebony First” ou “Black Woman at the Podium”: eu descrevo um locus de identidades confusas, um ponto de encontro de investimentos e privações no tesouro nacional da riqueza retórica. Meu país precisa de mim e, se eu não estivesse aqui, teria que ser inventada (Spillers 1987: 65).

Ou seja, “a mulher negra” é culturalmente imaginada e violentamente apresentada como uma espécie de abstração necessária, sem, no entanto, receber a atribuição das capacidades de pensamento abstrato e de marcação, apesar da prova irrefutável que constitui sua própria sobrevivência, cristalizando assim o aparente desajuste entre o racial e o não-objetivo.

2 June Jordan 1985: 129, citada em Philip Brian Harper 2015: 69.

Confrontados com esse impasse, os escritores que pretendem pensar o ser negro e a abstração têm recorrido frequentemente a abordagens que buscam referentes das diásporas africanas enterrados em linguagens visuais abstratas, comparando a pintura abstrata ao jazz para conceder uma licença a seu desenrolar ou jogando as mãos para o céu ao recorrer à identidade do criador para resolver o problema. Recentemente, Adrienne Edwards, curadora do Whitney Museum, fez um trabalho vital para abordar esse problema quando investigou a relação entre a negritude cromática e racial na abstração do século XX de artistas de todos os lados da linha de cores (Edwards 2016). Mas como desenvolver uma linguagem, um arcabouço crítico, que nos permita pensar o trabalho abstrato de múltiplos tons e múltiplas facetas de artistas negros, homens e mulheres, que honre, parafraseando a historiadora de arte Rosalind Krauss, o trabalho cuidadoso de seus autores sobre o significante.<sup>3</sup> Como podemos imaginar a potencialidade da abstração como um local de possibilidade política para imaginar o mundo de outra forma, especialmente se o trabalho figurativo parece abordar mais diretamente o desdobramento da vida negra?

II. Responder a tais perguntas é, de fato, o objetivo ostensivo de *1971: A Year in the Life of Color*, do crítico Darby English. Seu livro, é preciso dizer, deve muito a um artigo do fotógrafo Dawoud Bey, que demonstrou como o discurso estético convencional passou a apreciar os artistas negros como sinais de *diversidade*, enquanto suprimia a diversidade de suas *práticas*, com consequências particularmente deletérias para o trabalho e a reflexão sobre a abstração. Para Bey (2004), tais consequências foram, na verdade, emblematizadas pelo caso de Pindell, cujo contundente vídeo de performance *Free, White, and 21*, de 1980, apesar de elogiado pela crítica, não impediu o esquecimento de trabalhos anteriores como *Dutch Wives* durante décadas. Embora acabe sendo bem diferente, o projeto crítico de English não deixa de ser instrutivo, já que opera dentro de um formalismo vulgar do tipo em que Pindell, egressa de Yale, foi treinada e que ainda determina muitas abordagens da arte abstrata.<sup>4</sup> Por isso, quero dedicar alguns momentos à exposição de seu argumento antes de articular o meu próprio, o que nos dá outros objetos para ver e, mais fundamentalmente, espero eu, aprofunda a compreensão do que poderia significar olhar como uma feminista negra partindo de uma perspectiva norte-americana.

Em certo sentido, *1971* é um acréscimo bem-vindo e muito necessário à florescente literatura histórico-artística sobre a arte afroamericana das décadas de 1960 e 1970, um discurso que tendeu a focar a prática conceitual, a performance, a gravura e a pintura figurativa, muitas vezes com inclinação política. No entanto, o objetivo de English não é apenas resgatar a pintura abstrata do assim chamado estilo *color field*; ele apresenta essa arte, talvez acima de tudo, a de Peter Bradley e a de sua inspiração, o artista branco Jules Olitski, como alternativas aos nacionalismos negros que, a seu ver, não só saturaram o campo cultural como delimitaram figurações de possibilidade estética e política. Como colocou ele, "ao mobilizar o modernismo como política, essas figuras (e os experimentos em que elas se basearam) lançaram luz sobre a crise de liberdade artística precipitada pelo movimento de libertação

3 Rosalind Krauss citada em Hal Foster; Rosalind Krauss, Silvia Kolbowski, Miwon Kwon e Benjamin Buchloh 1993: 9.

4 A abordagem crítica de English à narração da abstração negra em 1971 é pressagiada por sua "Review: Kobena Mercer, ed., *Discrepant Abstraction*", *caa.reviews*, 7 de outubro de 2008, [http://www.caareviews.org/reviews/1171#.XFm1\\_C2ZPOQ](http://www.caareviews.org/reviews/1171#.XFm1_C2ZPOQ). Ele explicita sua dívida com Bey em "Darby English e David Breslin a propósito de *1971: A Year in the Life of Color*", 9 de janeiro de 2017, <https://whitney.org/WatchAndListen/516?series=45>.



negra" (English 27). Entretanto, para defender criticamente a especialidade da arte abstrata de artistas negros, English sente-se compelido não apenas a dispensar sumariamente seus antecessores acadêmicos, de Jones a Ann Eden Gibson (os quais, em sua opinião, "se apropriam da arte abstrata para uma causa racialista"), mas também a escolher as palavras e frases de artistas, teóricos e historiadores de arte negros que mais se adequam a seu argumento, apesar de avisar evitar a "citação seletiva" quando recorre a críticos brancos contemporâneos.<sup>5</sup>

O mais ilustrativo a este respeito é o engajamento de English com o lendário crítico modernista norte-americano Clement Greenberg, que trabalhou ao lado de Bradley e de um elenco interracial de artistas abstratos para produzir o DeLuxe Show em Houston, tema do 3º do capítulo de English. Embora, ao que eu saiba, Greenberg nunca tenha dito sequer uma palavra impressa sobre o trabalho de um artista afro-americano, ele manteve "relações" amigáveis com vários artistas negros, entre os quais o pintor guianês Frank Bowling. Na verdade, as cartas de Greenberg a Bowling foram recentemente publicadas pelo curador Okwui Enwezor e ilustram vividamente a complexa lógica de racialização em ação na mente do crítico e na cultura em geral, a qual English se esforça para suprimir. Tomemos esta missiva que Greenberg enviou do Zimbábue (então Rodésia) em 10 de dezembro de 1975:

Esse negócio de racismo. Você também é atropelado pela boca [...]. Tem gente que acha que sou anti-irlandês, antianglo-saxão, antigentio e até mesmo antijudeu, para não dizer que eu sou um chauvinista. Portanto, sou também antinegro. Bem, é verdade que eu me delicio com distinções étnicas, raciais & sexuais. Entre elas estão os diferentes odores: você já percebeu que o cheiro dos alemães é diferente do cheiro dos ingleses, o dos italianos, do dos franceses & que o cheiro de todos eles é diferente do cheiro dos judeus? E que os zulus têm um cheiro diferente do dos negros daqui? E isso não se aplica só ao odor corporal, mas também ao hálito. Além disso, o interior de cada casa tem seu próprio cheiro, como tenho certeza de que você sabe, & isso sempre tem a ver com etnia ou raça (Greenberg 1975: 232-233).

Esse é um texto incrivelmente estranho que obviamente merece uma análise mais aprofundada; aqui, quero chamar sua atenção para o complexo esquema olfativo de Greenberg, que tem todos os traços característicos de uma taxonomia racista de discriminação estética. Porém o odor, para Greenberg, é menos "um índice de caráter" que de posicionamento cultural no campo socioeconômico, que então se abre para vários horizontes subjetivos de possibilidade, bem como para questões sobre a relação entre os vários sentidos em qualquer ato de avaliação estética, apesar de seu público privilegiar a óptica acima de todos ao abordar obras de arte.<sup>6</sup>

Nosso recurso final a Pindell ocasionará uma anulação de tais esquemas estéticos baseados na raça. Aqui, quero simplesmente observar como English mantém distância de tais complicações produtivas, especialmente daquelas que decorrem das dinâmicas de gênero, para não falar na modelagem de uma abordagem interseccional para a manifestação dessas dinâmicas nos campos estético e cultu-

5 English, 13; 7. V. Ann Eden Gibson, 1991.

6 V. Clement Greenberg, 1960, em Clement Greenberg 1986: 85-94.

ral.<sup>7</sup> Assim, não é de surpreender que sua narrativa não considere os modos pelos quais as práticas culturais das mulheres africanas das diásporas podem informar, interseccionar ou intervir no âmbito daquilo que ele interpreta como a tradição modernista: embora dedique algumas linhas a Alma Thomas, English mal aborda o trabalho de artistas abstratas negras como Pindell e Barbara Chase-Riboud. No entanto, é preciso dizer que, nisso, ele não é o único; com efeito, sua omissão é sintomática em si mesma: no resgate histórico de artistas abstratos negros, os homens e suas inovações formais – Jack Whitten já pintava com um rodo anos antes de Gerhard Richter, como nos lembra o *Artforum!* – é que têm conquistado a maior parte do interesse tanto dos críticos quanto do mercado, pois suas práticas muitas vezes podem ser mais facilmente mobilizadas para justificar que para questionar o cânone modernista (Michelle Kuo 2012).

Agora, felizmente, há mais empenho em revelar, celebrar e reenquadrar o trabalho das artistas abstratas negras. Uma exposição montada em 2018 é particularmente digna de nota: *Magnetic Fields: Expanding American Abstraction, 1960s to Today*, com curadoria de Erin Dziedzic e Melissa Messina para o Kemper Museum of Contemporary Art em Kansas City, uma mostra reveladora do trabalho de vinte e uma abstracionistas negras, muitas das quais estavam expondo pela primeira vez em um museu, apesar de terem carreira ativa desde a década de 1960. Entre essas artistas estavam figuras como Mildred Thompson, cujas construções em relevo branco sobre branco de madeira encontrada imploram por consideração tanto em termos absolutos, pelo que são em si próprias, como em relação aos monocromos brancos do falecido Robert Ryman e também aos conjuntos escultóricos em negro sobre negro da artista branca Louise Nevelson (Dziedzic e Messina 2017).

Certamente, essa e outras exposições intergeracionais certamente são intervenções bem-vindas: elas não só continuam o trabalho de Gibson de corrigir o registro histórico em seu livro *Abstract Expressionism: Other Politics*, de 1997, mas também expandem o que poderia encontrar-se na intersecção da negritude, do feminino e do estético (Gibson 1997). Como tal, o catálogo que acompanha *Magnetic Fields* tende a concentrar-se em visões gerais históricas e em relatos biográficos, como talvez condiga com um discurso ainda em várias mentes sobre si mesmo: como Brent Hayes Edwards argumentou sobre as antologias negras da década de 1930 que atravessaram o Atlântico, tais iniciativas servem não tanto para confirmar quanto para fundar as tradições que ostensivamente documentam, com todos os riscos de exclusão e simplificação que tal processo implica (Edwards 2009: 44). Considere-se o ensaio da curadora Valerie Cassel Oliver para o catálogo de *Magnetic Fields*, intitulado “Kindred: Materializing Representation in the Abstract”, que argumenta que as artistas abstratas negras “fugiram da figuração para construir novas linguagens visuais em torno da representação corpórea” visando a “reconstituir a totalidade da negritude” (Cassel Oliver 2017: 50). Essas linhas são maravilhosamente sugestivas, e voltaremos a elas também para investigar como o arcabouço conceitual de Cassel Oliver pode ser ainda mais operacionalizado como *praxis* feminista negra.

7 Sobre a interseccionalidade, abordagem crítica desenvolvida pela acadêmica da área jurídica Kimberlé Crenshaw no final da década de 1980 que centraliza as mulheres negras dada a sua posicionalidade estrutural, v. Leslie McCall 2013: 785-510.

III. Com esse mapeamento do terreno discursivo em vista, chegamos agora ao cerne da questão: o que significaria desenvolver uma abordagem materialista feminista negra da abstração norte-americana do final do século XX – independentemente da identidade de seu criador – que atente para e mesmo tome sua posição a partir de uma compreensão da predicação política, ontológica e visual das mulheres das diásporas africanas no mundo moderno? Podemos desenvolver critérios de avaliação estética baseados não nas proezas de um cânone inerentemente racista, sexista, homofóbico e patriarcal, mas sim na suposição de que – dada a necessária imbricação do formal e do social, da obra de arte e do mundo – a posicionalidade histórica das mulheres negras esteja singularmente situada para abrir-se ao mais radical dos compromissos políticos e estéticos, qualquer que seja a forma que estes possam assumir? Ao remendar meu próprio arcabouço de análise, a que chamo, por falta de termo melhor, materialista feminista negro, achei útil rever meus engajamentos anteriores com certas pedras de toque teóricas, artísticas e discursivas, particularmente aquelas que as mulheres das diásporas africanas defendem em suas diversas formas de prática cultural. Como talvez seja escusado dizer, na história do mundo moderno, aproximadamente desde o século XV até o presente, nenhuma figura ou local foi tão constitutiva e consistentemente excluído do âmbito do humano e do universal quanto a mulher negra, cuja inassimilabilidade como sujeito intelectante no socius ocidental a tornou, para reproporitar uma frase de Slavoj Žižek, “*uma singularidade universal*”, aquela que já está sempre relegada ao exterior externo.<sup>8</sup>

É claro, esse pressuposto já estava articulado em 1977 no conhecido “Black Feminist Statement” do Combahee River Collective:

[N]ão estamos apenas tentando lutar em uma nem mesmo em duas frentes, mas, em vez disso, abordar toda uma gama de opressões. Não temos privilégios raciais, sexuais, heterossexuais nem de classe em que confiar, nem mesmo o mínimo acesso aos recursos e poderes que os grupos que têm qualquer desses tipos de privilégios podem ter [...]. Porém poderíamos usar nossa posição de inferioridade máxima a fim de dar um salto claro para a ação revolucionária. Se as mulheres negras fossem livres, isso implicaria que todos os demais teriam que ser livres, já que nossa opressão exigiria a destruição de todos os sistemas de opressão.<sup>9</sup>

Naturalmente, essa liberdade precisa ser alcançada de forma material e discursiva tanto no mundo da arte quanto além, já que o corpo feminino negro há muito tempo funciona como locus do que Spillers chama de “uma vantagem significativa de propriedade” na cultura ocidental desde o advento da escravidão transatlântica (1987: 65). Com sua carne em toda parte vilipendiada, os frutos de seu ventre, roubados e seu ser, reduzido a uma espécie de propriedade, a escrava tem sido historicamente mostrada como uma mercadoria falante, cujos gritos de dor articulam as bases do capital moderno, mas cujo discurso raramente é incentivado ou ouvido.<sup>10</sup>

8 Aqui, sigo James Bliss, 2015: 89; a frase citada provém de Slavoj Žižek, 2008: 17.

9 Combahee River Collective, “A Black Feminist Statement” (1977), em Gloria T. Hull, Patricia Bell Scott e Barbara Smith 1982: 18.

10 Essa linha é retirada de Huey Copeland, 2012: 210; sua abordagem do discurso da mercadoria é informada por Fred Moten, “Resistance of the Object: Aunt Hester’s Scream”, 2003: 1-24.



Além disso, como argumenta a acadêmica literária Tracy Sharpley-Whiting, “a mulher negra” permanece sujeita a regimes ópticos que a esvaziariam de particularidade e a aprisionariam em uma imagem conjurada por outrem e imposta de fora (1999: 10). Não é de admirar, portanto, que as mulheres negras que trabalham no setor cultural tenham visado continuamente não só a expandir nossa conceitualização do visual, mas também a minimizar outros sentidos dela – o háptico, o sônico, e sim, até mesmo o olfativo, Clem! – a fim de criar espaços para alguma autonomia provisória, dado que tudo no mundo material potencialmente é colocado contra elas.<sup>11</sup> Tal compreensão é central para o ensaio “Body Optics: Howardena Pindell’s Ways of Seeing”, de Beckwith, impresso no magistral catálogo retrospectivo que ela coeditou com Cassel Oliver e foi publicado em 2018:

A visualidade é obscurecida ou desprivilegiada na prática de Pindell para ressaltar um registro somático, ou corporal, de uma obra de arte. [...] [Somos] desafiados a pensar em uma arena racial cujos primeiros termos não dizem respeito a ver o corpo negro, mas sim a senti-lo. Se desde o final da década de 1960 (quando Pindell iniciou sua carreira profissional) até o presente, um modo escópico de engajamento social e político estabelece os termos do pensamento sobre os corpos, então deveríamos fazer uma retrospectiva da obra de Pindell para ver como seu trabalho, que desprivilegia o próprio sistema da visão, perturba nossos modelos de como a visão, o conhecimento e o poder operam (Beckwith 2018: 90).

Inimitavelmente colocado. Mas a abordagem de Beckwith tem uma história bem mais longa, cujas implicações para nossa visão da arte moderna e contemporânea precisamos considerar ainda mais detidamente.

Basta pensar, como já fiz muitas vezes, no artil inventado por uma Harriet Jacobs escravizada e detalhado em sua surpreendente narrativa *Incidents in the Life of a Slave Girl*: durante os sete anos em que ficou escondida no sótão de sua avó, a um passo da casa de seu antigo senhor, Jacobs foi capaz de postar cartas escritas por ela própria, que eram então levadas até o outro lado da costa leste e reenviadas para a casa da avó, onde ela sabia que seu antigo senhor as interceptaria. Fazendo isso, ela produzia uma ilusão de si mesma em outro lugar como agente livre e móvel que lhe permitia preservar a autonomia corporal, ainda que estivesse restrita a um espaço pouco maior que um esquite, exemplo paradigmático do uso de uma imagem visual para se agarrar ao eu real. Produzida como um *readymade*, fantasiada como um objeto parcial e forçada a representar corporalmente sua própria “morte social”, Jacobs enfrentou e desenvolveu meios de resistência a condições cujas estruturas antecipam muito do que consideramos inovação estética modernista.<sup>12</sup> Vistas sob essa luz, as mais exaltadas conquistas da vanguarda euro-americana do século XX, desde a *Fontaine* de Marcel Duchamp, de 1917, até a *Box for Standing* de Robert Morris, de 1961, não podem deixar de ser lidas como reedições esteticizadas das táticas de sobrevivência de Jacobs, agora representadas com objetos estranhos na galeria, em vez de coisas carnis na *plantation* (Jacobs 1987).

11 Para mais detalhes sobre esse assunto, v. Huey Copeland, 2010: 480-497.

12 Harriet A. Jacobs, 1987; tomo emprestado o conceito de morte social de Patterson, 1982.

Com Jacobs em mente e como modelo, podemos começar a colocar esses preceitos em prática em relação a obras específicas produzidas nos EUA nas décadas de 60 e 70, que visavam a virar a visão contra si mesma para perturbar os tipos de energias escópicas despóticas dirigidas aos corpos femininos negros. O mundo artístico nova-iorquino daquele momento testemunhava o que, para muitos, parecia constituir os últimos estertores da abstração modernista tardia, emblematicamente no trabalho de Olitski, Helen Frankenthaler, Frank Stella e Kenneth Noland (il. 2). Esse trabalho foi proposto por Greenberg e seu acólito Michael Fried como um modo de crítica imanente kantiana que via o desenvolvimento de cada meio, fosse pintura ou poesia, como dependente da capacidade de entrincheiramento cada vez mais profundo dos artistas em sua área de competência e de extirpação de todas as características que não fossem ontologicamente essenciais à forma de sua escolha. Assim, como sabemos muito bem, a pintura precisava ser plana, não ilusionística, puramente óptica, sua plenitude e extensão onipresentes, quase como se pudesse ser apreendida em um único instante de percepção.<sup>13</sup> Poucos artistas exemplificam melhor esse modo de pintura que Noland, em cujo trabalho o crítico Leo Steinberg via uma eficiência certeira, voltada para uma velocidade máxima de comunicação visual que ele comparou à “tecnologia do design” (1975: 79).



Il. 2 Kenneth Noland, *Shoot*, 1964, Acrílico sobre tela, 103 3/4 x 126 3/4 polegadas (263.5 x 321.9 cm). Smithsonian American Art Museum/Washington, DC/U.S.A. Purchase from the Vincent Melzac Collection through the Smithsonian Institution Collections Acquisition Program (1980.5.8). Smithsonian American Art Museum, Washington, DC / Art Resource, NY © VAGA at ARS, NY

<sup>13</sup> Greenberg, "Modernist Painting"; Michael Fried 1968: 116-47.

Quero dizer que o modo de olhar inicialmente solicitado pelo trabalho de Noland é aquele que é produzido e solicitado pelo capital – publicidade, logotipos, marcas – mas enraizado, talvez, na visão de corpos negros como mercadorias aprisionadas na carapaça de uma negritude racial inventada, uma abstração que os impedia de ser vistos como humanos, se é que eram vistos de alguma forma. Se tomado em conjunto, o que o idiossincrático emparelhamento de Sharpley-Whiting e Steinberg nos ajuda a entender é que os modos de olhar que reduzem um determinado sujeito a uma “mulher negra” e que permitem a apreensão da pintura de Noland são sustentados pela mesma episteme perceptual e pelos mesmos hábitos de olhar. A visão nunca é neutra: ela é necessariamente sobredeterminada pela lógica de raça e gênero; e eu diria que é uma espécie de “olhada rápida” implicitamente tendenciosa a qual muitas vezes a óptica materialista feminista negra visa a disfarçar, já que toda obra de arte é uma proposição – não apenas do que é ver e ser visto, mas também de como devemos olhar para aquilo que aparece diante de nós tanto dentro quanto fora do quadro.

IV. Dito tudo isso, vamos agora ver Pindell, Olitski e seus contemporâneos de uma maneira diferente. Como English, pelo menos neste aspecto, ao pensar no feito da veterana artista branca, sinto-me em dívida com o trabalho inicial de Krauss, antes de *October*, a virada pós-estruturalista, e seu necessário repúdio a Greenberg. Em seu ensaio de catálogo para uma retrospectiva de 1968 de Jules Olitski, Krauss declarou que a arte de Olitski questiona a frontalidade da pintura ocidental e, como tal, deve ser vista obliquamente, exigindo que o espectador a navegue temporal e espacialmente (il. 3). Em uma pintura como *High A Yellow* (1973), por exemplo, as bordas da tela declaram-se enfaticamente para distinguir o desenho da pintura e construir registros separados de visão, um imediato e cognitivo, o outro ocorrendo apenas focando o olhar. Em outro quadro, *Magic Number* (1969), as margens precisas nos induzem a entrar no centro da pintura, levando nossos olhos e nossos corpos para suas laterais para que possamos olhar ao longo da superfície e começar a entender sua lógica confusa: visto de frente, o que parece ser um campo amarelo sólido mostra-se impregnado de verde em outro ângulo, como se a cor estivesse promovendo uma sombra de si mesma (Krauss 1968).



Il. 3 Jules Olitski, *High A Yellow*, 1967. Acrílico e vinyl sobre tela. Total: 89 1/2x 150 polegadas (227,3 x381cm). Whitney Museum of American Art, New York. Purchase with funds from the Friends of the Whitney Museum of American Art. Inv.N.: 68.3



Em outras palavras, o que Krauss nos dá para ver em Olitski é nada menos que uma pintura profundamente corpórea e, ao mesmo tempo, astuciosamente anamórfica. Por isso, em vez de mera atenção óptica/frontal, a demanda de sua obra por uma reação oblíqua e corporal propicia uma experiência visual irresistível que, por um momento, nos permite sair de nosso mundo de comunicação instantânea, seja ela racial ou não, de gênero ou não. Na verdade, a maré crítica que por fim condenaria Olitski a uma obscuridade de décadas foi, pelo menos em uma ocasião, abertamente articulada em termos de gosto etnicizante e feminizante. Eis aqui um dos escrachos do crítico conservador Hilton Kramer ao artista:

Com certeza, não faltam cores bonitas nas pinturas – cores de sorvetes de frutas, saris indianos e pores do sol românticos – e, portanto, elas às vezes têm um certo apelo decorativo. Mas é o apelo de algo superficial, algo meramente bonito. Além da beleza da cor, sentimos apenas as decisões frias e os cálculos mecânicos de um artista que se empenha em obedecer a uma fórmula histórica estreita (Kramer 1973: 25).

Assim, Olitski arriscou-se a ver seu trabalho ser considerado apenas decorativo porque estava em desacordo com os pressupostos da tradição que se pensava que ele seguia; ou, como implica a crítica de Kramer, ao seguir tão à risca as prescrições vanguardistas de Greenberg, Olitski acabou, ironicamente, caindo em uma estética kitsch.<sup>14</sup>

No entanto, os artistas negros que trabalhavam no mesmo momento se baseariam explicitamente em outras histórias, encontros e experiências que lhes permitiriam interromper a olhada rápida em seu encaminhamento de práticas materialistas feministas negras traficadas das mais variadas maneiras: nos modernismos convencionais, nas exigências da vida que se vivia como negro nos Estados Unidos e, a mais importante para meu argumento, nas tradições das mulheres afroamericanas. Em particular, tenho em mente as impressionantes colchas de retalhos, algumas ainda da década de 1920, feitas pela comunidade de mulheres artistas que trabalha há gerações em Gee's Bend, no Alabama, como as de Martha Jane Pettway, cuja filha Joanna, também artesã, descreve o entrelaçamento de vida e trabalho do qual surgiram esses objetos que produzem mundos (il. 4):

Éramos uma espécie de família grande; sete irmãs e cinco irmãos. Naquela época, cortávamos vestidos para fazer colchas. Íamos para o campo, colhíamos algodão. Íamos para o descaroçador, juntávamos o algodão, colocávamos o enchimento na colcha. Simplesmente gostávamos de fazer isso. Nesta época do ano, o algodão desabrocha. Colhemos o algodão e vamos para a colcha, depois que termina com o algodão, você volta para a colcha. O tempo todo, o tempo todo alguma coisa para fazer. Já não é como era. Eu me distraía levando colchas de uma casa para outra. Pegava colchas aqui, ia para lá, depois até aquela. Tantas colchas todo dia. Estamos só aqui sentados, pensando nos velhos tempos – como fazem e o que fazem. E esperando os dias que virão (Pettway 2022).

14 Greenberg, "Modernist Painting"; Michael Fried 1968: 116-47.



Il. 4 Martha Jane Pettway, Center medallion strips with multiple borders and cornerstone, n.d. © 2022 Estate of Martha Jane Pettway / Artists Rights Society (ARS), New York

Vistas sob esse ângulo, as colchas chegam até nós como modos vitais de autonomia criativa dos indivíduos e como evidência material do modo como as mulheres negras visavam coletivamente a interromper a imposição daquilo que o teórico político Michael Hanchard define como “tempo racial”, para cuidar da negritude, no sentido tanto de abraçar quanto de cuidar de seres negros.<sup>15</sup>

Mais importante ainda, podemos ver essas colchas como ambiciosas articulações modernistas, não apenas porque são feitas de retalhos reconfigurados em novos padrões, mas também porque a própria forma de socialidade que as produziu representa uma resposta crítica, um baluarte tátil de segurança, tanto contra as noites frias quanto contra os terrores da modernidade, que têm sempre tomado a carne negra como seu principal alvo. Essas obras de fato são *abstrações necessárias*, mesmo que não “apropriadas”: sua inteligência estética e material duramente conquistada confunde a produção ocidental da mulher negra e, assim, permite uma reconsideração radical do modernismo artístico como tal. Uma proposta, então: se, como argumenta o historiador social da arte T. J. Clark, o modernismo vai

15 “O tempo racial é definido como as desigualdades de temporalidade que resultam das relações de poder entre grupos racialmente dominantes e grupos racialmente subordinados.” V. Hanchard 1999: 220; Copeland 2016: 141-44.

com o socialismo porque este último “ocupa o verdadeiro terreno sobre o qual a modernidade poderia ser descrita e contestada”, então são as lutas de resistência das mulheres negras que poderiam ser colocadas no coração do empreendimento modernista, uma vez que elas, como nos lembram as irmãs de Combahee, simplesmente tiveram que contestar a constituição do mundo sem ter sequer uma política adequada para chamar de sua (Clark 1999: 7).

De fato, as exigências dessa batalha ecoam formal e materialmente no subsequente engajamento de artistas com o trabalho com retalhos e suas estruturas. Sem dúvida, o exemplo mais conhecido nessa genealogia é a série de colchas *Slave Rape*, de Faith Ringgold (il.5), um grupo de trabalhos figurativos iniciados em 1973 e costurados em tecido acolchoado pela mãe da artista, a estilista Willi Posey. Se perseguirmos o mais inequivocamente abstrato, podemos também destacar um trio de artistas do sexo masculino que trabalharam mais ou menos na mesma época. William T. Williams nos oferece um engajamento superficial que retoma os padrões da confecção de colchas de retalhos e os transforma numa espécie de abstração bastante legível para um Fried e seus fãs (il. 6). O flerte de Sam Gilliam com a arte da colcha também é relevante, embora não tão imediatamente aparente, e o levou a torcer e dobrar a lona como tecido, produzindo pinturas parciais/esculturas parciais que, como as obras de Eva Hesse, exigem um tempo corpóreo mais lento. Dos artistas afroamericanos do sexo masculino, o engajamento de Al Loving com a colcha de retalhos é talvez o mais profundo: ele iniciou a carreira pública com árduos esforços, porém, diretamente influenciado pelas tradições têxteis, passou a fazer obras literalmente tecidas com tiras de suas próprias telas anteriores, como se quisesse eviscerar o próprio modo que lhe trouxe fama e alinhar-se com um *ethos* materialista feminista negro (il. 7).



Il. 5 Faith Ringgold, *Help*, *Slave Rape* series #15, 1973. © 2022 Faith Ringgold / Artists Rights Society (ARS), New York, Courtesy ACA Galleries, New York





Il. 6 William T. Williams, *Trane*, 1969. Acrílico sobre tela, 108 x 84 polegadas. The Studio Museum in Harlem; gift of Charles Cowles, New York 1981,2,2



Il. 7 Al Loving, *Square*, 1973-74. Técnica mista sobre tela, 93 x 93 polegadas (236,2 x 236,2 cm). Courtesy the Estate of Al Loving and Garth Greenan Gallery, New York.

Assim como esses artistas masculinos nos dão muito que ver e sentir, acho que as coordenadas operativas do materialismo feminista das mulheres negras são produtivamente traçadas por Fred Moten em seu *In the Break: The Aesthetics of the Black*

*Radical Tradition*. Partindo do trabalho de Spillers e Hartman, ele fixa essa tradição nas experiências de mulheres escravizadas, tão essencial para a escravidão racial e os “avanços” que ela tornou possível. Para Moten, essas mulheres não só encarnam literalmente a noção contrafactual de Marx no *Capital* de “se a mercadoria pudesse falar...”, como também moldam, com sua resistência em tornar-se objetos, toda forma de prática radical negra. Em particular, ele descobre por acaso a *Untitled Performance at Max’s Kansas City*, de Adrian Piper, na qual a artista – de olhos vendados, mãos cobertas, boca fechada e narinas tapadas – visa a mostrar-se como um objeto, num eco involuntário do status ontológico da escrava. Para Moten, o que a performance de Piper não exige são precisamente os pressupostos da crítica formalista modernista que postulam o objeto como uma forma autônoma aberta à olhada rápida, mas sim os que enfatizam a “diferenciação interna holossensual, invaginativamente ensimesmada do objeto” (Moten 2003: 235).

A frase exige repetição: “diferenciação interna holossensual, invaginativamente ensimesmada do objeto”. O que equivale a dizer, penso eu, que a obra de arte, como o corpo humano, é imaginada para recrutar todos os sentidos, para ser uma conjunção de partes díspares que se dobram sobre si mesmas para produzir uma estrutura internamente diferenciada que exige um tateamento, para lembrar Beckwith, além da superfície, limiar no qual uma mera visão da “mulher negra” cessaria e a partir do qual o olhar atento poderia verdadeiramente começar. A frase de Moten fala muitíssimo bem, creio eu, de toda uma gama de obras, inclusive da de Pindell, mas talvez mais diretamente das esculturas em relevo de Chase-Riboud, particularmente de sua agora série de 20 peças, iniciada em 1968, em homenagem a Malcolm X (il. 8). Essas obras sugerem uma lógica de invaginação, de um objeto tecido e trabalhado que se dobra para dentro de si mesmo, mas agora ativado para testemunho das complexidades internas do grande líder nacionalista negro, muitas vezes imaginado como ícone do masculinismo negro, mas que, como sabemos agora, era mais que um pouco *queer* e muito mais complexo em suas posições controversas do que muitas vezes se credita a ele.<sup>16</sup>



Fig. 8 Barbara Chase-Riboud, *Malcolm X #3*, 1969. Bronze fundido polido com seda artificial fiada e algodão egípcio mercerizado, 8 pés 6 ½ polegadas x 3 pés 1 polegadas x 2 pés 8 polegadas (260,4 x 94 x 81,3 cm). © Barbara Chase-Riboud. Collection of Philadelphia Museum of Art

16 Ver Manning Marable 2011.

Embora o trabalho de Pindell da década de 1980 mais tarde se voltasse explicitamente para modos de produção africanos e diaspóricos, seu trabalho inicial também manifesta, penso eu, uma abordagem materialista feminista negra em sua própria fatura e produção.<sup>17</sup> Suas pinturas são compostas por quadrados acolchoados, cada um coberto com aquelas pequenas sobras de perfurações meticulosamente coladas à tela, criando uma multiplicidade de pontos de vista que não podem ser mantidos de uma só vez. Além disso, Pindell ocasionalmente salpicou purpurina em suas telas e as borrifou com perfume, criando uma experiência ricamente olfativa que não só interligou os sentidos para expandir o que significa olhar, mas também trouxe o mundo básico dos odores para o reino elevado da pintura, que se torna substituto e emblema para o ser da negritude no mundo social, por mais invisível ou imperceptível.

Entretanto, no caso de Pindell, a opção de usar essas sobras de perfurador é talvez a mais reveladora: ela se estabeleceu na forma circular enquanto trabalhava como curadora no departamento de Impressões e Desenhos do Museu de Arte Moderna de Nova York entre 1977 e 1980, pois o material necessário estava disponível em abundância. A escolha desse material foi, na verdade, inspirada em lembranças de viagens da artista com a família no segregado sul dos EUA: os copos destinados ao uso de negros tinham círculos vermelhos marcados no fundo para que nunca tocassem lábios de brancos. Pindell toma assim uma forma básica que foi codificada como racista, redescobre-a materialmente em seu alienante local de trabalho e depois a transforma em pedra fundamental de um modo de abstração que tanto refuta o tipo de visão exigida pela lógica segregacionista quanto fornece um meio de reinvestimento em sua própria vida e prática.<sup>18</sup>

O trabalho de Pindell, em outras palavras, como cada uma das práticas “modernistas tardias” que consideramos, diferencialmente visa a *détourner* a visão, a desviá-la para fazer-nos voltar ao passado da arte moderna e do conflito civil, e a trazer a mulher negra para o quadro sem que ela tenha que estar lá mais uma vez como local de vigilância e extração. Pois toda evocação da “mulher negra” não é uma abstração necessária que só pode abordar assintoticamente as complexidades das experiências vividas pelas mulheres africanas das diásporas? Tomados em conjunto, esses trabalhos, segundo Cassel Oliver, apontam-nos a totalidade da negritude sem, no entanto, esperar contê-los a todos. Ao abraçar fragmentos e, muitas vezes, literalmente entretecê-los, tais obras nos ensinam, cada uma a seu modo, como olhar “a mulher negra”, “arte moderna” e talvez até a nós mesmos.

## Obras citadas

Beckwith, Naomi “Body Optics, or Howardena Pindell’s Ways of Seeing,” in Naomi Beckwith and Valerie Cassel Oliver, (eds.) *Howardena Pindell: What Remains to Be Seen*, Chicago: Museum of Contemporary Art Chicago, 2018: 87–108.

Bey Dawoud, “Ironies of Diversity, or The Disappearing Black Artist,” *artnet.com* 2004: <http://www.artnet.com/magazine/features/bey/bey4-8-04.asp> (último acesso 29 Maio 2022).

17 Ver, por exemplo, Howardena Pindell 1997: 84-86.

18 Sarah Cowan, “Clearly Seen: A Chronology”, em Beckwith e Cassel Oliver, 2018: 33.



- Bliss, James, "Hope Against Hope: Queer Negativity, Black Feminist Theorizing, and Reproduction without Futurity," *Mosaic* 48.1 (March 2015): 89
- Cassel Oliver, "Kindred: Materializing Representation in the Abstract" in Dziedzic Erin, Melissa Messina, (eds.) *Magnetic Fields: Expanding Abstraction, 1960s to Today*. St. Louis: Kemper Museum of Contemporary Art, 2017.
- Clark, T.J., "Clement Greenberg's Theory of Art," *Critical Inquiry* 9.1 (Sept. 1982): 139-156.
- Clark, T.J., "Introduction," in *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. Yale University Press, 1999.
- Copeland, Huey, "Feasting on Scraps," *Small Axe* 38 (July 2012): 198-212.
- Copeland, Huey, "Flow and Arrest," *Small Axe* 48, November 2015): 19-48.
- Copeland, Huey, "Tending-toward-Blackness," *October* 156 (Spring 2016): 141-44.
- Copeland, Huey "One-Dimensional Abstraction: Darby English, 1971: A Year in the Life of Color (Chicago: University of Chicago Press, 2016)," *Art Journal* 78. 2 (Summer 2019): 116-118.
- Copeland, Huey "In the Wake of the Negress," in Cornelia Butler and Alexandra Schwartz (eds.), *Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art*. New York: Museum of Modern Art, 2010: 480-497.
- Dziedzic Erin, Melissa Messina (eds.), *Magnetic Fields: Expanding Abstraction, 1960s to Today*. St. Louis: Kemper Museum of Contemporary Art, 2017.
- Edwards, Adrienne, *Blackness in Abstraction*. New York: Pace Gallery, 2016.
- Edwards, Brent Hayes, *The Practice of Diaspora: Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009.
- English Darby, *1971: A Year in the Life of Color*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.
- English, Darby, "Review: Kobena Mercer, ed., *Discrepant Abstraction*," *caa.reviews*, October 7, 2008, [http://www.caareviews.org/reviews/1171#.XFm1\\_C2ZPOQ](http://www.caareviews.org/reviews/1171#.XFm1_C2ZPOQ).
- English Darby and David Breslin on *1971: A Year in the Life of Color*," January 9, 2017, <https://whitney.org/WatchAndListen/516?series=45>.
- Foster, Hal; Rosalind Krauss; Silvia Kolbowski; Miwon Kwon; Benjamin Buchloh, "The Politics of the Signifier: A Conversation on the Whitney Biennial," *October* 66 (Fall 1993): 9.
- Fried Michael, "Art and Objecthood" (1967), in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*. New York: E.P. Dutton & Co., Inc., 1968: 116-47.
- Gibson, Ann Eden, *Abstract Expressionism: Other Politics*. New Haven: Yale University Press, 1997.
- Gibson, Ann Eden, *The Search for Freedom: African American Abstract Painting, 1945-1975*. New York: Kenkeleba Gallery, 1991.
- Greenberg, Clement, "Avant-Garde and Kitsch," in *Greenberg, Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 1961: 3-22.
- Greenberg, Clement, "Letter from Clement Greenberg to Frank Bowling, December 10, 1975," in Okwui Enwezor (ed.), *Frank Bowling: Mappa Mundi*. Munich: Haus der Kunst and Prestel Verlag, 2017: 232-233.
- Greenberg, Clement, "Modernist Painting" (1960), in John O'Brian (ed.), *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*. Chicago: University of Chicago Press, 1986: 85-94.

- Hanchard Michael, "Afro-Modernity: Temporality, Politics, and the African Diaspora", *Public Culture* 11.1 (January 1999): 220.
- Harper, Philip Brian, *Abstractionist Aesthetics: Artistic Form and Social Critique in African American Culture*. New York: New York University Press, 2015.
- Hull, Gloria T., Patricia Bell Scott, and Barbara Smith, "A Black Feminist Statement" (1977), in *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave: Black Women's Studies*. New York: Feminist Press, 1982.
- Jacobs, Harriet A., *Incidents in the Life of a Slave Girl, Written by Herself* (1861), ed. Jean Fagan Yellin. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987.
- Jordan, June, "Nobody Mean More to Me than You and the Future Life of Willie Jordan," in *On Call: Political Essays* (Boston: South End, 1985): 129, citado em
- Kramer Hilton, "Jules Olitski: A Sectarian Scenario" *The New York Times* (September 16, 1973), 25: <https://www.nytimes.com/1973/09/16/archives/jules-olitski-a-sectarian-scenario.html> (last accessed 29 May 2022).
- Krauss Rosalind, *Jules Olitski: Recent Paintings*. Philadelphia: Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1968, n.p.
- Kuo, Michelle, "Artist's Portfolio: Jack Whitten," *Artforum*, February 2012: <https://www.artforum.com/print/201202/artist-s-portfolio-jack-whitten-30076> (acesso 29 de maio de 2022).
- Marable, Manning, *Malcolm X: A Life of Reinvention*. New York: Penguin, 2011.
- McCall, Leslie, "Toward a Field of Intersectionality Studies: Theory, Application, and Praxis", *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 38.4 (2013): 785-510.
- Moten Fred, "Resistance of the Object: Adrian Piper's Theatricality", in *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- Moten, Fred "Resistance of the Object: Aunt Hester's Scream", ver *In the Break*.
- Patterson, Orlando. *Slavery and Social Death: A Comparative Study*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982.
- Pettway, Joanna, <https://www.soulsgrowndeep.org/artist/joanna-pettway> (last accessed 8 June 2022).
- Pindell, Howardena, "The Aesthetics of Texture in African Adornment," in *The Heart of the Question: The Writings and Paintings of Howardena Pindell*. New York: Midmarch Arts Press, 1997: 84-86.
- Sharpley-Whiting, T. Denean, *Black Venus: Sexualized Savages, Primal Fears, and Primitive Narratives in French*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1999.
- Spillers, Hortense J., "Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book," *Diacritics*, vol. 17, n.º. 2 (Summer 1987): 65.
- Steinberg, Leo, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*. Oxford: Oxford University Press, 1975.
- Wallace, Michele, "Modernism, Postmodernism, and the Problem of the Visual in Afro-American Culture," in Russell Ferguson et. al. *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*. Cambridge, MA: MIT Press, 1990.
- Žižek, Slavoj, *In Defense of Lost Causes*, New York: Verso, 2008.

## Indeterminação racial e arte afro-latino-americana: o caso de Antonio Argudín Chon

Cary Aileen García Yero

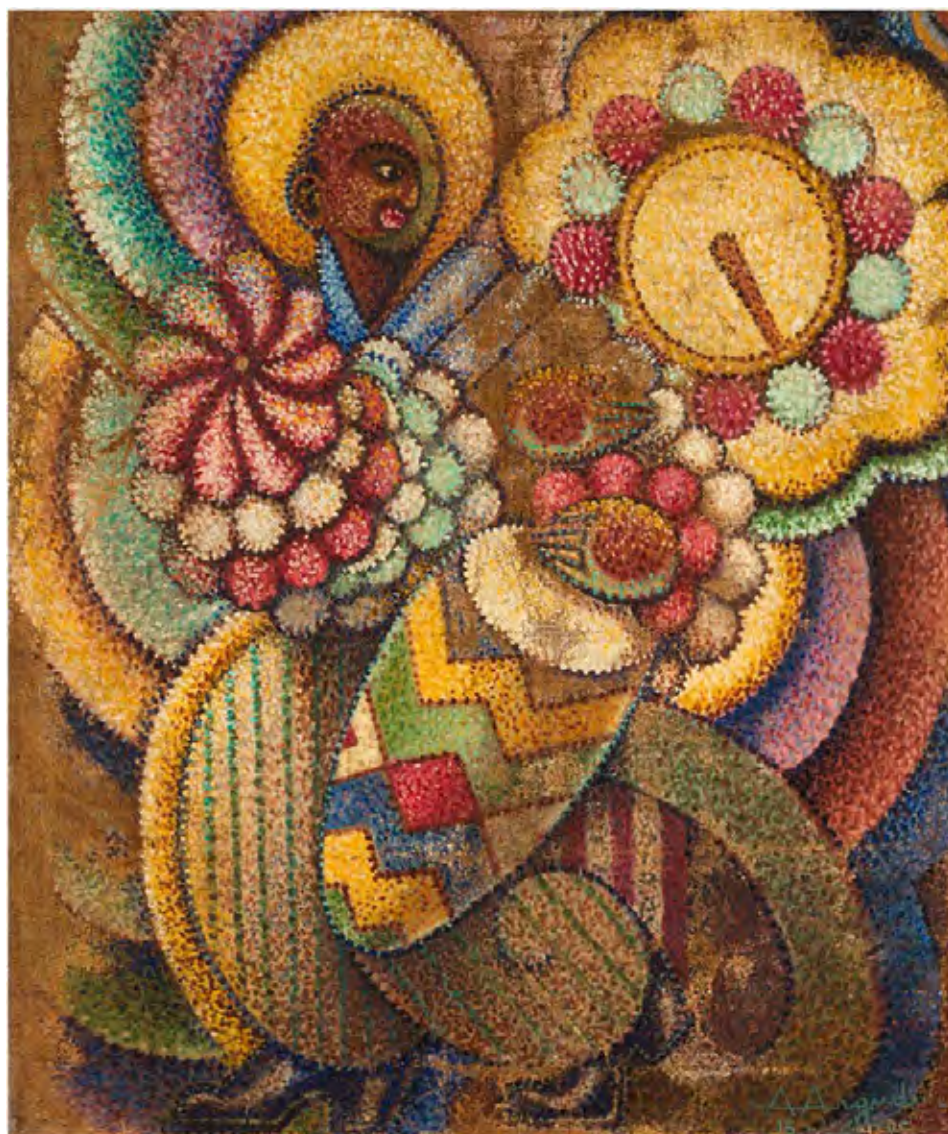
Antonio Argudín Chon foi um pintor e escultor cubano que contribuiu regularmente para o cenário das artes visuais de Havana durante as décadas de 1940 a 1960. Ele expôs nos centros de arte mais importantes da nação, e suas peças foram selecionadas para os eventos de arte visual mais significativos desse período, como as Exposiciones Nacionales realizadas pelo Ministerio de Educación.<sup>1</sup> Apesar de sua contribuição, a arte de Chon foi, em grande parte, esquecida.<sup>2</sup> A única instituição que abriga algumas de suas pinturas fica bem longe de seu país de origem: a Bromer Art Collection, na Suíça. Os curadores da Bromer descobriram por acaso as obras de Chon em 2016, quando visitavam o depósito de arte do colecionador cubano Roniel Fernández, cujo pai era amigo do pintor. As telas de Chon – dezenove delas – estavam armazenadas havia anos no depósito de Fernández sem que ninguém se desse conta disso.<sup>3</sup>

Argudín Chon criou uma linguagem visual única, baseada em uma combinação dos estilos cubista e pontilhista e no uso de uma ampla paleta de cores. Ele costumava usar vermelhos, azuis, verdes e amarelos vivos, organizando-os em formas circulares ou curvas que tendiam a criar uma espécie de “efeito onda” em torno das figuras que representava, com cada onda que se repetia encapsulando uma cor contrastante diferente. Esse efeito marcou muitas de suas imagens, infundindo-lhes significado e vitalidade. Tematicamente, suas pinturas revelam uma profunda preocupação com questões ligadas a raça e nação. Elas envolvem representações da negritude, *mestizaje*, vida da classe operária e questões de integração (na época, o termo mais usado pelas comunidades afrocubanas para exigir inclusão na vida da nação) e à igualdade racial.<sup>4</sup> A meu ver, boa parte de sua produção poderia ser organizada da seguinte forma: 1) pinturas que se dedicam a representar a negritude através de recriações de pessoas de cor e 2) pinturas que articulam ideais de harmonia racial, aí incluídas ideias de fraternidade racial, a problemática ideologia que lastreou a vida política e social cubana desde o fim do século XIX, segundo a qual os cubanos, negros e brancos, estão unidos como membros iguais da nação.<sup>5</sup>

- 1 V. catálogos da IV Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Grabado e do VI Salón Nacional de Pintura y Escultura, Capitolio Nacional. Arquivo do Museo Nacional de Bellas Artes cubano (MNBA), Caixas de catálogos, anos de 1950, 1953.
- 2 José Veigas menciona algumas das exposições de que participou Argudín Chon e os títulos de algumas de suas obras (Veigas 2004). Há também uma página no EcuRed que repete as informações de Veigas. [https://www.ecured.cu/Antonio\\_Argud%C3%ADn\\_Chon](https://www.ecured.cu/Antonio_Argud%C3%ADn_Chon). Último acesso: 31 de janeiro de 2022.
- 3 <https://www.galeriebromer.com/en/cubism-futurism-pointillism-antonio-argudin-and-cuban-avant-garde>. Acesso em dezembro de 2020. Agradeço à Bromer Art Collection por seu apoio a esta pesquisa. Todas as imagens de pinturas de Argudín Chon aqui apresentadas são cópias a mim fornecidas pela Bromer Art Collection.
- 4 V. a imprensa afrocubana das décadas de 1940-1950, como as publicações *Nuevos Rumbos*, *Amanecer e Atenas*.
- 5 Estudiosos explicaram como as ideologias de harmonia racial funcionavam de maneira ambígua, pois podiam ser mobilizadas por diferentes setores da sociedade para argumentar que a igualdade racial havia sido alcançada e, portanto, silenciar o racismo e ajudar a perpetuar a desigualdade racial. Entretanto, o ideal da harmonia racial poderia ser mobilizado por descendentes de africanos e outros grupos antirracistas para fazer exigências ao Estado, denunciando o racismo em uma sociedade que prometera, mas não entregara, igualdade racial. Como demonstraram estudiosos como Alejandro de la Fuente, Paulina Alberto e outros, tais ideologias desempenharam um papel fundamental no ativismo antirracista afrodescendente em toda a América Latina durante o período deste estudo. V. de la Fuente, 2001; Alberto, 2011.



Sua linguagem visual própria foi a base de muitas de suas recriações de questões relacionadas à raça. Veja-se, por exemplo, *Músico* (1951, il. 1), em que ele apresenta um *rumbero* negro tocando congas, os tambores usados no acompanhamento da conga. Podemos imaginá-lo em um *carnaval* ou outra apresentação coletiva semelhante, pois suas roupas ornamentadas sugerem que ele faz parte de um espetáculo encenado, não de uma dança comunitária espontânea (veja-se a tradicional camisa adornada com babados nas mangas das apresentações de rumba encenadas e os elegantes sapatos de salto alto). O músico olha atentamente para seu instrumento, concentrando-se em sua habilidade de tocar. Sua expressão séria, apresentada por meio de traços faciais bem definidos, sugere que ele levava seu trabalho como artista a sério. Argudín Chon dá particular atenção aos tambores, que já naquela época eram entendidos como fundamentais nas contribuições dos afro-cubanos à cultura nacional. Ele situa os tambores no centro da peça, exaltando-os com padrões coloridos e ornamentos circulares.



Il. 1 *Músico*, 1951, óleo sobre juta, 99 x 84 cm . Courtesy Bromer Art Collection, Switzerland

O artista parece usar a composição da imagem para exaltar a cultura negra com um senso de esplendor e opulência. Ele monta uma ampla paleta de cores vivas para exibir uma marcante vitalidade, tanto dentro quanto fora do músico e de seus tambores. E recorre ao estilo que transformou em sua marca para construir formas

circulares, dispostas desta vez como se fossem ondas de energia emanadas do músico, criando a seu redor uma aura colorida como se um arco-íris irradiasse dele. A pintura sugere a performance negra como uma força de doação que se espalha e inunda seu entorno, propondo uma afirmação pictórica alternativa que revela beleza naquilo que historicamente foi parte de tradições afrocubanas discriminadas.

Enquanto a arte de Argudín Chon é provocativa em questões de raça, a identificação racial do artista é muito mais difícil de determinar. Pouco foi escrito sobre a vida de Chon – ele é desconhecido até mesmo por alguns dos mais eminentes especialistas de hoje em arte cubana – e o registro arquivístico nos dá muito poucas pistas a respeito. Devido às preocupações temáticas de Argudín Chon, seria tentador imaginar que o artista tinha ascendência africana. No entanto, não se deve presumir a ascendência negra em função de seu interesse pela raça e pela vida afrocubana: em sua época, não era raro que artistas cubanos brancos trabalhassem na representação de afrocubanos. Além disso, estudiosos já apontaram os riscos de presumir a primazia da raça como categoria de análise da produção artística do passado, defendendo a necessidade de questionar as expectativas comuns de que certos artistas racializados deveriam produzir determinados tipos de arte, algo que T. Carlis Roberts chamou de *determinismo da cultura corporal*.<sup>6</sup> Nas palavras do artista haitiano contemporâneo Mildor Chevalier, “existem as expectativas limitantes de que os artistas afrodescendentes e caribenhos trabalhem no âmbito de certos temas específicos”. Liberdade para os artistas afrodescendentes deve significar não ter seu processo criativo restringido por nenhum símbolo ou código cultural em particular.<sup>7</sup> Daí a importância de se buscar entender os artistas em seus próprios termos, sem os encaixar em categorias prescritas de raça e nação.

O caso da identidade racial indeterminada de Argudín Chon traz um problema comum nos estudos da arte afro-latino-americana: o campo frequentemente pesquisa artistas sobre os quais há pouca informação, arte de difícil rastreamento, no intuito de resgatar as contribuições dos afro-latino-americanos para as histórias da arte do hemisfério.<sup>8</sup> A questão da identificação racial é um desafio à parte no contexto regional, no qual as identidades raciais podem ser profundamente incertas, maleáveis e conjunturais, como já explicaram vários estudiosos.<sup>9</sup> No caso de Chon, sua arte chamou-me a atenção há vários anos, quando eu fazia pesquisa para minha tese sobre a raça e as artes em Cuba durante a Segunda República (1940-1959), por seu foco na questão racial. Tinha suspeita de sua possibilidade de ter ascendência africana porque ele tinha o mesmo sobrenome de um conhecido pintor afrocubano, Pastor Argudín, com quem trabalhara de perto por muitos anos no Círculo de Bellas Artes, um dos mais importantes centros de arte visual de Cuba durante o período republicano. Cativada por sua produção criativa e perplexa diante do silêncio das histórias da arte cubana acerca de sua figura, aprofundi minha pesquisa sobre ele e sobre sua arte.

Quanto à identificação racial de Argudín Chon, minha investigação concluiu que o máximo que eu poderia fazer seria descrevê-la como ambígua (il. 2). Os poucos

6 T. Roberts, 2016; Kobena Mercer, 2013; Stephanie Noah, a publicar-se em breve, 2022.

7 Mildor Chevalier, *Artists Talk 5: Conversaciones Sobre el Camino de Aprendizaje de los Artistas*. <https://darrylchappellfoundation.org/artists-talk/>. Acessado em 16 de novembro de 2021.

8 Para uma análise da emergência e dos objetivos do campo das artes afro-latino-americanas, v. Alejandro de la Fuente, 2018.

9 V. Joanne Rappaport, 2014; Matthew Restall, 2013; Rachel O'Toole, 2012.



registros disponíveis sugerem que o artista tinha ascendência asiática: Chon é um sobrenome de origem asiática bastante comum, que muito provavelmente chegou à ilha durante a migração de trabalhadores chineses para Cuba durante o século XIX. Um documento que contém seus dados de nascimento também confirma que seus avós nasceram na “Ásia”. Em relação a sua possível ascendência africana, uma foto disponível sugere que ele poderia ter sido um mulato de pele clara. De fato, pessoas que o conheceram ou tinham informações a seu respeito também o identificaram como mulato, “mais escuro que Nicolás Guillén” (renomado poeta afro cubano, famoso por seus escritos sobre raça e *mestizaje*), ou como *mestizo* “como um mexicano”.<sup>10</sup> Entretanto, aparentemente Argudín Chon às vezes usou a maleabilidade da raça no contexto cubano para identificar-se como branco: um documento do Ministério de Saneamento e Assistência Social assinado pelo artista o descreve com um “B”, referente à cor *blanca*. Como muitos latino-americanos não brancos que se esforçaram para ascender socialmente em suas sociedades racistas, Chon poderia ter minimizado (e, por vezes, escondido completamente) sua possível ascendência africana num esforço para acessar o capital social associado à brancura da pele.



Il. 2 Antonio Argudín Chon, fotógrafo desconhecido, n.d., fotografia de um documento de inscrição, 1954. Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro's Archive, Registro de Graduados de Escultura, Folder 14

Entretanto, apesar da natureza indeterminada da origem racial do artista, este artigo afirma o valor de sua vida e de sua produção para o campo das artes afro-latino-americanas por várias razões. Primeiro, abraçando ou não suas possíveis raízes africanas, Chon ainda teria que lidar com a inscrição racial como não branco (mulato/mestiço). Segundo, seus aparentes esforços de “passar” (neste caso, significando “passar-se por branco”) – ou seja, jogar com uma identidade racialmente ambígua que poderia ser rotulada como branca para determinados fins sociais – são uma experiência comum na dinâmica racial da região.<sup>11</sup> A ocorrência generalizada de tal experiência indica a importância do estudo sobre a questão específica de sua relação com a produção artística. Os riscos de inscrever artistas não brancos racialmente ambíguos como Argudín Chon no campo da arte afro-latino-americana são altos; eles tornam o campo mais aberto e atento a uma importante dimensão da raça nas Américas: lidar com a indeterminação racial em si.

10 Conversas com a artista Lesbia Vent Dumois, que conheceu Argudín Chon (entrevistada em 20 de fevereiro de 2022), e com Jorge Luis Chirino, colecionador de arte que possuía fotografias do artista.

11 Degler, 1971; Telles, 2014.



Pensar sobre o problema da indeterminação racial do ponto de vista metodológico suscita questões importantes, porém difíceis. Pode-se indagar como a experiência de uma identidade racial ambígua e/ou “passageira” (aqui, no sentido de “variável” ou “indeterminável”) poderia moldar a vida dos artistas e de sua arte, o que conta como arte racialmente ambígua e como poderíamos fazer essa determinação e interpretar suas dimensões sociais, especialmente quando tantas vezes há pouco material arquivístico disponível para trabalhar. Essas perguntas levam a outras questões que estão no cerne do campo da arte afro-latino-americana: como lidar com os silêncios arquivísticos, quem/o que é afro-latino-americano/arte e o que conta como ativismo antirracista por meio da arte na região.

Este artigo enfoca a vida e a arte de Argudín Chon para investigar algumas dessas questões, identificando uma contradição produtiva entre sua identificação como branco, o fato de ele ser identificado pelos demais como não branco e sua produção criativa sutilmente antirracista.<sup>12</sup> Isso poderia sugerir um conflito interno do artista diante do impulso de ganhar o capital social associado à branquidão, por um lado, e do impulso de defender a inclusão racial através da arte, por outro. Seu recurso à arte como forma de lidar com suas próprias preocupações sobre relações raciais e desigualdade, preocupações que poderiam ter sido desencadeadas por sua própria experiência de inscrição racial como não branco enquanto mascarava sua origem racial, confirma a importância da expressão artística individual para abordar problemas de raça. A contraditória dinâmica entre o engajamento de Chon em questões raciais e sua identidade racialmente ambígua parece ter moldado sua produção artística. Por exemplo, várias de suas pinturas que envolvem recriações de pessoas de cor oscilam entre trabalhar com os estereótipos brancos dos afrocubanos e transcendê-los. Com efeito, alguns poderiam interpretar a produção de Chon como um eco da produção de artistas brancos “folcloristas” da época, que muitas vezes representavam os afrocubanos de formas exóticas, geralmente como dançarinos ou músicos da conga ou do carnaval. Como muitos pintores brancos, Chon brincou com esses tropos folcloristas generalizados, dadas as suas recorrentes representações de afrocubanos dançando e tocando conga. Talvez essa tenha sido uma das formas pelas quais, conscientemente ou não, ele “bancou o branco”. Entretanto, como será explicado adiante, suas criações foram muito além e desafiaram o estereótipo, infundindo sutilmente força, beleza e valor intrínseco na representação afrocubana.

Porém o principal é que chamar a atenção para a identificação racial de Argudín Chon e tentar determiná-la nos leva a um dos mais difíceis dilemas do campo. Como nossa bolsa de estudos inevitavelmente participa da criação de categorias de raça e diferença, uma questão latente que permanece é: como criar uma bolsa de estudos, baseada em grande medida na distinção racial socialmente construída e na afirmação da diferenciação racial, sem promover ainda mais divisão social; o reconhecimento de que, embora a negação e o silenciamento do racismo alimentem as desigualdades raciais, a manutenção das distinções raciais poderia preservar uma arraigada divisão social. A arte de Chon aborda essa tensão, criando um discurso que celebra a diversidade, promove a igualdade e insiste em nossa humanidade compartilhada. Sua arte evoca o ideal – não o mito, mas sim o ideal (para citar Alejandro de la

12 Entendo aqui o antirracismo de forma ampla, definindo-o como discursos e práticas que contrariam o preconceito antinegro e que afirmam e disseminam princípios de igualdade racial; neste caso, por meio das artes visuais.

Fuente) – de que as sociedades possam avançar nas questões de raça através principalmente de ações interraciais conjuntas. Suas pinturas celebram o trabalho operário, a amizade, o lazer e a busca da liberdade interraciais, ao mesmo tempo em que defendem a igualdade racial e a beleza da negritude. Sua arte convida o espectador a imaginar momentos utópicos de vida em que a raça não é um deflagrador de tensão social; ela nos convida a manter o ideal da união social.

## **A vida e o trabalho de Antonio Argudín Chon: o que revelam os arquivos**

Os silêncios dos arquivos tornam inatingível a meta de escrever uma história da vida e da produção de artistas como Argudín Chon. Tanto quanto saiba, não existem coleções a ele dedicadas nos arquivos das principais instituições de arte cubanas (como o Museo Nacional de Bellas Artes) nem em instituições estrangeiras dedicadas às artes cubanas (como a Cernuda Arts ou a Cuban Heritage Collection, ambas em Miami). Já que pouco de sua obra foi preservado, o trabalho de recuperação torna-se particularmente desafiador. Os recursos sobre o artista atualmente disponíveis são uma série de catálogos de exposições coletivas, algumas de suas pinturas e alguns documentos encontrados em um pequeno arquivo estudantil do arquivo da Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro. Esse arquivo inclui registros de cursos, notas, um documento semelhante a uma certidão de nascimento e dois documentos de saúde exigidos na matrícula escolar.<sup>13</sup> Com poucos documentos pessoais, sem escritos pessoais, correspondência ou outras fontes similares, este artigo, portanto, recorre às pinturas de Argudín Chon como método para deduzir o que não pode ser encontrado em tais documentos.

Para lidar com as ausências arquivísticas, os historiadores se afastaram das metodologias tradicionais para preencher as lacunas das provas arquivísticas. Ximena Gómez e Kevin Coleman sugerem “imaginar” como forma de “restabelecer a potencialidade do arquivo e a contingência da história”; imaginar como forma de revelar as possíveis ações e estratégias que ocorrem dentro dos limites dos padrões da sociedade; atos que poderiam ter passado despercebidos e ficado sem registro pelos poderes encarregados dos arquivos.<sup>14</sup> Outros estudiosos, como Tamara Walker, notam as inadequações do emprego de apenas um método ou tipo de fonte e sugerem, em vez disso, o uso da combinação de diferentes métodos e materiais para análises históricas do elemento visual.<sup>15</sup> Baseada em suas sugestões, abordo essas fontes num exercício de dedução para escavar informações principalmente por extrapolação, algo que gosto de chamar de raciocinar a partir dos silêncios. No âmbito da disciplina da história, considero muito útil o objetivo da micro-história: tornar os silêncios das fontes uma parte-chave do relato histórico.<sup>16</sup> Assim, este estudo combina métodos tradicionais da história da arte, tais como análises formais e sociais, com o objetivo da micro-história, que é destacar e integrar as dúvidas, hipóteses e dificuldades da pesquisa à narrativa histórica. Ele abraça as limitações dos arquivos como forma de lidar com as incertezas da escrita das histórias de artistas não brancos racialmente ambíguos como Argudín Chon.

13 Arquivo da Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro, Registro de Graduados de Escultura, Pasta nº14.

14 Kevin Coleman, 2015: 119; Ximena Gómez, 2019, 41.

15 Tamara Walker, 2017: 5-6.

16 Para investigação recente sobre a América Afro-latina que utiliza a micro-história: Rebecca Scotte e Hébrard, J., 2012.

## Os catálogos

Dentro das caixas de catálogos dos anos 1935-1967 encontrados no arquivo do Museo Nacional de Bellas Artes durante a pesquisa realizada em 2016, encontrei vinte e nove catálogos de exposições coletivas com obras de Argudín Chon, mas nenhum de exposição individual do artista. Essas fontes incluem dados limitados, como o nome e o formato da peça e, às vezes, sua foto. Elas não oferecem nenhuma informação sobre a identidade racial do artista. A omissão de identificadores raciais na documentação institucional da época não era incomum: em um país que abrigava ideologias conflitantes de harmonia racial que aspiravam à transcendência racial (à formação de cidadãos que deveriam ser mais que negros, mais que brancos, mas cubanos), a raça era frequentemente subestimada na comunicação institucional, inclusive na das instituições de arte.<sup>17</sup> No entanto, complementados pelos documentos encontrados em San Alejandro, os catálogos situam a obra de Chon entre as de seus contemporâneos, contribuindo para a compreensão do contexto histórico no qual o artista trabalhou.<sup>18</sup>

Um catálogo, em especial, oferece um breve parágrafo biográfico sobre o artista, que pode ser corroborado com a ajuda de seu documento de certificação de nascimento. Assim, sabemos que Antonio Tobias Cristobal Argudín Chon nasceu em Havana em 2 de novembro de 1910, apenas oito anos depois de Cuba ter se tornado uma república à sombra da hegemonia dos EUA. Não temos dados sobre as condições sociais de sua infância, nem sobre seus pais, Marco Felipe Argudín y Lombillo e Marcelina Isidora Chon y Cabarruz. No entanto, podemos imaginar que ele tenha crescido em um ambiente que apreciava a arte e era propício ao seu desenvolvimento artístico. Chon estudou artes visuais na Academia Nacional de Artes Visuales San Alejandro entre 1927 e 1931 e entre 1952 e 1955, graduando-se como Professor de Desenho e Modelagem em 1955. Como muitos de seus contemporâneos, ele mobilizou os conhecimentos que ali adquiriu para explorar as correntes artísticas internacionais, estabelecendo-se nos anos 40 em um estilo característico, influenciado pelo pontilhismo e pelo cubismo (discutido abaixo). A educação foi parte importante de sua vida profissional. Ele trabalhou na década de 1940 como professor primário (Maestro de Instrucción Primaria) em escolas rurais, muito provavelmente nas proximidades da província de Camaguey. Lá, na principal cidade, ajudou a construir o Rincón Martiano em homenagem a José Martí, herói da independência nacional que forjou a ideologia da fraternidade racial. O interior de Cuba era assolado pela pobreza e tinha os mais altos índices de analfabetismo da ilha (McGillivray, 2009). Sua vocação de educador, demonstrada ao trabalhar em regiões muito humildes, parece congruente com os ideais igualitários que sua arte revela. Com seus estudos de arte visual, Chon poderia ter perseguido o mais alto nível de realização acadêmica: no final da década de 50, seu nome figurava nos catálogos de exposições como Dr. Antonio Argudín Chon.<sup>19</sup> Ele poderia ter adotado atitudes que valorizavam a educação como chave para a busca da igualdade racial e da inclusão disseminada entre as comunidades afrocubanas.

17 Por exemplo, nenhum dos documentos de registro de Argudín Chon encontrados no arquivo de San Alejandro inclui dados sobre a raça. Como mencionado anteriormente, o único documento que incluía dados sobre a raça encontrados no arquivo de San Alejandro era um documento de saúde.

18 Arquivo do MNBA, Caixas de catálogos, Fondo Cuba, anos 1934-1968.

19 Arquivo da Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro, Registro de Graduados de Escultura, Pasta nº14. Catálogo Exposición Nacional de Pintura y Escultura Capitolio Nacional, Dirección de Cultura, 1946; Catálogo Exposición de Pintura Tercer Salón de Otoño, Círculo de Bellas Artes, Noviembre 1959; Catálogo 40 Salón de Bellas Artes, Círculo de Bellas Artes, 1959. Caixa de catálogos 1946, 1959, Arquivo do MNBA de Cuba.



Os catálogos também nos dão uma ideia do desenvolvimento da carreira de Argudín Chon. A primeira exposição da qual se tem conhecimento de participação sua foi o Salón Anual del Círculo de Bellas Artes (CBA)<sup>20</sup> de 1933, quando tinha 23 anos de idade. Ele expôs frequentemente nos Salones Anuales do CBA, assim como nas exposições nacionais dirigidas pelo governo e organizadas pela Dirección General de Cultura (DGC).<sup>21</sup> Por meio dos catálogos, também podemos mapear a ampla rede institucional que Chon construiu: suas obras foram selecionadas pelo Instituto Cultural Cubano Español para participar da Bienal Hispanoamericana de Arte (Madri 1951, Havana 1954, Barcelona 1956). Também esteve ligado a centros de arte visual de âmbito nacional como o Colegio Municipal de Profesores de Dibujo y Pintura y Dibujo y Modelado de Santiago de Cuba (1956), e o Patronato de las Artes Plásticas do Gran Templo Nacional Masónico (1960). Ele foi membro do Grupo de Afirmación y Divulgación del Arte Cubano entre 1953-54. Se o período de 1941-1946 parece ser uma fase de baixa na produção do artista, os anos 50 foram seus anos mais ativos, em termos tanto de quantidade de obras criadas e expostas quanto de desenvolvimento conceitual, quando então amadureceu o que se tornou seu estilo pictórico característico. Após a Revolução de 1959, Chon juntou-se ao Taller Experimental de la Gráfica (TEG). Criado em 1962, o TEG visava promover formas de arte que, como a litografia, tivessem uma longa tradição popular e fossem consideradas mais democráticas pelos formuladores de políticas culturais. Seu envolvimento no Taller, assim como em eventos como o Salón Provincial Guerrillero Heróico de 1968 na Galería La Rampa, em homenagem a Ernesto Guevara, sinaliza um possível apoio de Chon à Revolução. Esse apoio estaria alinhado com o das comunidades negras cubanas: o regime revolucionário encontrou seu maior respaldo na população afro-cubana, que constituía uma grande parte dos setores da classe operária e era a mais beneficiada pelas políticas igualitárias da Revolução.<sup>22</sup>

Enquanto esteve envolvido com diferentes organizações de arte, a instituição da qual Argudín Chon mais se aproximou foi o CBA. Ele continuou expondo lá durante a década de 1960: o último Salón Anual do CBA em que aparece é o de 1965; a instituição fechou suas portas em 1968. Chon contribuiu também nas funções administrativas do CBA, tendo começado como "socio en activo" (membro ativo) em 1947. Em 1950, ele fez parte do Conselho de Governança do CBA como vice-bibliotecário e, entre 1951 e 1953, como bibliotecário principal. A comunidade do CBA tinha muito apreço por seu trabalho: além de agraciá-lo com menções honrosas nos Salones Anuales de 1946 e 1947, muitas vezes selecionou peças suas para integrar as imagens dos catálogos que representavam o melhor das exposições do CBA.<sup>23</sup>

Entretanto, a dinâmica associação de Argudín Chon com o CBA é peculiar. Embora alguns artistas de vanguarda tenham exposto na instituição, especialmente antes de meados da década de 1940, o CBA era considerado o principal reduto do conservadorismo, alinhado com a Academia e sua estética realista ou impressionista europeia do século XIX. Assim, o estilo pictórico de Chon, que

20 Círculo de Bellas Artes de la Habana. Salones Anuales: 1933, 1934, 1935, 1936, 1940, 1941, 1946, 1947, 1948, 1950, 1951, 1952, 1953, 1956, 1958, 1959, 1965; Círculo de Bellas Artes de la Habana Salones de Otoño: 1957, 1959. Ver nota 14 e Veigas 2004.

21 Exposições nacionais organizadas pela Dirección Geral de Cultura do Ministério da Educação: 1935, 1946, 1950, 1951, 1953, 1956. Ibid.

22 Em 1962, 70% dos trabalhadores apoiavam a Revolução; 80% dos trabalhadores negros a apoiavam (De la Fuente, 2001: 276, nota 18).

23 Os catálogos do CBA incluem fotos de peças de Argudín Chon nos Salones Anuales de 1940, 1941, 1947, 1948, 1950, 1951, 1953, 1956. V. nota 18.

se aproximava das correntes vanguardistas do século XX, parece deslocado entre as imagens dos catálogos do CBA. A razão pela qual o artista gravitou para o ambiente acadêmico, ao invés do ambiente dos círculos vanguardistas, não está clara. É também intrigante que ele nunca tenha se aproximado da virada abstracionista que tomou conta das vanguardas cubanas durante a década de 1950. Embora não saibamos como Chon se identificava racialmente ou era racialmente identificado pelos demais no espaço do CBA, sabemos que, apesar de considerado conservador, o CBA foi um local multirracial que abrigou a maioria dos artistas afrocubanos da época. Como o próprio Chon, boa parte deles continuou trabalhando dentro de uma forte tradição figurativa que poderia ter sido percebida como datada na época.<sup>24</sup> Acadêmicos afrocubanos como Ramón Loy, Florencio Gelabert, Emilio Rivero Merlín, Pastor Argudín e Nicasio Aguirre encontraram no CBA seu lar institucional. O centro era também a base institucional do artista afrocubano Teodoro Ramos Blanco, que foi muitas vezes associado à vanguarda. Assim foi também com Uver Solís, apoiado pelo CBA na década de 1950. Portanto, é possível que a estreita aliança de Argudín Chon com o CBA decorresse em parte do ambiente relativamente inclusivo da instituição no que respeita à multiracialidade.

Além de algumas informações pessoais, profissionais e institucionais, os catálogos oferecem indícios limitados da visão política do artista. No entanto, é possível encontrar pistas nos títulos das peças registradas. Embora vários títulos possam ser meramente descritivos, tais como *A la Luz de la Luna* (c. 1935), *Marina* (óleo, c. 1947) e *Paisaje Camagüeyano* (aquarela, c. 1952), outros sugerem o engajamento de Argudín Chon em questões sociais de classe: *Trabajo* (óleo, c. 1947) e *El Fundamento Social* (óleo, c. 1951), bem como em questões ligadas à raça e à construção da nação: *Los Inmortales del Machete* (óleo, 1951) e *Euritmia Cubensis* (óleo, c. 1948), além de um interesse pela expressão cultural afrocubana: *Rumbeando* (óleo, c. 1951), *Carnaval* (c. 1957). Essas preocupações sociopolíticas perpassam o conteúdo pictórico das imagens disponíveis, ao qual se dedica a próxima seção.

## As pinturas

Ao contrário de outros artistas visuais de sua época, como os afrocubanos Teodoro Ramos Blanco e Ramón Loy, Argudín Chon não se manifestou a respeito de sua arte. Tanto quanto saibamos, ele não escreveu em publicações contemporâneas sobre o significado de suas pinturas nem sobre como estas se enquadravam na produção artística do hemisfério ou na sociedade cubana como um todo. Portanto, é difícil apreender com certeza as motivações por trás de sua criatividade. Suas obras remanescentes são as fontes mais esclarecedoras de que dispomos para acessar as possíveis visões de mundo que impulsionaram a produção com qual ele contribuía para sua comunidade. Recentemente, encontrei imagens de vinte e oito peças (vinte e cinco pinturas e três esculturas) de Argudín Chon. Dada a predominância de pinturas, é apenas nelas que se concentra esta análise. Trata-se principalmente de pinturas a óleo nas quais o artista na maioria das vezes utilizou uma mistura dos estilos pontilhista e cubista de influência europeia.

24 As principais exceções são Guido Llinás, Agustín Cárdenas, Wifredo Lam e Roberto Diago.

Como mencionado na introdução, as obras de arte de Argudín Chon revelam uma profunda preocupação com questões de raça e nação. Muitas de suas obras poderiam ser organizadas em dois grupos: pinturas que envolvem representações da negritude através de recriações de pessoas de cor, e pinturas que articulam ideais de harmonia racial, particularmente de fraternidade racial. As obras disponíveis que recriam a vida afrocubana foram em sua maioria produzidas antes de 1959. Embora seja possível que Chon tenha continuado a pintar obras de arte engajadas com representações da negritude após essa data, não é incongruente que ele tenha sido mais prolífico sobre esse tema antes da Revolução de 1959. Como explicaram estudiosos da raça e da revolução cubana, as ameaças de dentro e de fora da ilha ao jovem governo revolucionário exigiam um forte senso de unidade nacional e, desde os primeiros anos, o discurso sobre a raça começou a ser percebido como divisivo. No final de 1960, após a imposição de cima para baixo de implementação de uma campanha antirracista que abordava o racismo estrutural, Fidel Castro prematuramente declarou Cuba um território livre do racismo. Depois disso, os debates sobre a desigualdade racial foram sendo cada vez mais associados à contrarrevolução e, após 1962, os debates sobre raça e desigualdade foram em grande parte silenciados. Isso poderia ter dissuadido Chon de construir o que poderia ter sido percebido como ideias perigosas de autonomia negra (os clubes negros foram fechados no início da década de 1960, e os intelectuais afrocubanos que exigiam o poder negro, tais como Walterio Carbonell e Carlos Moore, foram reprimidos ou levados ao exílio).<sup>25</sup>

Como mencionado anteriormente, em alguns aspectos, as apresentações de Argudín Chon sobre os afrocubanos reproduzem tropos pictóricos recorrentes no período, produzidos por vários artistas brancos cuja imaginação geralmente exotizava os afro-latino-americanos e os ligava predominantemente à música e à dança. Essa imagem problemática muitas vezes retrata as pessoas de cor como sensuais, dançando de forma primitivista em estado de transe, ao som de tambores, e associa negativamente suas práticas culturais ao excesso de sexualidade, depravação e/ou atavismo.<sup>26</sup> Para ilustrar, dois exemplos dentre muitos por dois pintores reconhecidos da época, Mario Carreño e Concha Ferrant: <sup>27</sup> *Cuba Libre* (1945, il. 3), de Mario Carreño, recria um grupo de afrocubanos reunidos numa mata tocando tambores, violão, maracas e cantando noite adentro. Eles são apresentados como boxímanes, distantes da ideia de civilização. Sua aparência selvagem é forjada por meio da representação de corpos seminus e distorcidos, mal cobertos por tangas; em vez de adornos, seus corpos aparentemente translúcidos expõem linhas que se assemelham a ossos e/ou cicatrizes. Características faciais indefinidas sugerem os homens de forma animalesca; alguns uivam para a lua enquanto formam um círculo ao redor de um galo, que aparece no centro da imagem como se dançasse com os homens. Não há sutileza nem detalhes em sua representação: as linhas influenciadas por Picasso parecem bruscas e contorcidas. A natureza noturna do evento e seu cenário aparentemente isolado sugere sua natureza secreta e sua inadequação para a vida

25 De la Fuente, 2001; Devyn Benson, 2016.

26 Para Cuba, v. Martínez, 1994: 75-90; García Yero, 2020: Capítulo 3. Para a América Latina em geral, v. obras de Enrique Grau (*Mulata Cartagenera*) na Colômbia, as representações de Pedro Figari do candomblé no Uruguai, as representações do samba de Di Cavalcanti no Brasil, o merengue de Jaime Colson na República Dominicana, a obra de Eduardo Abela e Jaime Walls em Cuba, entre outros. Para mais exemplos, para a Argentina, v. Alberto, 2022; para o México, v. Walker, 2021; Ades, 2010; de la Fuente, 2018: 381.

27 Imagens tiradas de Fernández Torna, 2012: 154; Concha Ferrant, *Rumba Caliente*, Sociedad Nacional de Bellas Artes, Salón de Primavera, 1945. Arquivo do MNBA, caixa de 1945.



pública "moderna". *Rumba Caliente*, de Concha Ferrant (c. 1945, il. 4), por sua vez, apresenta uma mulher de cor dançando como se estivesse em transe. Era comum na época representar mulheres afrodescendentes nuas ou parcialmente nuas, muitas vezes expondo os seios. A imagem de Ferrant segue essa tendência, aludindo à disponibilidade do corpo feminino negro. A falta de roupas, agravada pelo cabelo em desordem e o rosto pintado em estilo primitivista, separa a mulher das ideias contemporâneas de civilização e comportamento racional. Apesar de exposto, o corpo feminino não é necessariamente celebrado nem representado como belo: a pose contorcida e a agitação da composição dão uma sensação de incontrolabilidade e instabilidade à imagem.



Il. 3 Mario Carreño, *Cuba Libre*, 1945, gouache sobre papel, 21 3/4 x 20 polegadas (55.2 x 50.7 cm). Smithsonian American Art Museum



Il. 4. Concha Ferrant, (c. 1945) *Rumba Caliente*. Catálogo Salón de Primavera, 1945, Sociedad Nacional de Bellas Artes, Archive MNBA, Box 1945. Foto da autora.

Várias das pinturas de Argudín Chon, como *Músico* (1951), descrita na introdução, *Músicos* (1957), *Festival de Música* (1956, il. 5) e *Dançarinos* (1957), entre outras, ecoam padrões folcloristas brancos de recriação de pessoas negras envolvidas com música e dança. No entanto, enquanto entabula uma conversa com essas formas de representação, Chon o faz de maneiras sutilmente diferentes, criando visões alternativas do estereótipo amplamente difundido do percussionista/dançarino negro hedonista e exótico. Como mostra na introdução a descrição de *Músico* (1951), seus sujeitos estão compostos e elegantemente vestidos, em vez de nus ou vestidos em farrapos. Suas posturas expressam assertividade, não um comportamento atávico e irracional. Seu característico efeito onda e seus padrões coloridos infundem força e grandeza às práticas culturais afrocubanas. Apresentadas como belas e valiosas, ao invés de selvagens e perigosas, as imagens poderiam funcionar como declarações pictóricas em apoio à relevância cultural dos afrocubanos para a vida nacional.



Il. 5. *Festival de música*, 1956, óleo sobre tela, 74 x 102 cm. Credit: Courtesy Bromer Art Collection, Switzerland

As pinturas de práticas musicais negras feitas por Argudín Chon também expressam ansiedades diante da alteridade racial. Veja-se *Festival de Música* (1956), que apresenta a vida afrocubana recriando um grupo de afrodescendentes que participam do que parece ser uma *comparsa*, tendo em vista o uso das *farolas* (lanternas de carnaval) e os trajes das pessoas. Eles se vestem com estilo em tons vivos; as mulheres usam belos vestidos e penteados elegantes. Alguns dos homens carregam as *farolas*, enquanto outros tocam o trompete e as *tumbadoras*, tambores próprios da conga, instrumentos que também são amplamente utilizados pelos grupos de *comparsa*.<sup>28</sup> Como no caso de *Músico*, Chon apresenta o elegante conjunto usando uma combinação de matizes vivos: o realce dos amarelos do segundo plano e da composição das roupas traz luminosidade à

28 *Comparsa*: grupo de carnaval; *farola*: lanterna usada nos desfiles de carnaval.



imagem. Estes, combinados com os vermelhos, verdes e azuis que predominam, infundem energia e força à apresentação negra.

Entretanto, o que à primeira vista pode parecer uma ocasião alegre, pode ter conotações diferentes sob a superfície. As performances do *carnaval* geralmente envolvem sorrisos, risos, cantos, transmitindo o espírito festivo das *comparsas*. No entanto, nenhum dos participantes satisfaz essa expectativa performativa. Argudín Chon cria uma linha de olhos onde os artistas olham ao redor ou uns para os outros, trocando olhares de desconforto como se fossem suspeitos e tivessem receio de estar sendo observados. Em vez de apresentá-los como se em estivessem em transe ou entregues a sua performance, como geralmente ocorria nas representações brancas dos afro-cubanos, os artistas de Chon parecem transmitir uma sensação de preocupação que os faz permanecer juntos como se estivessem separados ou desconectados da festividade a seu redor. Os olhos e as poses sugerem uma sensação de alienação. Durante as décadas de 1940 e 1950, a imprensa afrocubana publicou fervorosos debates sobre os significados das *comparsas* na comunidade afrocubana. Enquanto alguns membros achavam que as *comparsas* eram um símbolo culturalmente importante, outros as viam como práticas incivilizadas que impediam que a comunidade evoluísse.<sup>29</sup> Argudín Chon poderia ter-se engajado nesses debates, refletindo sobre as preocupações da comunidade – e também suas próprias – em ser vista e tratada como o “outro” (subalterno, excluído), em ter suas práticas culturais julgadas e seu senso de pertencimento questionado. Embora as imagens representem apenas descendentes de africanos, suas recriações de contribuições culturais afrocubanas baseiam-se na tensão gerada pelo fato de que as atividades que as envolviam geralmente implicavam interação multirracial na realidade. As *comparsas* e as *rumbas*, especialmente durante o carnaval, eram eventos multirraciais frequentados por diferentes setores da sociedade cubana. No entanto, os artistas negros são recriados isoladamente, separados da comunidade nacional miscigenada à qual supostamente pertenciam. Portanto, a arte poderia falar de ansiedades maiores em torno da inclusão afrocubana na sociedade cubana.

As aparentes preocupações de Argudín Chon com as questões da discriminação e da exclusão da cultura afrocubana também são insinuadas por meio de outro detalhe recorrente que caracterizou seus trabalhos. Em *Músicos*, *Festival de Música* e outras pinturas suas, Chon joga com seu estilo característico, construindo uma forma circular que simula halos em torno das cabeças dos artistas negros. As formas poderiam ser chapéus, mas também criam uma semelhança entre seus artistas e as representações pictóricas generalizadas dos santos católicos, o que lhes confere uma aura de santidade religiosa. Ao fazer isso, a arte constrói uma associação entre a Afrocuba e o catolicismo numa época em que este era considerado o fundamento moral e o pilar da civilização na sociedade hegemônica cubana. As religiões afrocubanas, pelo contrário, foram historicamente associadas à criminalidade e à barbárie. É possível que Chon pretendesse desafiar as ideias que ligam as práticas afrocubanas ao simbolismo católico e, portanto, às noções de pureza e bem-aventurança. As peças poderiam expor a aparente tensão de Chon entre sua inclinação para a branquidão – neste caso, representada pela cultura católica – e seus esforços para valorizar a vida negra através das artes.

29 Garcia Yero 2020, Capítulo 3. V. também Bronfman 2004, Capítulo 7.



Enquanto várias das pinturas de Argudín Chon recriam práticas de música e dança negras, sua pintura *Cena Interior* (1957, il. 6) considera um momento da vida doméstica negra, motivo incomum na arte cubana da época. Durante esse período, estudiosos como Juan Martínez apontaram uma mudança na comunidade cubana de artes visuais quando pintores brancos vanguardistas voltaram-se para a recriação de espaços domésticos brancos idealizados de classe média e alta (Martínez 2000). Estes, geralmente representados por meio da herança arquitetônica colonial hispânica, da riqueza, da propriedade (no sentido de “adequação”) feminina, presumiam a elegância da classe alta: basta lembrarmos a série *Interiores del Cerro*, de René Portocarrero (c. 1940), *Dos Hermanas*, de Amelia Pelaez (1946), ou *Patio Colonial*, de Mario Carreño (c. 1940), entre outros (ibid.). A vida doméstica negra, pelo contrário, dificilmente era assunto de produção artística, o que nos induz a indagar-nos se *Escena Interior* não foi a resposta de Chon à recorrente atenção de alguns de seus contemporâneos ao espaço doméstico da elite branca.



Il. 6. *Cena interior*, 1957, óleo sobre tela, 57 x 73,5 cm. Credit: Courtesy Bromer Art Collection, Switzerland

O interior de Argudín Chon difere substancialmente de qualquer das representações da domesticidade da elite branca do período. Em vez de apresentar a vida da classe alta, Chon capta o que parece ser um casal negro da classe operária (ou, talvez, da classe média-baixa) em casa. Aparentemente, eles vivem no campo; não nas áreas urbanas das mansões de Portocarrero, por exemplo, como podemos ver por uma janela que se abre para um cenário rural (embora essa janela também possa ser um quadro na parede). Ao contrário dos ambientes barrocos das pinturas de Portocarrero, Pelaez e outros, cheios de móveis caros e enfeites excessivamente elaborados, Chon apresenta um espaço interior simples e humilde, como se pode ver pelos móveis básicos: apenas uma modesta mesa de jantar com

duas cadeiras, uma prateleira e uma mesa lateral. O contraste que emerge entre as pinturas contemporâneas do espaço doméstico branco e *Cena Interior* pode ser a maneira sutil que Chon encontrou para marcar, através do elemento visual, a interseção da desigualdade de raça e classe que dividia a sociedade cubana.

No entanto, embora humilde, a vida negra apresentada em *Cena Interior* é agradável e colorida. A combinação dos diferentes tons dispostos em segundo plano dá à casa uma qualidade alegre e quente. Flores e uma vela adornam o local, e o casal senta-se tranquilamente para compartilhar uma bebida. Descalço, o homem age como se estivesse à vontade, em sua própria casa, enquanto a mulher se veste com simplicidade, mas também com bom gosto: vestido verde e saltos altos. Eles estão de frente um para o outro, o homem olha para baixo como se estivesse de acordo, estendendo a mão na direção da mulher, enquanto ela parece explicar-lhe alguma coisa. Parece haver um fluxo de comunicação conectando o casal; há um senso de união, de vida íntima negra que contradiz os retratos primitivistas e animalescos da negritude que os afro-cubanos muitas vezes tiveram que suportar na mídia contemporânea. A apresentação dos modos e do traje da mulher obedece visivelmente aos conceitos ocidentais tradicionais de feminilidade, numa brincadeira com as expectativas brancas de propriedade, as quais o artista poderia ter apoiado quando de sua experiência de “passagem” (leia-se: “de passar-se por branco”). No entanto, apresentando a vida familiar íntima negra como reflexiva e harmoniosa, Chon conseguiu celebrá-la e reivindicar seu lugar de direito numa sociedade que prometera ser racialmente inclusiva.

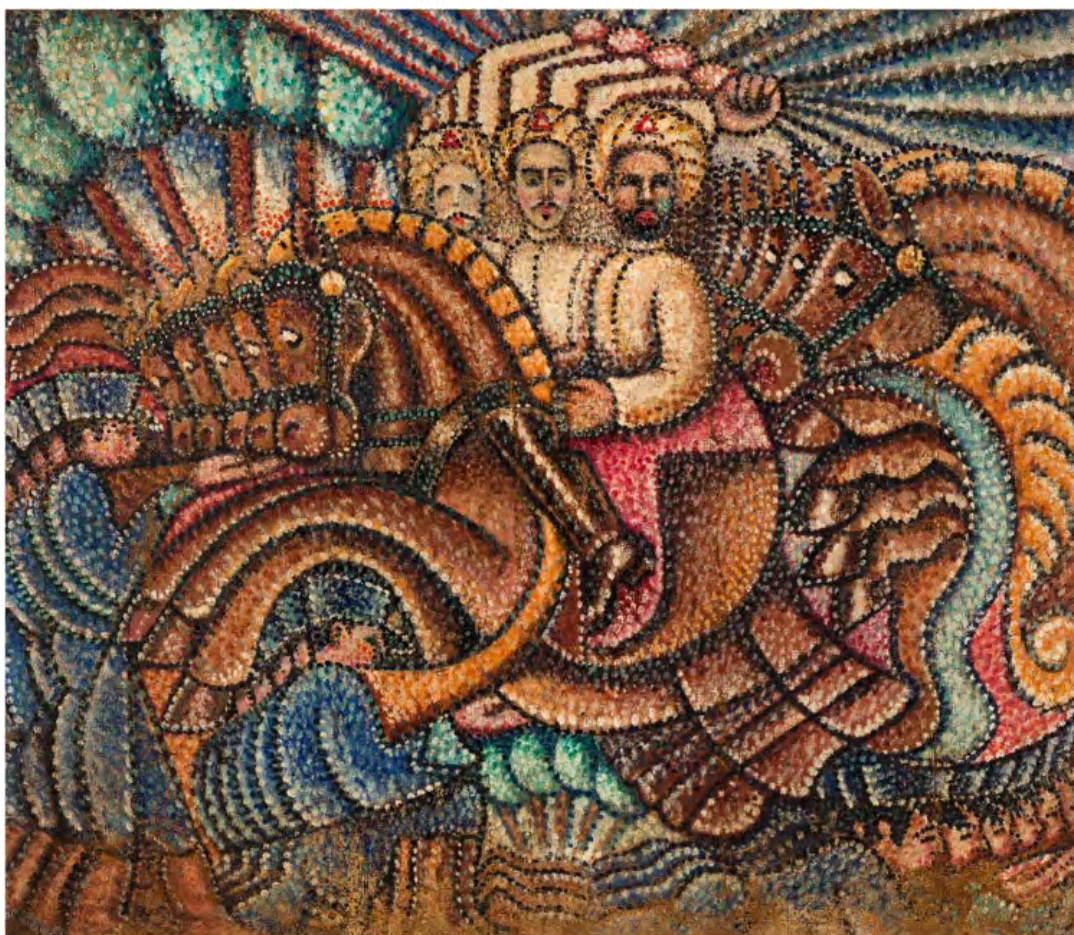
Portanto, a questão da inclusão parece ser recorrente para Argudín Chon. Várias de suas imagens materializam a complexa ideologia da fraternidade racial cubana, na época, essencial à mobilização afro-cubana para exigir justiça racial e denunciar o racismo que caracterizava uma sociedade supostamente igualitária. Sua visão seria diferente das mobilizações mais recentes na região, onde desde as últimas décadas ativistas têm questionado os valores das gerações mais antigas de afro-latino-americanos e sua adoção de abordagens integracionistas baseadas em ideologias problemáticas e ambíguas de harmonia racial. Numa época em que muitos ativistas antirracistas estão privilegiando a mobilização política como negros, em vez da mobilização enquanto negros (para citar Tianna Paschel); quando o ativismo se fundamenta mais na identidade racial que na mobilização contra as desigualdades multirraciais, seria fácil desvalorizar a arte de Argudín Chon como relíquia de um passado recente.<sup>30</sup>

Entretanto, quando inserida em processos mais amplos de produção racial, a ênfase na união social presente na arte de Argudín Chon é uma afirmação significativa da centralidade da colaboração interracial conjunta para o avanço da igualdade racial. Suas pinturas *Los Inmortales del Machete* (c. 1950, il. 7), *No Porto* (1965), *Escenario Edificante* (c. 1956), *Vendedor de Flores* (1958), entre outras, constroem a visão de José Martí de uma nação racialmente fraterna em que cubanos brancos e negros coexistem como membros iguais do Estado. Sua construção da fraternidade racial ecoa a de muitos afro-cubanos, para os quais a fraternidade é o ideal

30 Como observam Paulina Alberto e Jesse Hoffnung-Garskof, o termo harmonia racial e suas encarnações como democracia racial, fraternidade racial etc. tornaram-se “politicamente tóxicos”. Alberto e Hoffnung-Garskof, 2018: 296-7. Para uma história e uma historiografia concisas da mobilização negra na América Latina, v. Paschel 2018, e também Paschel 2016.



de uma sociedade multirracial e igualitária desejada, não a falácia de uma realidade alcançada.<sup>31</sup> Essas obras retratam cubanos negros e brancos unidos na busca da liberdade, no trabalho conjunto ou no lazer compartilhado. *Los Inmortales del Machete*, por exemplo, representa os mambises (combatentes independentistas que lutaram contra o colonialismo espanhol) cavalgando juntos para libertar a nação. Com base na semelhança física com os heróis da guerra, Chon parece destacar nessa pintura três dos mais importantes líderes revolucionários anticolonialistas desse exército: o afrocubano Antonio Maceo e os descendentes hispânicos Carlos Manuel de Céspedes e Máximo Gómez, apresentados à frente das tropas que esmagam as fileiras de soldados espanhóis. Ao contrário de outras pinturas contemporâneas das guerras de independência que apresentam os combatentes afrocubanos como subalternos de oficiais brancos, Chon os inclui como líderes em pé de igualdade com seus homólogos brancos.<sup>32</sup> Os mambises multirraciais são retratados em termos equivalentes, lutando juntos como um só povo. Argudín Chon usa seu característico estilo de composição para ressaltar a igualdade no exército multirracial. Nesse caso, ele mobiliza seu recorrente efeito onda para apresentar cavalos e homens movendo-se em uníssono, como se fossem extensões um do outro, sincronizados em força e propósito.



Il. 7. *Os imortais do machete*, ca. 1950, óleo sobre juta, 84 x 97 cm. Credit: Courtesy Bromer Art Collection, Switzerland

No entanto, talvez a mais interessante das recriações de Argudín Chon sobre o ideal de harmonia racial seja *Vendedor de Flores* (1958, il. 8), onde o pintor

31 V. nota 4.

32 V., por exemplo, Juan Emilio Hernandez Giró, Máximo Gómez Cruzando la Trocha, in *Exposición de Arte Moderno y Clásico, La Pintura y la Escultura Contemporánea en Cuba, 1941-2*. MNBA, caixa de 1941. V. García Yero, 2020.



visualiza duas mulheres, uma loira, uma de cor, comprando flores de um vendedor negro. Ao contrário de outras imagens representativas da fraternidade racial que recriavam principalmente homens brancos e negros engajados como iguais em empreendimentos conjuntos da nação, *Vendedor de Flores* concentra-se na união multirracial entre mulheres. Como se questionasse as fortes dimensões de exclusão de gênero da ideologia que omitia as mulheres do imaginário nacional, *Vendedor de Flores* aborda a sororidade racial. Aqui, o pintor apresenta duas mulheres que se divertem fazendo compras juntas – veja-se no canto direito da imagem a sacola de compras levada pela mulher mulata. O espectador sabe que elas devem ser amigas íntimas porque a mulata descansa o braço de modo natural e confiante no ombro da loira, as duas à vontade na proximidade uma da outra enquanto esperam para pagar as flores. Elas são apresentadas como iguais, ambas vestidas de forma elegante, com penteados e maquiagem semelhantes. O vendedor se curva diante delas com deferência enquanto prepara as flores; ambas merecem a mesma cortesia e respeito.



Il. 8. *Vendedor de flores*, 1958, óleo sobre tela, 56 x 74 cm. Credit: Courtesy Bromer Art Collection, Switzerland

Na cultura popular da época, a representação da sororidade racial entre brancas e mulatas na sociedade cubana era uma raridade. Na literatura e na música popular, como nas *zarzuelas*, brancas e mulatas eram historicamente apresentadas como rivais irreconciliáveis, inimigas viscerais que competiam pelo amor dos homens brancos. Elas eram geralmente representadas como polos opostos: a branca, como a esposa virginal e pura; a mulata, como a tentadora sensual, como a amante pela qual os homens traíam as esposas e se corrompiam. Na condição de casadas, as brancas tinham o poder legal e econômico de seu status, ao passo que as *mulatas* enfrentavam as vulnerabilidades de sua posição de amantes, julgadas pela sociedade como imorais e ilegítimas.<sup>33</sup> Assim, a representação da soro-

33 Kutzinski, 1993; Thomas, 2008.

ridade racial proposta por Chon, de uma loira e uma mulata que se relacionavam como iguais, contestava os pressupostos de gênero e sexo da época. *Vendedor de Flores* sugere que, como os homens, as mulheres cubanas, afrocubanas e brancas igualmente, poderiam e deveriam criar amizade e redes de apoio, respeitando-se e valorizando-se umas às outras.

## Conclusão

Este artigo chamou a atenção para o problema generalizado da indeterminação racial na América Latina e sua relação com a produção artística dentro das particularidades do campo da arte afro-latino-americana. Ao mesmo tempo, evidenciou o trabalho notável, mas até agora não reconhecido, de Antonio Argudín Chon. Como foram interpretadas as obras de arte de Argudín Chon pelos espectadores que compareceram às exposições das quais ele participou ao longo das décadas de 1940-1960? Teriam eles visto apenas uma interpretação folclorista de afro-cubanos tocando tambores ou puderam ler os detalhes sutis que deslocaram a imagem para além do estereótipo? Será que esses espectadores viram apenas duas mulheres comprando flores ou perceberam uma mensagem de união social e uma reivindicação de igualdade embutida na imagem? Que outras interpretações eles podem ter feito que diferem da análise apresentada neste artigo? Essas perguntas são realmente intrigantes e pertinentes, mas quase impossíveis de responder. Apesar disso, essa improbabilidade não deve impedir a investigação. Certamente, quando encontramos sentido na arte, inevitavelmente fazemos nossas próprias projeções sobre as obras de arte. No entanto, embora nos deixem com argumentos menos comprováveis e mais especulativos, as abordagens aqui exploradas são seguramente uma alternativa preferível à contínua desconsideração – e, portanto, a uma supressão ainda maior – das contribuições de artistas não brancos marginalizados, como concluíram com tanta perspicácia Ximena Gómez e Tamara Walker.<sup>34</sup>

Usando as ferramentas de que dispunha para ascender socialmente, Argudín Chon poderia ter jogado com a maleabilidade da raça para buscar inclusão “passando-se” por branco, pois necessariamente trabalhava no interior de um sistema de hegemonia branca. Entretanto, num país em que historicamente tem sido difícil falar de racismo, Chon recorreu à sutileza da arte, mobilizando seu estilo pictórico próprio para abordar esse problema que, provavelmente, o afetava de maneira profunda. Nem “folclorista” nem datada, sua arte questionava pressupostos sobre o espaço doméstico negro, problematizava as dimensões de gênero da ideologia da fraternidade racial, opunha-se à estereotipagem dos negros e à alteridade social, e valorizava a cultura afrocubana por meio de sua imaginação pictórica singular. Sua arte invoca o ideal da igualdade racial, ao mesmo tempo em que reconhece nossa humanidade compartilhada e o significado do engajamento interracial conjunto. O caso de Antonio Argudín Chon destaca a importância de o campo da arte afro-latino-americana atentar para o trabalho de artistas difíceis de rotular, cuja arte pode parecer ultrapassada ou facilmente dispensável. Suas obras demandam nossa atenção, ampliando nossas perspectivas sobre a relação entre raça, identidade, arte e ativismo.

34 Gómez, 2019: 207; Walker 201.: 10.



## Obras citadas

- Ades, Dawn, "L'image du Noir en Amérique latine", in Bindman, D., Gates, H., Dalton, K., eds., *The image of the Black in Western Art* (new ed.). Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 2010 (in collaboration with W.E.B. Du Bois Institute for African and African American Research; Menil Collection).
- Alberto, P., *Black Legend: The many lives of Raúl Grigera and the power of racial storytelling in Argentina*. Cambridge, UK, New York, NY: Cambridge University Press, 2022.
- Alberto, P., & Hoffnung-Garskof, J., "Racial Democracy and Racial Inclusion: Hemispheric Histories", in de la Fuente, A., & Andrews, G. (eds.), *Afro-Latin American Studies: An introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- Alberto, P., *Terms of Inclusion*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2011.
- Benson, Devyn, *Antiracism in Cuba (Envisioning Cuba)*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2016.
- Bronfman, Alejandra, *Measures of Equality: Social Science, Citizenship, and Race in Cuba, 1902-1940*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2004.
- Coleman, Kevin, "The Photos That We Don't Get to See", in Bender, D., & Lipman, J. (eds.), *Making the Empire Work: Labor and United States Imperialism* (Culture, Labor, History; 13). New York, NY: New York University Press, 2015.
- De la Fuente, A., *A Nation for All*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2001.
- De la Fuente, A., "Afro-Latin American Art", in de la Fuente, A., & Andrews, G. (eds.), *Afro-Latin American Studies: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- Degler, C., *Neither Black nor White: Slavery and Race Relations in Brazil and the United States*. New York: Macmillan, 1971.
- Fernández Torna, J., Mario Carreño, *Mario Carreño: Selected Works (1936-1957)*. Miami: Torna & Prado Fine Art Collection, 2012.
- García Yero, Cary Aileen, *Sights and Sounds of Cubanidad: Race, Nation, and the Arts in Cuba, 1938-1958*. PhD Dissertation, Harvard University Press, 2020, Chapter 3.
- Gómez, Ximena, *Nuestra Señora: Confraternal Art and Identity in Early Colonial Lima*. PhD, University of Michigan, 2019.
- Kutzinski, V., *Sugar's secrets: Race and the Erotics of Cuban Nationalism*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1993.
- Martínez, Juan, *Cuban Art and National Identity: The Vanguardia Painters, 1927-1950*. Gainesville: University Press of Florida, 1994.
- Martínez, Juan, "Lo Blanco-Criollo as lo Cubano: The Symbolization of a Cuban National Identity in Modernist Painting of the 1940s", in Damian J. Fernández and Madeline Camara Betancourt, (eds.), *Cuba, the Elusive Nation: Interpretations of National Identity*. Gainesville: University Press of Florida, 2008.
- McGillivray, Gillian, *Blazing Cane: Sugar Communities, Class, and State Formation in Cuba, 1868-1959*. Duke University Press, 2009.
- Mercer, Kobena, *Back to the Jungle*. Hoboken: Taylor and Francis 2013.
- Noah, Stephanie, *Dark Matters: Recasting Darkness with Contemporary Latin American Art*. PhD Leiden University, Art History Department, forthcoming, 2022.



- O'Toole, Rachel, *Bound Lives: Africans, Indians, and the Making of Race in Colonial Peru*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2012.
- Paschel, T., *Becoming Black Political Subjects: Movements and Ethno-Racial Rights in Colombia and Brazil*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2016.
- Paschel, T., "Rethinking Black Mobilization in Latin America", in de la Fuente, A., & Andrews, G. (eds.), *Afro-Latin American Studies: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- Rappaport, Joanne, *The Disappearing Mestizo: Configuring Difference in the Colonial New Kingdom of Granada*. Durham: Duke University Press, 2014.
- Restall, Matthew, *The Black Middle: Africans, Mayas and Spaniards in Colonial Yucatan*. Stanford: Stanford University Press, 2013.
- Roberts, T., *Resounding Afro Asia: Interracial Music and the Politics of Collaboration*. New York, NY: Oxford University Press, 2016.
- Scott, R., and J. Hébrard, *Freedom Papers: an Atlantic Odyssey in the Age of Emancipation*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2012.
- Telles, E., *Race in another America: The Significance of Skin Color in Brazil* (Course Book ed.). Princeton, NJ: Princeton University Press, 2014.
- Thomas, S., *Cuban Zarzuela: Performing Race and Gender on Havana's Lyric Stage*. Urbana: University of Illinois Press, 2008.
- Veigas, José, *Escultura en Cuba, Siglo XX*. Santiago de Cuba : Fundación Caguayo, Editorial Oriente, 2004.
- Walker, Tamara, *Exquisite Slaves: Race, Clothing, and Status in Colonial Lima*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- Walker, Tamara, "The Negrito out of Africa", Conference presentation, ACASA 2021.

## Arte e aceitabilidade: alguns problemas suscitados pela visualização da escravidão caribenha através do modernismo

Leon Wainwright

### Introdução

Em 1763, dois homens escravizados, Cuffy<sup>1</sup> e Accara, lideraram uma revolta contra os proprietários holandeses da fazenda Magdalenberg no rio Canje em Berbice, hoje um condado da Guiana, então uma colônia holandesa à parte. Após matarem o administrador da fazenda e incendiarem sua casa, seguiu-se quase um ano de bem-sucedida resistência. Esse foi o quinto levante registrado na colônia em trinta anos e a maior rebelião de escravos no Caribe até hoje. Uma unidade militar chefiada por Cuffy assumiu o comando de uma longa lista de outras fazendas e também de Fort Nassau, enquanto ele tentava, por meio de vários despachos escritos, negociar um acordo de paz com o General Van Hoogenheim. Mas a intransigência dos fazendeiros, a chegada de tropas europeias e divisões nas fileiras dos rebeldes levaram o empreendimento ao fracasso, com a morte de Cuffy e a punição brutal dos que o apoiavam.<sup>2</sup>

Nos anos imediatamente anteriores e posteriores à independência da Guiana do domínio britânico em 1966, vários artistas do país se voltaram para a memória desse levante e o tornaram a base de algumas obras de arte distintas e controversas. Em 1960, Aubrey Williams (1926-1990), pintor nascido na Guiana, encontrou na história dos rebeldes uma alegoria da descolonização do Caribe de então e produziu a pintura *Revolta* (1960) [Fig. 1]. Seu interesse na rebelião de 1763 contribuiu para pôr em foco preocupações persistentes que se desenvolveram na Guiana na década de 1970. Em 1976, o pintor e escultor guianês Philip Moore (1921-2012) fez sua grande escultura pública, o *Monumento 1763*, popularmente conhecido como "o monumento do Cuffy" [Fig. 2]. Uma obra típica do amplo acervo de pintura e escultura do artista, nela Moore tratou desse mesmo tema histórico da rebelião de Berbice, apresentando uma figura colossal com membros tubulares, superfície freneticamente modelada e motivos um tanto obscuros.



Il. 1: Aubrey Williams, *Revolta*, 1960. Óleo sobre tela, 134 x 165 cm. National Gallery of Guyana. © Espólio de Aubrey Williams. Todos os direitos reservados, DACS 2014.

1 A grafia desse nome tem sido anglicizada desde aquela época, assim como neste artigo. No registro contextual, ela é dada como Coffij.  
2 V. Cornelis Christiaan Goslinga, no livro editado por Maria J. L. van Yperen em 1985, e Klars 2020.



Ilus. 2 e 3: Philip Moore, *Monumento 1763* (ou *monumento do Cuffy*), 1976. Georgetown, Guiana. © The Guyana National Trust.

De certa forma, as tentativas diversas de representar e lembrar os eventos de 1763 feitas por esses dois artistas fracassaram tanto quanto a própria rebelião. Elas não foram bem recebidas nem tiveram apelo duradouro. No entanto, talvez seja por causa desse desfecho, em vez de apesar dele, que essas duas obras de arte se tornaram reveladoras de alguns lugares sociais especialmente complexos. No mínimo, ambas estão subentendidas nas relações entre vários artistas que atuaram na descolonização e no pós-independência da Guiana; mais significativamente, elas ocuparam uma mistura instável de interesses político-partidários, religiosos e nacionalistas, cada qual focalizando o tema da rebelião de 1763. Conseqüentemente, a questão do respectivo "sucesso" de Williams e Moore com suas duas obras é, no fundo, como ver a arte moderna no Caribe. Mais propriamente, é como essa arte tem sido vista por seus públicos e por seus artistas. Reunir essas obras pode propiciar um debate sobre o que veio à tona quando os artistas do Caribe se voltaram para o tema do passado de escravidão nas plantações da região e para o tema da resistência.<sup>3</sup> Na verdade, a história da atenção de Williams e Moore à escravidão mostra como a Guiana olhou para trás a partir de uma série de pontos de vista sobre seu passado. Esses episódios de retrospectão, praticados na elaboração e na recepção da arte, demonstram que a visualização desse passado pode, ao mesmo tempo, levantar questões sobre a criatividade e a imaginação em geral: a força e o propósito neles investidos, e as razões pelas quais muitas vezes parecem decepcionar (se é que não até alarmar) seus espectadores.

Quando se presume que a arte é uma forma de perturbar o presente por meio da atenção ao passado histórico, ela se enreda em uma interação de forças especialmente complexa. Muito mais que comemoração está acontecendo quando se atribui a obras de arte a responsabilidade de revisitar a escravidão. No entanto, há limitações quando se delega à arte o papel de cabide da memorialização

3 Este artigo se baseia em minhas tentativas anteriores de examinar este campo, incluindo publicações anteriores minhas sobre os mesmos trabalhos-chave de Williams e Moore. V. Wainwright 2006; 2009; 2011; 2016; 2018.



pública. As causas das tensões provocadas por tais tentativas de empregar obras de arte parecem referir-se aos aspectos formais da própria criatividade material. Enquanto as obras de arte individuais estão frequentemente sujeitas a expectativas de utilidade política, no cenário da Guiana das décadas de 60 e 70, houve artistas que se propuseram a visualizar o passado como, mas ao mesmo tempo, tentaram “reconquistar” suas obras liberando-as desse propósito. Ao fazer isso, eles destacaram uma dificuldade específica para a arte moderna quando ela assume o fardo da comemoração. Quando os resultados da visualização e materialização do passado estão desfasados do contexto (ou mesmo totalmente inaceitáveis), parece sensato avaliar as exigências feitas às obras de arte modernas e como elas se comportam.

A pesquisa histórica e curatorial sobre a “visualização da escravidão” tem abordado a produção artística em vários contextos no âmbito da diáspora africana, principalmente nos Estados Unidos, para mostrar como os artistas modernos e contemporâneos podem voltar-se para tais histórias enquanto a elas estiverem ligados por circunstâncias do presente (Bernier e Durkin 2016; Copeland 2013; Barson e Gorschlüter 2010). A pesquisa desse tema focada no Caribe beneficiou-se da análise seminal de Marcus Wood (1997) dos fenômenos visuais que definiram os processos de abolição da escravidão das plantações. Wood mostrou que a historiografia da escravidão e do heroísmo, em particular, sofrem de “memória cega” (referindo-se a como a vertente dominante do pensamento abolicionista se baseava em imagens da passividade negra e da fetichização do corpo). Refletindo melhor, vale a pena perguntar se não existe também uma correspondente “fé cega” na capacidade que tem a arte de fazer o trabalho da memória. Muita fé tem sido colocada na eficácia das obras de arte modernas em lembrar o passado, mesmo que na prática elas sejam mais propensas a frustrar ou mesmo subverter tal instrumentalização. Embora tais abordagens da arte provavelmente não sejam específicas dos processos de visualização da escravidão, elas têm um papel a desempenhar na arena comemorativa. É uma questão ainda não levantada nos estudos de arte moderna voltados para o Caribe, a ser abordada na esteira de uma consideração do modernismo em seus contextos globais e comparativos.

O treinamento do foco na materialidade das obras de arte (Wainwright 2017; Fuglerud e Wainwright 2015) pode permitir uma análise assim. Ele pode revelar como diferentes meios artísticos se comparam no atendimento às expectativas historicamente contextuais dos artistas e de seus públicos. Através do processo de comemoração visual, cada meio se vê fazendo seu próprio trabalho, cada um conforme seus recursos. Ver o Caribe mais de perto pode auxiliar na compreensão das instâncias históricas quando o objetivo de cumprir o potencial ostensivamente comemorativo da arte se torna operativo na produção e na recepção de práticas visuais públicas. A imaginação pictórica e a escultórica se separam uma da outra e também divergem da imaginação histórica, esquivando-se das expectativas implícitas da memorialização. Tal percepção é salutar para os estudiosos das histórias da escravidão, cujo interesse pelas formas de arte tem crescido ultimamente, e para as pesquisas mais gerais sobre as práticas de memorialização durante o século XX.

## Problematização da eficácia comemorativa da arte

Embora ostensivamente baseadas no mesmo tema, o ano de 1763, as obras de Williams e Moore aqui enfocadas foram feitas para desempenhar funções memorialísticas bem diferentes. Igualmente dependentes da mudança de significação da rebelião escrava antes e depois da independência da Guiana são as variáveis circunstâncias de produção e recepção das obras. É impressionante que, em 1960, a visibilidade da pintura de Williams tenha sido temporariamente impedida, frustrando a ambição do artista de mostrá-la durante os últimos anos da colonização, e que em 1976, ao contrário, o monumento de Moore sobre o mesmo tema tenha sido descerrado com orgulho. Há também expectativas políticas, sociais e religiosas particulares que ressaltam essas diferenças, as quais podem ser mostradas se dermos particular atenção ao meio visual de cada obra de arte e se perguntarmos que trabalho exatamente se esperava que fizessem.

Executada na Grã-Bretanha, onde Williams então vivia, e dada por ele de presente ao povo da Guiana, a pintura *Revolta* está agora na Guyana National Gallery, em Georgetown. *Revolta* se compõe em torno de uma silhueta que delinea a figura de um rebelde escravizado empunhando uma arma enquanto se apresenta como vencedor sobre um corpo branco mutilado, uma mulher branca despida e um homem branco indefeso. O conteúdo provocativo da obra inaugurou uma série de eventos, entre os quais se incluem a interdição de apresentação ao público, um protesto subsequente da imprensa local apoiado pelo escritor Jan Carew (1960) e um longo hiato até sua exposição, que só ocorreu após a Independência, em 1970, quando foi selecionada por um subcomitê liderado por Williams para uma exposição retrospectiva no National Museum.

Por um instante, limitarei minhas reflexões ao tratamento de seu tema e recepção durante a década de 1960 e dois aspectos interligados. O primeiro é a autoidentificação do artista com o homem escravizado. O perfil físico do Cuffy é retratado para se assemelhar ao do próprio Williams, que se faz passar pelo artista ao se pintar olhando no espelho. Sua mão levantada durante o auto-retrato teria segurado um pincel, que aqui é substituído por uma arma. O segundo é sua composição, que explora um arranjo coreográfico que coloca o espectador por trás das costas do escravizado, de modo que a "revolta" em questão torna-se tanto a de 1763 quanto a de 1960. Em todos os sentidos, a obra afirma tanto a retidão do rebelde do século XVIII quanto do atual artista-ativista anticolonial, acima de tudo presumindo, até exigindo, que seu público apoie o princípio político da luta trans-histórica contra a dominação europeia. *Revolução* definiu a promessa de liberdade política na Guiana Britânica como a resolução de um longo programa de luta nacional que remontava, no mínimo, à rebelião de Berbice. No entanto, ao desprender-se significativamente do propósito didático de rememoração do ano de 1763, ela também contrariou as diversas expectativas diante da arte moderna que vigoravam no Caribe e na Grã-Bretanha por volta de 1960. Esse aspecto da eficácia da obra repousa no meio escolhido pelo artista, a pintura, e depende de seu principal interesse ser a figuração. Para sua intervenção de 1960 na Guiana, Williams escolheu a pintura porque ela remetia à ordem colonial, mais antiga, e oferecia uma forma de abordagem que dependia do contexto de uma exposição, que era compre-

endido e acessado pelo público da elite colonial. Na década de 1960, o meio da pintura e das representações da figura humana não podia mais ser visto como condição *sine qua non* da arte moderna. Esse status superior da pintura no Caribe havia caído na virada para a escultura e para formas contingentes de espetáculo baseadas no tempo: dança, teatro, carnaval, tambores de aço e calipso (contanto que tais *performances* também se cruzassem com a produção literária).<sup>4</sup>

Entretanto, os artistas da Grã-Bretanha que persistiram na figuração, o fizeram para enfrentar um ataque liderado por Nova York à própria representação e reagir ao domínio da forma abstrata e à chegada da nova obra tridimensional. Para uma percepção mais clara das forças críticas que se opunham à pintura da década de 1960 no norte metropolitano, podemos notar que, em 1958, Allan Kaprow referiu-se ao "legado" de Jackson Pollock como uma ordem para que usássemos todos os nossos sentidos, sugerindo que o método do artista deveria estender-se para além das fronteiras da pintura, criando uma "nova arte concreta". Em suas próprias palavras, "Aqui, a aplicação direta de uma abordagem automática ao ato [de pintar] só deixa claro que este não é o antigo ofício da pintura, mas talvez beire o próprio ritual, que por acaso tem na tinta um de seus materiais. [...] Não satisfeitos com a sugestão de nossos demais sentidos por meio da tinta, utilizaremos as substâncias específicas da visão, do som, dos movimentos, das pessoas, dos odores, do tato". No Japão, *O Manifesto Gutai*, de Jiro Yoshihara (1956), foi outro réquiem para a pintura; em 1963 uma feminista como Carolee Schneemann já estava usando o próprio corpo pintado como material escultórico; paralelamente, Gunter Brus, por sua vez, havia desistido da pintura em favor da *performance* muito antes. É possível traçar comparações com *The Chelsea Hotel Manifesto*, de Yves Klein ("Não seria o futuro artista aquele que exprimiu através de um silêncio eterno uma imensa pintura sem dimensão?", 1961), Guy Debord e a Situationist International (1957), e *Untitled Guidelines for Happening*, de Kaprow (c. 1965), enquanto um conjunto diferente, mas importante, de coordenadas teóricas era proposto por Robert Morris em "Notes on Sculpture" (Partes I e II), em 1966.

No Caribe, após a Segunda Guerra Mundial, a pressão sobre a pintura, embora igualmente defendida, era de caráter bem diferente. Aqui, um esvaziamento do campo da criatividade deu lugar ao espetáculo público: o carnaval de máscaras (que ficou conhecido em Trinidad simplesmente como "mas"), as bandas de percussão em metal e assim por diante. A Guiana produziu variações disso na década de 70, com suas pinturas cortadas em painéis quadrados e apresentadas em desfiles durante a recém-inaugurada Semana da Cultura.<sup>5</sup> No Caribe atual, essas divisões estão sendo sistematicamente problematizadas, em sintonia com o crescimento global do interesse em práticas artísticas 'participativas', projetos criativos que exigem o envolvimento de seu público. Artistas visuais têm trabalhado com designers de fantasias de carnaval, apresentando seus trabalhos em espaços internacionais para a prática da arte contemporânea, como o artista meio-guianês

4 Para alguns exemplos na Guiana, v.: Creighton 1995 e Maes-Jelinek 1989.

5 Também vale a pena lembrar, em contraposição, que nos primeiros anos de independência política no Caribe anglófono houve um conservadorismo persistente a esse respeito. Especialmente na área da política de educação artística, houve resistência ao encontro da pintura e do carnaval em qualquer contexto institucional. Por exemplo, o grande projeto de M. P. Alladin, seu livro *Man is a Creator* (1967), prescrevia uma firme divisão entre essas formas de arte, pois seu autor, na qualidade de primeiro Ministro da Cultura de Trinidad e Tobago, supervisionou a destinação de fundos oficiais para a padronização da arte visual através do ensino em estúdios.



Hew Locke e Marlon Griffith, de Trinidad, em obras como *Up Hill Down Hall: An Indoor Carnival* (Tate Modern 2014) e *The Procession* (Tate Britain 2022), e o grupo de colaboradores de *En Mas': Carnival and Performance Art of the Caribbean* (Contemporary Arts Center, Nova Orleans 2015, e apresentações itinerantes).

Graças a sua prática como artista em ambos os continentes durante a década de 1960, deve-se considerar que Williams se empenhou em resistir ao movimento concertado de abandono da pintura no Caribe em processo de descolonização, ao tempo em que subvertia o alto modernismo de meados do século (centrado na abstração) que se estabeleceu nos centros metropolitanos do Atlântico Norte. Os termos em que o fez são complexos e específicos da geografia cultural do Caribe e de seus intelectuais na diáspora. Williams os sintetizou no ensaio "The Predicament of the Artist in the Caribbean" (1968), uma reflexão sobre o movimento de afastamento da pintura e o impulso em direção à abstração. Ele o abriu com o argumento de que "a arte está sempre em primeiro plano; é a verdadeira vanguarda. As artes visuais, por serem as mais simples e diretas, deveriam estar um pouco à frente da literatura porque, com povos emergentes, há o problema do analfabetismo, e o contato direto é o nível natural de comunicação nessa sociedade". Para o Caribe, a arte deveria ser "a tecnologia, a filosofia, a política e a própria vida do povo". Escrevendo como um defensor da pintura que achava o próprio termo "abstrato" um tanto inútil, Williams sublinhou, apesar disso, que "as artes da [nossa maior] civilização do passado eram em grande medida não figurativas", confessando-se "preocupado com uma concepção prevalecente de que a boa arte, a arte que funciona, deve falar, deve ser narrativa. Não vejo necessidade de que a arte seja narrativa porque, pensando no passado e no homem, a arte nunca foi muito 'narrativa'". E resumiu sua posição desta maneira:

Não pretendo pedir aos intelectuais caribenhos que considerem a abstração como "alta arte", "arte do futuro" nem qualquer coisa do gênero. Na verdade, sequer penso em minhas pinturas como abstratas. Não consigo realmente ver a abstração. Abstração para mim seriam duas cores sobre uma superfície, sem estrutura, sem forma e sem marca da mão humana. Não acho que os pintores pintem abstração nem que os escultores esculpam abstração. Não estou muito certo de compreender o significado dessa palavra.<sup>6</sup>

O tema da politização da *Revolta* de Aubrey Williams durante a década de 1960 merece a atenção de um projeto mais amplo de bolsas de estudo sobre o modernismo artístico que mapeie os movimentos da arte e dos artistas do Caribe, assim como suas atitudes em relação ao modernismo artístico, levando em conta suas diversas localizações ao redor do Atlântico (Wainwright 2011; Huckle 2013). O que se pode observar aqui em um relato mais focado é que a prática pictórica de Williams foi, na maior parte das vezes, um entrelaçamento de naturalismo e abstração. Na época, teria parecido conservadora aos modernistas do Atlântico

6 Williams, Aubrey, "The Predicament of the Artist in the Caribbean", *Caribbean Quarterly*, 14:1/2 (Mar./Junho de 1968): 60-61. Sou grato a Claudia Huckle por compartilhar comigo essa visão em relação a suas pesquisas sobre as visitas da Williams à Jamaica. Nos Estados Unidos, uma importante reação a essas questões durante a década de 1930 mostra uma complexidade comparável no exemplo de *The Life of Toussaint L'Ouverture*, série de Jacob Lawrence que consiste em quarenta e uma composições individuais em têmpera sobre papel executadas entre 1936 e 1938. Embora a série seja agora amplamente celebrada, tende-se a esquecer que originalmente ela era parte da tentativa de fazer formas figurativas abstratas contra o pano de fundo da hostilidade tanto ao realismo social quanto ao modernismo, um movimento que sujeitou Lawrence a críticas estridentes, v. Ellen Harkins Wheat, 1986.

Norte e seus proponentes, mas sua abordagem faz muito mais sentido agora que sabemos como a arte se desenvolveu no final do século XX. Com efeito, Williams estava implicado em um processo de abertura da comunidade artística para a valorização das obras que dependiam mais das condições locais de produção. Fora dos centros históricos do modernismo, houve uma mudança radical de atitudes diante da arte que ganhou destaque e começou a moldar uma geografia cultural mais transnacional. Então, com sua *Revolta*, em pelo menos dois sentidos ele virou de cabeça para baixo o anacronismo que passara a ser associado à pintura e à figuração.

O contexto de produção do *Monumento 1763* de Philip Moore foi moldado tanto pela influência de Williams como artista quanto pela prática artística mais ampla de Moore, por sua busca deliberada de novas abordagens, definições e materiais para o que considerava uma expressão autêntica na arte que fosse cultural e até espiritualmente apropriada para o Caribe em seu sentido mais amplo. Como disse Moore ao escritor Andrew Salkey em 1970 sobre a questão de seu próprio desenvolvimento como artista, “eu rompi com a forma rigidamente anatômica de representar minhas figuras e comecei a expressar-me livremente, incentivado por um artista guianês que tinha ido para Londres e voltado. Refiro-me a Aubrey Williams” (Salkey 1972: 87).<sup>7</sup> Na verdade, Williams iniciou e coordenou o *Monumento 1763*, após uma licitação ganha pelo guianês Karl Broodhagen (1909-2002).<sup>8</sup> Quando Broodhagen se recusou a fazer certas alterações solicitadas em sua inscrição e depois a retirou, Philip Moore, que não participava dessa concorrência, foi instado por Aubrey Williams a substituí-lo. Essa solução acordada veio por decisão do artista, arqueólogo e fundador institucional Denis Williams (nenhuma relação de parentesco), que supervisionou o processo de execução do primeiro e último monumento público de grande escala da Guiana. Eve Williams, filha de Denis, registra que

O artista Philip Moore veio dos Estados Unidos para a Guiana para realizar esse trabalho. Sua estátua de bronze de cerca de quatro metros e meio, pesando duas toneladas e meia, foi feita para a Guiana na famosa fundição britânica Morris Singer em Basingstoke, onde a obra foi supervisionada por Williams, Diretor de Arte do Conselho de História e Artes da Guiana. A maquete original que Moore esculpiu em madeira também foi moldada em bronze e, mais tarde, foi destaque na exposição da Guiana no Jamaica Institute durante o CARIFESTA 1976 (Williams 2012: 118).

Essa aparição na Jamaica dez anos após a Independência identificou o *Monumento 1763* com uma “escola nacional” de arte guianesa. O rótulo simplifica demais a geografia transnacional associada ao movimento do monumento e aos artistas que nele colaboraram, conectando Estados Unidos, Guiana, Jamaica e Grã-Bretanha. No entanto, o monumento foi criado sobretudo para servir à nação durante uma década de otimismo inicial em relação à República Cooperativa da Guiana. Colocado na Praça da Revolução (“Aos heróis da revolução de 1763 contra o trabalho forçado e o sistema de plantação”, lê-se em sua placa), foi descerrado três dias antes do décimo ano de independência da Grã-Bretanha, e o aniversário do levante de 1763 em 23 de

7 A entrevista é transcrita em Salkey 1972.

8 Broodhagen obtivera do Governo de Barbados a encomenda do *Monumento à Emancipação*, popularmente conhecido como “a estátua de Bussa”, descerrado em 28 de março de 1985. O escultor chamou a estátua de *Escravo em Revolta*, em referência à maior revolta contra a escravidão na ilha de Barbados, a de 1816.

fevereiro foi escolhido como Dia da República. Aí estava a comemoração de uma história de luta contínua, resistência e consequente emancipação da escravidão que marcou o início ostensivamente anticolonial da Guiana.

Meu próprio encontro com o monumento foi em 2005. Eu o vi do chão e lá percebi que, escondido atrás da estrutura, havia um altar temporário repleto de velas e ovos azuis que era vigiado ritualmente por um seguidor todo vestido de branco dos “espíritas” (da fé Batista Espiritual afro-sincrética do Caribe). Era agosto, mês em que as cerimônias de libação são mais frequentes e, também, considerado o mês que marca o período histórico de uma visita de Cuffy e seus seguidores à área, na esperança de sucesso na negociação com os colonizadores.<sup>9</sup> Tais oferendas e libações ao pé do *Monumento 1763* não são incomuns e assinalam sua dupla importância para as comunidades nacional e religiosa.<sup>10</sup> O foco das crenças religiosas afro-sincréticas no monumento condiz com a filosofia pessoal de Philip Moore, baseada na pressuposição da natureza divina do indivíduo implícita no conceito rastafariano de “godmanliness”. Isso se deve a sua filiação aos jordanitas e à estrutura pan-africana que ele promoveu em suas tentativas de “representar o homem africano em todas as suas esferas; com isso, refiro-me aos africanos que vivem na África e aos descendentes de escravos no Caribe, América, América Latina, Canadá e Grã-Bretanha, em qualquer lugar para o qual tenham viajado e onde tenham se estabelecido” (Salkey 1972: 88-89).

Se a *Revolta* de Williams foi uma obra de autoidentificação, tal prática ressurgiu com o monumento de Philip Moore, só que de uma forma que apontava, não para uma imagem do indivíduo, mas sim para o que pode ser chamado de eu “elemental”: uma forma espiritual do ser humano com a qual todos os guianeses podem identificar-se. Isso representou para o artista e seus públicos um desafio e tanto. Como disse ele ao escritor visitante Andrew Salkey em 1970, “estamos tendo um pequeno debate pelo fato de a imagem do Cuffy não ser muito correta, você sabe”.<sup>11</sup> Com isso, referia-se à busca do que poderia servir como “símbolo” nacional adequado para a Guiana, o que o levou a protestar que “Nenhum verdadeiro nacionalista veneraria Cuffy menos se ele fosse retratado, como eu acho que deveria ser, como um homem forte, duro, mal arrumado, de cabeleira embaraçada [...]. Se tivermos que embelezá-lo, é porque temos vergonha dele, vergonha do que é nosso, vergonha de nosso passado” (Salkey 1972: 98-99). Salkey relatou que, em 1970, Moore tirou do bolso da camisa um “camafeu” com a efígie de Cuffy que havia esculpido. Ele poderia muito bem ter sido um protótipo da mesma imagem repetitiva em argila pintada que Moore doou à Burrowes School of Art da Guiana, baseada nas técnicas de modelagem que ele mesmo ensinou quando trabalhava em Princeton [figura 3]. A menção de Moore ao “pequeno debate” aludia à divergência entre o gosto da elite e o gosto do povo da Guiana em suas atitudes diante da figuração. Isso ficou ainda mais claro quando o *Monumento 1763* foi feito seis anos depois: a opinião verbalizada na imprensa mostrou desaprovação, ao passo que os espíritas, que se colocaram fora desse debate, começaram a abraçá-lo, como ainda hoje fazem.

9 Por sua iconografia, essa combinação de elementos foi explorada em pinturas por Stanley Greaves, com suas referências aos monumentos cobertos, figuras públicas e signos de obeah.

10 V. também Williams 1990.

11 Salkey chamou a atenção para um editorial de Carl Blackman, intitulado “Is that you, Cuffy?” (É você, Cuffy?), no qual perguntava: “Que espécie de homem era Cuffy, o líder da maldita Rebelião de Berbice e, agora, o primeiro herói da Guiana?” (Salkey 1972: 98).





Il. 4: Philip Moore, *casa-modelo* (detalhe), s.d. Acervo Burrowes School of Art.

Críticos e comentaristas tiveram dificuldade em sintetizar o significado da obra de arte de Moore e acabaram tergiversando sobre seu valor. Stanley Greaves, por exemplo, escreveu:

O Monumento foi uma obra visionária, característica do artista e escolhida para simbolizar o espírito revolucionário que o Governo estava estimulando. No entanto, surgiu uma controvérsia nacional, pois a população em geral sentiu que a imagem deveria ter sido mais realista. Outra opinião expressa foi que sua natureza "africana" atávica não permitia que outros grupos raciais o aceitassem como um símbolo verdadeiramente nacional. A figura central simbolizava o espírito de Cuffy (Kofi), que havia liderado um longo levante de escravos contra os holandeses em 1763. Esse prenunciou um evento semelhante, idêntico em muitos detalhes, porém maior em escala, encenado por Toussaint Louverture no Haiti contra os franceses em 1791 (Greaves 2010: 180).

O advogado e polímato guianês Rupert Roopnaraine escreveu para explicar a questão do "realismo":

É verdade que a rejeição popular do "Cuffy" [o monumento], como passou a ser conhecido e odiado, também tem a ver com a sina da arte pública não representacional na região como um todo. Não queremos saber de Henry Moore nem de Barbara Hepworth. Nós queremos que nossos monumentos sejam realistas, tão reconhecíveis quanto nossos vizinhos do lado (2012: sp).

O que Greaves e Roopnaraine querem dizer com "realista" é menos claro do que aquilo que têm em mente como o público "popular" da arte no Caribe. Quem é

esse “nós” em “Nós queremos que nossos monumentos sejam realistas?” No Caribe, há linhas difusas entre monumentos e outras formas de memória histórica, inclusive em formas culturais como o carnaval ou a música, assim como na encarnação ritual do passado. A escultura de Moore, independentemente de seus esforços para abandonar o naturalismo ou o “realismo” em favor de uma figuração mais ambígua, geralmente foi identificada como africana. Isso parece ter contribuído para incitar dois públicos etnicizados – o indo-guianês e o afro-guianês – em suas reações ao monumento. Em 1976, houve ressentimento entre os descendentes de indianos pelo fato de o dinheiro público estar sendo canalizado para longe de sua comunidade. A frustração pelo adiamento da inauguração de um monumento (projetado por Denis Williams) em memória dos Mártires de Enmore – os cinco operários indo-guianeses mortos pela polícia num protesto em 1948 – descerrado por Burnham em 16 de junho de 1977, no 29º aniversário do evento, foi alimentada por especulações de que verbas reservadas para o monumento de Enmore haviam sido gastas no Cuffy. Em geral, apesar de tentar defender o monumento de Moore, adiante Roopnaraine argumenta que o produto final nunca foi como o artista pretendia. Ele ressalta a produção de outra maquete para um monumento que nunca foi produzido, o qual incluía uma “roda de revolução (e reconciliação) eterna” composta da xícara, do coqueiro e do sol, símbolos dos principais partidos políticos na época da independência da Guiana. E também relata que as “muitas decepções” de Moore chegaram ao ponto de fazê-lo colocar o *Monumento 1763* sobre um plinto,<sup>12</sup> numa medida para protegê-lo contra possíveis ataques a bomba em decorrência das tensões evidentes.<sup>13</sup> Roopnaraine continua: “Philip Moore não pretendia que Cuffy fosse para o céu [...]. Tragam-no à terra para que possamos compartilhar de seu poder” (2012: sp).

E poder é a palavra-chave. A visão de mundo de Moore estava muito em desacordo com as circunstâncias sociais em torno da encomenda da obra, tanto quanto sua expectativa de ter a palavra final quanto ao modo como a escultura seria apresentada. Porém as inovações que Moore fez através do esquema estético de sua figura e o programa iconográfico que propôs nas placas do monumento não foram totalmente desvalorizados. Com efeito, o monumento mantém uma espécie de agência própria entre os espíritas. Uma obra de arte moderna, cumprindo os objetivos conceituais do modernismo, não satisfaz o gosto da “população em geral”, mas encontrou abrigo e emprego dentro de uma comunidade religiosa, um nexo entre gosto e crença às margens da nação. Isso é fascinante não apenas por sua conjunção de valores estéticos e religiosos (que a apresentariam como uma curiosidade do Caribe ou da construção de uma nação pós-colonial), mas também pelo modo como constitui uma declaração sobre as variedades do modernismo artístico. A obra de arte foi alvo de relativo alheamento e acrescentou uma força disjuntiva às correntes que giravam a seu redor.

Podemos colocar a leitura acima ao lado de outra que não é só mais uma na mistura de interpretações. Comumente atribuída ao monumento pelos públicos atuais (em geral, em tom afetivo de brincadeira e com uma explicação discreta dos ângulos oblíquos de visão necessários), essa outra leitura vê na figura do Cuffy um propósito deliberadamente onanista. Seu corpo tenso inclina-se para trás com

12 Projetado por Albert Rodrigues, o plinto tem 5,5 metros de altura e cinco placas de latão.

13 V. também Stanley Greaves, “Meeting Denis - A Mind Engaged”, em Williams e Williams 2010: 180.

pernas ligeiramente dobradas, agarrando um objeto ambíguo, mas sugestivamente fálico, em um ângulo insuspeito. A boca está aberta, com os lábios projetados para fora em um círculo bem definido. A aparente excitação e potência sexual da figura encontra uma metonímia na água que flui a seus pés antes de cair em uma série de piscinas rasas. A sensação especialmente vívida do monumento como uma declaração procriadora e irreverentemente autogratificante, pode ser obtida do escritório do diretor da National Gallery of Guyana, Casa Castellani. Essa sala já pode ser o quarto do Presidente Forbes Burnham em sua residência oficial na capital. O fato de mais tarde o edifício ter sido destinado a abrigar a coleção de arte da nação parece posicionar a representação visual no centro da vida política nacional. Porém a figura esculpida que ele descerrou em 1976 pode ter se masturbado mais visivelmente do ponto de vista físico que tinha Burnham. Como é muito difícil ver nesse aspecto um pretense objetivo da encomenda do monumento, essa leitura caracteriza a recusa da arte em conformar-se inteiramente às ambições propagandistas de um líder político. Ela não afeta em nada a presença do historicismo grandioso sugerido no paralelo de Greaves com o sucesso alardeado da revolução negra no Haiti. A impossibilidade de se alegar a predominância de algum ponto de vista da escultura, estando ela no centro de inúmeros ângulos de visão, provavelmente a ajudou a a obra de arte evitar a injunção de indecência pública.

## Conflito e visualização

No contexto guianês de recordação de histórias de escravidão, aos conflitos e traumas do passado colonial crescem-se os atritos e discordâncias decorrentes de uma prática de visualização. As abordagens da questão da "semelhança" do Cuffy feitas por Moore através do *Monumento 1763* e a linguagem de seu comportamento corporal permitiram ao artista tomar uma posição voltada simultaneamente contra a opressão colonial (escravidão nas plantações), o gosto estético privilegiado e o poder burocrático e político-partidário pós-colonial. O fato de Moore ter criado uma versão tridimensional de Cuffy é fundamental para sua tentativa de manter reunidos esses múltiplos pontos de vista, em um ambiente de discordância quanto a como ver o passado no presente. Tornou-se uma ocasião para testar o modernismo em circunstâncias especiais que ele raramente encontrou na metrópole do norte.

O discurso em torno da memorialização da escravidão e da resistência na Guiana condensou-se repetidas vezes no levante de 1763, o que colocou processos de visualização em primeiro plano. Quando a pintura *Revolta* finalmente foi mostrada ao público em 1970, abriu-se uma oportunidade política para Cheddi Jagan, líder de oposição pelo Partido Popular Progressista. Um relatório do *The Sunday Chronicle* (domingo, 15 de fevereiro de 1970) revelou como o "Dr. [Cheddi] Jagan disse que foi o governo em exercício (mas não no poder) do PPP que insistiu em que o quadro *Revolta*, de Aubrey Williams, fosse exibido e, depois disso, abrigado na Public Free Library; que, durante os primeiros anos da Semana Anual de História e Cultura, foi o PPP que retirou Cuffy de seu desconhecido lugar de descanso para as valorosas páginas da história da Guiana [...]" (Salkey 1972: 95).<sup>14</sup> Com tamanha importância política continuamente colocada na figura de Cuffy e na função da arte no estímulo ao debate público, torna-se mais fácil ver o que levou à encomen-

14 O artigo é longamente citado em Salkey 1972.



da da escultura de Moore. O significado escultórico no espaço urbano da Georgetown da década de 70 havia se tornado um tema vivo. Jagan afirmou que a remoção da estátua da Rainha Vitória dos gramados dos tribunais de justiça "tinha valor terapêutico para a nação e para o indivíduo" (Salkey 1972: 95).

Mas, embora essa motivação ou vontade política de atrair a rebelião de 1763 para as "valorosas páginas da história da Guiana" possa ter sido bastante clara, nenhuma das duas obras de arte parecia capaz de cumprir esse objetivo. A escultura de Moore ofendeu uma visão popular da semelhança de Cuffy, assim como a pintura *Revolta* ofendeu uma visão da elite em sua expectativa de certos padrões para a arte na Guiana. A situação não melhorou em nada com o processo pelo qual a pintura entrou em competição com a escultura. A busca de modos adequados de figuração tridimensional que pudessem deslocar a estatuária dos colonizadores já estava adiantada, tendo em vista que o próprio meio da pintura ficou estigmatizado por suas conotações de gosto hegemônico europeu. O artista e educador guianês Stanley Greaves lembrou recentemente a ocasião em que ele e um pequeno grupo de contemporâneos (Emerson Samuels e Michael Leila) receberam permissão para ver a *Revolta*:

Parecia [...] mais um estudo que uma pintura acabada, pelas seguintes razões. A parte esquerda do quadro era ocupada pela grande silhueta de um escravo com grilhões rompidos nos pulsos segurando uma lâmina ensanguentada de uma maneira obviamente *improbabilíssima*. A silhueta em si *contradizia* a modelagem nas calças, dispersando a unidade visual. As *imprecisões* no desenho das figuras eram evidentes na representação do pequeno grupo, incluindo os feridos e mortos, à direita, sob o braço que o escravo erguia empunhando a faca. Os *problemas* de escala eram evidentes na relação entre o grupo e a figura dominante. Estes foram agravados pelo achatamento do espaço pictórico e por uma perspectiva *distorcida*, não condizente com a pintura da figura em um gênero naturalista (ênfase minha).<sup>15</sup>

O ostensivo menosprezo às qualidades formais do quadro teria contribuído para a recusa burocrática de sua exposição pública, encorajando a Royal Agricultural and Commercial Society, que ficara com a custódia da obra em 1960. Evidentemente, o espírito de rebelião que impeliu Cuffy e seus seguidores à violência desesperada e à luta armada mobilizada fora completamente dissolvido sob a avaliação estética normativa dos guianeses cultos que viram o quadro. Greaves recomenda que as composições de figuras pintadas transmitam "unidade visual", evitem contradições, demonstrem precisão com relação à escala, à perspectiva e assim por diante. Acima de tudo, ele deplora a qualidade "inacabada" de *Revolta*. Essa abordagem indica como a justificativa da recusa se baseava no valor estético, mascarando a oposição ideológica da insituição à sugestiva mensagem anticolonial da pintura. Greaves nos propicia uma janela para esse episódio histórico ao recitar padrões artísticos e fazer suas eternas ressalvas sobre a pintura; uma volta aos valores estéticos dominantes que premiavam o ilusionismo e o naturalismo.

15 Comunicação de Stanley Greaves, lida em voz alta em sua ausência em "Aubrey Williams: Now and Coming Time", conferência realizada na Universidade de Cambridge para celebrar a vida e a obra do artista (26 de abril de 2014)

A escrita sobre arte que se debruça sobre o Caribe como a de Greaves tende a priorizar a produção estética conduzida dentro das instituições de arte. Preocupada com as biografias e as realizações de personalidades artísticas renomadas e com a forma “apropriada” de representar o passado, frequentemente lamenta o estado da infra-estrutura artístico-institucional caribenha. Embora eu veja aqui um debate fascinante sobre a qualificação da obra de arte de Williams para ser vista como obra de arte – sobre como, neste caso, ele se saiu no testemunho de uma cena histórica –, tal debate nos desviaria do objetivo de entender a escravidão e a resistência em relação às práticas de visualização e materialização de uma forma mais ampla. Na verdade, precisamos ir mais longe; precisamos ir além de tentar julgar até que ponto um objeto pode vir a ser considerado “arte” (se é que isso é possível). É imprescindível colocar a comemoração visual moderna da escravidão na devida perspectiva: ela se tornou uma questão principalmente, mas não exclusivamente, institucional e monumental. O que vem a ser negligenciado são os processos cotidianos mais amplos da mediação material, ou seja, toda uma esfera da cultura que inclui as práticas de mostrar e significar através da manipulação da forma física.

Como Cuffy e seus seguidores articulavam materialmente seus objetivos e experiências? Como podemos resgatar as emoções que eles sentiam por meios estéticos ou performativos, seus efêmeros atos de significação no âmbito da percepção visual? O fato é que o registro material que serve de auxílio nesse modo de investigação não está muito em evidência. Todavia, fazer novas perguntas sobre os meios estéticos que foram empregados pelos próprios escravizados poderia fornecer as sementes de uma crítica do registro histórico disponível de rebeliões como a de 1763. Aparentemente, não há imagens nem artefatos desse evento que tenham resistido até os dias de hoje e, por isso, contradizer a autoridade de um registro ausente implica abordar essa ausência – seja ela textual, visual ou material – e, ao mesmo tempo, ter que labutar com a significativa falta de evidências. Um bom ponto de partida seria admitir que o serviço ao poder colonial pode encontrar continuidade se houver uma virada em favor do estudo de obras de arte que não leve em conta o campo material mais amplo. O discurso das belas-artes, suas tradições e instituições de produção, bem como seus domínios de reflexão e recepção aninham-se em relações com as práticas visuais e materiais em geral. E isso, lamentavelmente, não foi explicado pelo atual tratamento das controvérsias que cercam as obras de arte que celebram a resistência à escravidão.

A destruição da propriedade em que ficava a plantação pode ser considerada um exemplo de prática visualizadora primária que provém das mãos dos escravizados. Além de constituir um meio eficaz de interromper ou retardar a produção de açúcar, o fato de que os rebeldes se certificassem de que “o monte de fogo brilha vermelho”<sup>16</sup> – como acontece em *Revolta* – sinalizou a seriedade de sua intenção e seu grau de organização. O ano de 1763 tornou-se cenário de tal significação incendiária (como havia acontecido no ano anterior na plantação Goed Fortuyn, de Laurens Kunckler, na parte superior da colônia de Berbice) quando em 28 de fevereiro todas as construções existentes em cinco plantações ao longo do rio Berbice foram incendiadas, excetuando aquelas em que os rebeldes

16 Referência ao poema *The Hill of Fire Glows Red* [1951], de Martin Carter, v. Carter 1997 e Robinson 2004.

estabeleceram seu quartel-general. Em segundo lugar, há a autoestilização de “Coffy, Governador dos Negros de Berbice, e o Capitão Accara”, para citar as palavras que abrem uma carta de negociação enviada aos holandeses, ditada pelo analfabeto Cuffy a um jovem mulato. É um título que pode sugerir que ele e os demais líderes rebeldes significaram sua posição através da indumentária – independentemente de a comunidade escravizada só ter tido acesso ao que havia de mais simples em matéria de roupa – assim como eles mesmos eram destituídos de armas, à exceção de espadas enferrujadas, pedaços de ferro, instrumentos agrícolas e alguns revólveres e pistolas.

Independentemente de eles vestirem roupas militares ou cerimoniais, ou mesmo se apropriarem dos uniformes dos colonizadores, sabe-se que Cuffy identificou seu posto com a mesma clareza que identificou sua etnia. Dos dois maiores grupos étnicos entre os rebeldes, sua origem se destacava da de seus oficiais, Accara, Atta, Fortuyn e Prins. Essas diferenças étnicas entre os rebeldes podem ter evoluído para uma divisão trágica quando os oficiais de Cuffy se voltaram contra ele num derradeiro desafio a sua autoridade que culminou em seu suicídio. No entanto, na memória popular guianesa da revolta, o suicídio tem o status apenas de uma alegação intolerável (e de uma invenção cruel do registro colonial). Certamente, um fim vergonhoso de auto-sacrifício estaria em conflito com a moralidade (cristã) do século XXI no Caribe. O que se pode supor, porém, é que as diferenças étnicas entre os rebeldes poderiam ser marcadas por práticas visuais e materiais de requisitos de apresentação pessoal – decoração ou marcação capilar e/ou corporal – ou bens pessoais, como também por idioma, parentesco ou filiação religiosa.

Seja qual for a forma que a diferença material tenha tomado entre os rebeldes, o amargo fim da luta de Cuffy ainda hoje é visto com incredulidade na Guiana, onde até mesmo a mais leve insinuação de que a revolta acabou em fracasso é sobrescrita pela comemoração patriótica e triunfalista de Cuffy. Há outro capítulo contextualmente impróprio na mesma narrativa. A memória colonial de 1763, que dá destaque aos corpos brancos feridos e mutilados, jaz além dos limites aceitos da memória *nacional* guianesa. Ela foi enterrada, pouco percebida fora dos arquivos,<sup>17</sup> a não ser na iconografia da *Revolta* de Williams. De acordo com um observador holandês, as estacas da cerca do primeiro bastião de Cuffy ostentavam cabeças de vítimas brancas de um massacre em Peereboom. Tal exibição trazia vantagens táticas, ajudando a causa dos rebeldes ao aumentar o clima fatalista percebido por Van Hoogenheim que, por sua vez, convocou uma reunião especial do *Raad* colonial em 6 de março para tratar do curso de ação dos colonizadores. Ao mesmo tempo, Cuffy enviou duas petições de implorando aos holandeses que deixassem Fort Nassau. Até que, em 8 de março, os relutantes preparativos dos brancos para a retirada foram acelerados por outra carta em que Cuffy advertia simplesmente: “Deixem a colônia”. Finalmente, essa última mensagem foi sublinhada pelo mau augúrio de mais um surpreendente índice visual do poder rebelde: a marca racial da mensageira – a “amásia” branca de Cuffy – e o estado em que se apresentava – violada, desgrenhada e em farrapos.

17 V. também Kars 2020.



## A arte como meio não confiável

As contribuições artísticas de Williams e Moore são testemunhos de duas controvérsias relacionadas a tentativas empreendidas por artistas de traçar paralelos entre a resistência do século XVIII ao sistema da escravidão e as condições do passado mais recente. Sua maior importância é mostrar como as circunstâncias da visualização na década de 1960 eram diferentes das da década que se seguiu. A pintura *Revolta*, de um artista residente em Londres que se voltou para a história da escravidão a fim de instigar o sentimento anticolonial na Guiana Britânica, foi eficaz ao provocar uma reação digna de proprietários entre as autoridades coloniais em sua tentativa de decidir que tipo de arte era apropriado para exposição pública. O *Monumento 1763* de Moore, por sua vez, pertencia a um locus de celebração política na Guiana pós-colonial que investiu com muita energia em gestos públicos de construção da nação.

Nesse trabalho posterior, não é mais o rebelde armado que confronta os escravagistas e os fazendeiros, nem a apresentação de seu tema repete a interpelação de Williams à cultura de elite e ao gênero de pintura da história europeia. Isso porque Moore se coloca inteiramente fora do dilema de mostrar algemas ou grilhões rompidos ou destravados, e habilmente embainha a arma da luta armada. Os códigos formais desta revolta são mais obscuros: um elaborado sistema de marcas corporais que se assemelham a uma armadura futurista; as mãos que seguram com confiança os animais; uma boca silenciosa, mas moldada para sugerir a voz. Assim é a tentativa de Moore de normalizar um modo de figuração fundamentado em uma linguagem particular de motivos e proporções figurais que não tinha nada que ver com naturalismo nem academismo. Foram-se o antagonismo em relação ao domínio colonial e o apelo didático pela independência que emanava da pintura *Revolta*, assim como qualquer informação de apoio, como caules de cana-de-açúcar ou colonos.

O impacto visual do *Monumento 1763* dependia muito do abraço do artista à especificidade de meio própria da escultura, que não pressupõe o ponto de vista único próprio da pintura – contra para a obra de Williams –, trazendo à tona o que o historiador de arte Alex Potts chamou de “instabilidades” de nosso encontro perceptivo com obras de escultura moderna (2000: 8). Voltando à questão do fogo, enquanto o ilusionismo da pintura, como em *Revolta*, pode transmitir prontamente a imaterialidade do fogo, tal ilusionismo está longe de ser uma qualidade óbvia da escultura e, por isso, não está presente na composição escultórica de Moore, na qual a iconografia padrão de revoltas e destruição – a casa em chamas e os campos de cana – está fisicamente fora de questão. Falando em termos mais práticos, para Moore era mais fácil adicionar uma fonte que modelar chamas ou mesmo manter um fogo aceso. Nesse último ponto, crucialmente material, as duas obras de arte se separam, sugerindo a necessidade de localizar respectivamente cada uma delas em um debate sobre a estética da historicização da escravidão.

A recalitrância das obras de arte, aqui identificada por sua incapacidade de desempenhar um papel confiável na memória histórica, é algo com que é bem difícil lidar para todos os envolvidos – intelectualmente, emocionalmente, politicamente.

Com a visualização da escravidão há sempre a possibilidade de consequências inesperadas e significados errantes, mas estes podem ser tomados como atributos positivos se vistos pelas lentes do modernismo. No modernismo, as obras de arte afirmam uma certa soberania por meio de seus materiais, afirmação essa que era palpável nas obras de Williams e Moore. Nessas obras, em um sentido essencial, os meios diversos de que os dois artistas dispunham para transmitir uma mensagem histórica comum se prestaram a resultados diferentes. Aceita essa abertura, deveria então ser possível aceitar que as operações de obras artísticas em relação às lembranças do passado possam ocorrer em um lugar carregado de controvérsia e, ao mesmo tempo, em um locus estético dinâmico, que compensa atenção séria, uma vez que supera as circunstâncias contingentes de produção da obra de arte e sua recepção histórica original.

A sintonia com essa complexidade em torno do status das obras de arte também pode propiciar uma percepção mais aguçada de como a arte pode ativamente posicionar as pessoas em cujas vidas está implicada. Aubrey Williams estava ocupado em pintar, apesar da ascensão de mais público e também de tipos temporários de criatividade, como a produção escultórica, por um lado, e a *performance* teatral, por outro. Sua tentativa de recuperar o valor da pintura – quando esta estava se tornando um meio artístico ultrapassado na Guiana – ocorreu paralelamente à diminuição do status da pintura na metrópole do Atlântico Norte. (Nas palavras de Michael Fried (1967), a pintura tinha chegado a estar “em guerra” com o teatro e a teatralização na busca de um modernismo mais autêntico.) Embora Williams pintasse em Londres, o envio de *Revolta* à Guiana foi uma prova de que essa guerra tinha uma longa frente que se estendia até o Caribe. Ela teve, evidentemente, resultados contraditórios para Williams. Moore tentou encontrar sua própria medida de autenticidade artística, à parte mesmo das que eram normativas na Guiana (o representacionalismo europeu que ele evitava). Tal desejo sujeitou tanto o próprio Moore quanto seu monumento a imputações públicas de fracasso.

## Conclusão

No campo da visualização da escravidão, as negociações dos artistas com o tema delicado de um passado traumático surgiram ao mesmo tempo que a experimentação e exploração mais amplas da materialidade da arte. Obras de arte da Guiana que contribuíram de modo crucial para a política do anticolonialismo (especialmente seus usos do passado por meio da comemoração de um levante durante a escravidão) estão ajudando a entender por que a arte visual do século XX foi pressionada e mudada através de uma prática de comemoração como essa. A evocação à memória dos acontecimentos de 1763 em Berbice no século XX foi, em grande parte, um pretexto para a tentativa de compreender as possibilidades criativas e as limitações da arte e da figuração. O resultado foi um impacto desconfortável na relação entre memória, pintura e escultura, em um clima político de fé inquestionável na arte como meio de intervenção decisiva na história. A questão do que conta como arte “aceitável” na reação a um passado inaceitável é, evidentemente, uma preocupação sensível no Caribe moderno. Assim, decidir o que constitui “sucesso” ou “fracasso” nesse domínio tem que ser radicalmente problematizado. Precisamos levar em conta obras de arte que comemoram episódios

de resistência à escravidão, mas também precisamos levar em conta a maneira como esses episódios históricos de resistência são avaliados. É notável que o ponto de vista segundo o qual o levante de 1763 foi um triunfo tenha sido confirmado pela condenação de exemplos de lembranças artísticas desse episódio histórico.

O imperativo de revisitar as histórias de escravidão e resistência atinge seu grau mais fascinante nos casos em que os artistas se envolveram com a amplitude interseccional dos desafios que a visualização pode trazer, do ideológico ao material. O processo de enfrentamento da escravidão como um tema afetivo, colocado nas mãos de artistas e diante de seus públicos, pode cair em um turbilhão de controvérsias sobre valor estético e modos apropriados de representação. Em resumo, ele revela os limites da agência artística. Mostrei como essa agência está relacionada às agudas diferenças materiais que existem entre um tipo de arte e outro – entre a pintura e a escultura – quando utilizados para revelação e elaboração da memória histórica. Acima de tudo, essas contestações materiais do passado tomam uma forma e uma substância inacabadas naquele que é, contudo, um campo permanentemente discursivo e emocional.

## Referências

- Alladin, Mohammed P., *Man is a Creator*, Port of Spain: Trinidad, CSO, 1967.
- Barson, Tanya and Peter Gorschlüter (eds.), *Afro Modern: Journeys through the Black Atlantic*. Liverpool and London: Tate Publications, 2010.
- Bernier, Marie-Celeste and Hannah Durkin (eds.), *Visualising Slavery: Art Across the African Diaspora*. Liverpool: Liverpool University Press, 2016.
- Carew, Jan, "Revolt", *Tropica* (December 1960): 4.
- Carter, Martin, *Selected Poems*. Georgetown, Guyana: Red Thread Women's Press, 1997.
- Copeland, Huey, *Bound to Appear: Art, Slavery, and the Site of Blackness in Multicultural America*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2013.
- Creighton, Al, "The metaphor of the theater in *The four banks of the river of space*", *Callaloo*, 18: 1 (1995): 71-82.
- Fried, Michael, "Art and Objecthood", [1967], reprinted in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*. New York: Dutton, 1968: 139-142.
- Fuglerud, Øivind and Leon Wainwright, (eds.), *Objects and Imagination: Perspectives on Materialization and Meaning*. New York and Oxford: Berghahn, 2015.
- Greaves, Stanley, Speech read out on his behalf at the 'Aubrey Williams: Now and Coming Time' conference held at the University of Cambridge to celebrate the artist's life and work, April 26, 2014.
- Harkins Wheat, Ellen, *Jacob Lawrence, American Painter*. Seattle: Univ. of Washington Press, 1986.
- Hucke, Claudia, *Picturing the Postcolonial Nation: (Inter)Nationalism in the Art of Jamaica*. Kingston and Miami: Ian Randle Publishers, 2013.
- Maes-Jelinek Hena, "Carnival and Creativity in Wilson Harris's fiction", in Michael Gilkes (ed.), *The Literate Imagination: Essays on the Novels of Wilson Harris*. London: Macmillan Caribbean, 1989: 45-62.



- Kaprow, Allan, "The Legacy of Jackson Pollock", *Art News*, 57: 6 (October 1958): 24-26 and 55-57.
- Kaprow, Allan, *Assemblages, Environments and Happenings*. New York: Harry N. Abrams, c. 1965: 188-198.
- Kars, Marjoleine, *Blood on the River: A Chronicle of Mutiny and Freedom on the Wild Coast*. New York and London: The New Press, 2020.
- Morris, Robert, "Notes on Sculpture, Part I", *Artforum*, 4: 6 (February 1966a): 42-4.
- Morris, Robert, "Notes on Sculpture, Part II", *Artforum*, 5: 2 (October 1966b): 20-3.
- Potts, Alex, *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*. New Haven: Yale University Press, 2000.
- Robinson, Gemma, "'If Freedom Writes no Happier Alphabet: Martin Carter and Poetic Silence', *Small Axe*, 8: 1 (2004): 43-62.
- Rohlehr, Gordon, "The Calypsonian as Artist: Freedom and Responsibility." *Small Axe*, 9: 5 (2001): 1-26.
- Roopnaraine, Rupert, 'Philip Moore of Guyana and the Universe.' 2012. <http://www.stabroeknews.com/2012/features/05/20/philip-moore-of-guyana-and-the-universe/> (accessed 1st September 2015).
- Salkey, Andrew, *Georgetown Journal*, London: New Beacon, 1972.
- Yperen, Maria J. L. van (ed.), *The Dutch in the Caribbean and in the Guianas, 1680-1791*. Assen, Netherlands; Dover, NH: Van Gorcum, 1985.
- Wainwright, Leon, "Art and Caribbean Slavery: Modern Visions of the 1763 Guyana Rebellion", in Celeste-Marie Bernier and Hannah Durkin (eds.), *Visualising Slavery: Art Across the African Diaspora*. Liverpool: Liverpool University Press, 2016: 168-183.
- Wainwright, Leon, "Visualising Figures of Caribbean Slavery through Modernism", in Pam Meecham (ed.), *A Companion to Modern Art*. Chichester, Wiley-Blackwell, 2018: 411-424.
- Wainwright, Leon, *Phenomenal Difference: A Philosophy of Black British Art*. Liverpool: Liverpool University Press, 2017.
- Wainwright, Leon, *Timed Out: Art and the Transnational Caribbean*. Manchester: Manchester University Press, 2011.
- Wainwright, Leon, "Aubrey Williams: A Painter in the Aftermath of Painting", *Wasafiri*, 24: 3 (2009): 65-79.
- Wainwright, Leon, "Francis Newton Souza and Aubrey Williams: Entwined Art Histories at the End of Empire", in Simon Faulkner and Anandi Ramamurthy (eds.), *Visual Culture and Decolonisation in Britain*. London: Ashgate, 2006: 101-127.
- Williams, Aubrey, "The Predicament of the Artist in the Caribbean", *Caribbean Quarterly*, 14:1/2 (Mar./June 1968): 60-62.
- Williams, Evelyn, *The Art of Denis Williams*. Leeds: Peepal Tree Press, 2012.
- Williams, Charlotte and Evelyn Williams, eds, *Denis Williams: A Life in Works. New and Collected Essays*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2010.
- Williams, Brackette F., "Dutchman Ghosts and the History Mystery: Ritual, Colonizer, and Colonized Interpretations of the 1763 Berbice Slave Rebellion", *Journal of Historical Sociology* 3: 2 (1990): 133-165.
- Wood, Marcus, *Blind Memory: Visual Representations of Slavery in England and America, 1780-1865*. Manchester: Manchester University Press, 1999.

## **A especificidade racial brasileira, do entendimento racialista do século XIX ao mito da democracia racial**

*Christine Douxami*

Ser negro no Brasil não significa, como acontece nos Estados Unidos, ser “não branco”. Na verdade, o Brasil utiliza um amplo continuum de termos cromáticos para definir a cor da pele dos indivíduos. Entretanto, o fato desta variação cromática ser altamente reivindicada, especialmente por aqueles que se aproximam da classificação de “branco”, revela a rejeição subjacente da cor preta por parte da maioria da população brasileira. Esta não identificação com o “Negro”, de forma genérica, tem, há muito tempo, dificultado a expansão de um movimento negro que reúna seus componentes em torno de uma “identidade negra”.

O movimento negro encontrou grandes dificuldades em se constituir como um grupo corporativo e em agregar uma grande população em torno de uma militância étnica, na medida em que a ideologia brasileira dominante se articula em torno de um discurso globalizador e globalizante de uma “brasilidade” que absorveu harmoniosamente a negritude e a indianidade, mas que, no entanto, aspirou por muito tempo o “branqueamento” geral da população. Esta ideologia é o reflexo de uma longa trajetória intelectual em torno do tema da “identidade nacional”. De fato, após a independência do Brasil em 1822, depois com a abolição da escravidão (1888) e finalmente com a queda do Império na época da criação da República (1889), os intelectuais brasileiros procuraram construir ideologicamente o que a “Nação Brasileira” representava. Indubitavelmente influenciados pelos acontecimentos europeus, especialmente pelas diversas revoluções nacionalistas, como as da Grécia e a da futura Alemanha, que lutavam por sua independência do Império Otomano, no caso do primeiro, e do Império Austro-Húngaro, no caso do segundo, e pelas lutas pela independência em outros países latino-americanos que se libertaram da tutela da coroa espanhola, os brasileiros procuraram definir sua identidade nacional.

Esta aspiração de definir o conteúdo conceitual da nação, que é típico da evolução do mundo das ideias, e especificamente das ideias liberais do século XIX, afetou fortemente o Brasil, particularmente na época da declaração da República, e se estendeu até os dias atuais, embora tenha evoluído pouco desde a Segunda Guerra Mundial. O Brasil se vê como a nação do futuro e, como tal, tem pouco apego ao passado e dá grande importância à sua definição no presente, o que explica o peso das diversas teorias raciais e sociais. Na verdade, a relação com os três momentos dá um lugar predominante no futuro na visão política das elites, enquanto o resto da população vive sob o domínio do presente.

A fim de esclarecer a história da construção do racismo na sociedade brasileira, destacaremos a estrutura ideológica da democracia racial no Brasil, do evolucionismo racialista do século XIX ao ideal democrático do pós II Guerra Mundial, às vezes afastando-se de uma perspectiva puramente histórica, para formular a especificidade das relações raciais brasileiras. Em particular, nosso espectro histórico irá até 2001, por ocasião da conferência de Durban na África do Sul, um momento chave para o movimento negro brasileiro, pois permitiu, finalmente, estabelecer políticas públicas em favor dos afro-brasileiros. Esta política foi interrompida em 2016 com o impeachment de Dilma Roussef e o fim do Ministério da Igualdade Racial.

O Brasil sofreu a grande influência das teorias deterministas do século XIX, que afirmavam a hierarquização das raças e condenavam a mistura destas. Estas doutrinas levam a nação brasileira ao fracasso, uma vez que ela era fundamentalmente mestiça. Diante desta condenação, os cientistas brasileiros, seguindo a linha do higienismo em voga na época, encontraram na teoria do “branqueamento” da população um “caminho de redenção”. Em reação a esta negação de um Brasil verdadeiramente mestiço, Gilberto Freyre conseguiu, como veremos, reverter os termos desta ideologia e decretar o nascimento de uma nova “raça”: a raça brasileira, resultado do cruzamento biológico, mas sobretudo cultural, entre os três componentes fundadores da nação brasileira, o Branco, o Negro e o Índio. Esta visão idealizada das relações interraciais durante a colonização portuguesa deu origem ao mito fundador da identidade brasileira: o da democracia racial. Vamos nos concentrar, particularmente, nos vários discursos desenvolvidos em resposta a ela. Embora muitas vezes situem a democracia racial como um objetivo a ser alcançado para o verdadeiro sucesso da construção de uma identidade nacional, eles questionaram sua realidade dentro de uma sociedade brasileira profundamente paternalista e hierárquica.

## **O peso do determinismo biológico: da “degeneração” do mestiço ao branqueamento**

As teorias racistas da segunda metade do século XIX, emanadas de teóricos europeus como Gobineau, Buckle, Ratzel, nos parecem ter “cientificamente” legitimado a continuação das estruturas de poder que datam da antiga colônia portuguesa (1500-1822) e do Império (1822-1889), e assim justificaram a perpetuação do domínio de suas elites.

Algumas ideologias têm um poder real de desdobramento e se estendem a todos os estratos e espaços sociais, reduzindo a distância entre as teorias acadêmicas ou científicas e os valores comuns adotados pelo corpo social (Da Matta 1993: 59). As teorias racistas do século XIX tiveram um impacto real sobre toda a sociedade brasileira e orientaram profundamente o discurso em torno de uma definição de identidade nacional. As relações interpessoais anteriores a estas teorias estavam muito mais centradas nas relações de poder e dominação, do tipo senhor-escravo, do que numa questão de pigmentação (Mattos 2013).

Gobineau foi embaixador da França no Brasil de abril de 1869 a maio de 1870. Além de se impregnar da realidade brasileira para a elaboração de algumas de suas te-



orias, ele influenciou muito suas elites.<sup>1</sup> De acordo com Gobineau, cada raça teria um desenvolvimento intelectual e psíquico correspondente, uma propensão para a animalidade e uma aptidão para a moralidade. A raça negra constituiria o polo negativo de todas essas aptidões, a raça branca o polo positivo, a raça amarela tendo um status intermediário. Qualquer reprodução cruzada entre estes três níveis só poderia levar a uma degeneração da humanidade.<sup>2</sup> A situação brasileira se revelou ser, conseqüentemente, catastrófica, já que a miscigenação de suas populações se constituía como sua principal característica.<sup>3</sup> De fato, como explica Gilberto Freyre, durante toda a colonização, e especialmente em seus estágios iniciais, a coroa portuguesa incentivava a união dos colonizadores com os colonizados. Os colonos geralmente vinham solteiros para conquistar novos espaços, a união destes, especialmente com os ameríndios, permitiria o povoamento do país<sup>4</sup>. Posteriormente, a união dos senhores com seus escravos, embora desenvolvida pela força, deu origem a muitos mulatos.<sup>5</sup>

Diante desta realidade de miscigenação, as elites do final do século XIX se depararam assim com um verdadeiro obstáculo para definir positivamente a identidade nacional brasileira, já que a nação estaria em “estado de perdição”. Como explica Lilia Schwarcz, as teorias racistas afetaram fortemente os círculos intelectuais brasileiros, tanto nas escolas de medicina - notadamente a da Bahia com Nina Rodrigues - nas faculdades de direito como nos museus etnográficos. Se o mestiço desenvolveu uma maior propensão à loucura, à violência e por conseqüência à criminalidade, isto se deveu à sua natural degeneração. O eugenismo estava em voga e pensou-se em criar um código penal diferenciado para negros e brancos<sup>6</sup> e esterilizar os mestiços para “purificar a raça”<sup>7</sup>, etc.

Diante deste impasse devido ao confronto das teorias racistas europeias e da realidade brasileira, os cientistas brasileiros discerniram uma possível “solução” para o branqueamento da população. Schwarcz cita o exemplo de João Batista Lacerda, do Museu Nacional do Rio de Janeiro, que em 1911, com estatísticas em mãos, previu que

1 Sobre a estadia de Gobineau no Brasil (Au sujet du séjour de Gobineau au Brésil), Raeders Georges 1997. A peça dirigida por Onisajé, *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*, de 2019, na Companhia dos Comuns do Rio de Janeiro, relata a influência de suas teorias sobre a vida do escritor.

2 Da Matta, 1993: 72, e Schwarcz 1995.

3 Após o censo de 1870, que mostrou que a maioria da população brasileira era mestiça, a questão da cor foi removida, indicando a influência das teorias racialistas da época sobre a vida dos indivíduos mestiços. Ver Schwarcz 1996: 174.

4 Schwarcz (1996: 154) cita o caso do Marquês de Pombal do século XVIII, que adotou como sua principal política de assentamento o incentivo ao casamento com os ameríndios. Gilberto Freyre valorizou ao extremo esta atitude desenvolvida pela coroa portuguesa. Para ele, a criação deste tipo de família rural foi a base para a colonização dos territórios brasileiros (Freyre 1992: 8).

5 Freyre considera o colonizador português como extremamente diferente dos colonos dos países nórdicos. Os portugueses teriam uma apreensão de raça absolutamente diferente dos outros europeus para possuir uma certa “bicontinentalidade” entre a África e a Europa (Freyre 1992: 6). Na verdade, após a invasão moura durante a Alta Idade Média, os portugueses seriam em essência Méis e não “puros”. Por exemplo, ele teria integrado o mito da mulher moura encantada (A Moura Encantada), que ele teria encontrado na mulher indiana, o que o teria levado a se misturar com esta última. Para Roberto Da Matta (67) esta estrutura é idealizada na medida em que os portugueses em Portugal tiveram um tratamento discriminatório em relação às minorias, judeus e árabes, especialmente após a Inquisição. Esta proximidade com a cultura moura não explicaria, portanto, a força da reprodução cruzada entre os portugueses e os ameríndios. Além disso, segundo Gilberto Freyre, a união dos senhores com os escravos ocorreu quando os senhores ainda estavam na adolescência, e eles foram iniciados sexualmente com os jovens escravos. Isto encorajou o “sadismo do homem branco” e o “masoquismo inato das mulheres negras” (50). Muitos autores denunciaram o abuso de poder dos senhores em relação a seus escravos, particularmente neste tipo de relação sexual. Gilberto Freyre não nega o uso da força, mas simplesmente implica que as mulheres negras desfrutaram dessas uniões.

6 Ver sobre este assunto Nina Rodrigues (1957, primeira edição 1894). Sobre o tema eugenia, ver Jurandir Freire Costa (1976).

7 Nos Estados Unidos, ao mesmo tempo, foi lançada uma campanha para esterilizar as pessoas “pobres”, geralmente negras, porque elas eram supostamente “deficientes mentais”. Esta política continuou na década de 1950.

em 2011 a população brasileira seria completamente branca (Schwarcz 1996: 176). Como teorizou Oliveira Vianna, esse branqueamento seria possível graças à maior taxa de natalidade do homem branco saudável, à maior taxa de mortalidade dos negros e mestiços degenerados, que foram submetidos à miséria após a abolição, mas também graças à imigração europeia, e ao rigoroso controle político e ideológico da miscigenação (Munanga 1996: 182). Esta perspectiva de longo prazo - o branqueamento da população - tranquilizou as elites e ao mesmo tempo justificou a relação desigual entre as raças. Ao "naturalizar" as diferenças sociais sobre uma base racial, a injustiça social e política foi justificada com o apoio da ciência (Schwarcz 1996: 162).

A ideologia do "branqueamento" foi, portanto, introduzida pelas elites brasileiras no final do século XIX com o objetivo, entre outros objetivos claramente reivindicados, do "desenvolvimento" econômico do país que, como entendemos, seria retardado pela presença de negros e mestiços. De 1870 a 1930, a imigração europeia aumentou para mais de 3 milhões de pessoas.<sup>8</sup> O princípio da eugenia foi inscrito na Constituição da República em 1934 (Larkin-Nascimento 2000 : 206). Esta ideologia de branqueamento da nação era praticamente existente em toda a América Latina. Ela se traduziu "nas políticas de promoção e subvenção da imigração europeia e na referência à legislação que proibia a imigração de africanos e asiáticos."<sup>9</sup> Segundo Peter Wade, é essencial diferenciar a "miscigenação" - que não é uma ideologia, mas um conjunto de práticas sociais - do branqueamento, que é uma versão hierárquica e discriminatória da mistura racial. A miscigenação indicaria homogeneidade e inclusão, e estaria em contraste com as normas de pureza em outros sistemas raciais. Seria, ainda assim, um passo no caminho para o branqueamento, o resultado esperado<sup>10</sup>. Entretanto, a miscigenação não poderia ser entendida também como escurecimento da população? Alguns ativistas negros nos anos 40 interpretaram a miscigenação neste sentido.

## O mito da democracia racial: seus fundamentos, realidade e questionamentos

A noção brasileira de democracia racial é profundamente ambígua, pois reúne tanto um ideal progressista de igualdade democrática entre todos os membros de uma mesma nação independentemente de sua origem étnica, quanto uma sociedade profundamente conservadora de homogeneidade forçada para todos dentro de uma única cultura na qual existe, de fato, uma hierarquia de indivíduos em função de sua cor. Portanto, não é incompatível com um regime autoritário. No entanto, como viabilizar o princípio da democracia racial sem uma democracia de fato em um país onde o direito individual à cidadania é mais do que relativo? Como explica Michel Agier, no Brasil "ninguém é a priori cidadão até prova em contrário" (Agier 1992: 55).

8 Rufino dos Santos (1988: 44). Ele mostra que esta apreensão do homem negro como "mau trabalhador" e "preguiçoso" se aplicava no século XIX à população mulata e não aos negros, que eram considerados inventivos, criativos e bons profissionais. Os ex-escravos que, tendo comprado sua liberdade, eram muito numerosos no século XIX, tinham se especializado na indústria artesanal. Esta visão negativa do homem negro corresponde a uma construção ideológica construída na época da abolição e reforçada a longo prazo.

9 Carlos Hasenbalg (1997: 29) acrescenta: "A ausência de um censo na maioria dos países do continente também é reveladora. Ou a composição racial desses países é considerada socialmente sem importância (devido à publicidade dada à democracia racial), ou é uma questão de reforçar a invisibilidade da categoria negra e mestiça da população".

10 Peter Wade 1993: 19, 42. Wade é um especialista em relações raciais na Colômbia e particularmente na região com uma grande população negra, Chocó.

## O mito e suas limitações

Voltemos à raiz do mito da "democracia racial". Segundo Renato Ortiz, a Revolução de 1930, que buscava novos caminhos políticos e sociais para o Brasil, não estava mais satisfeita com as teorias racialistas do século XIX, e foi neste momento que Gilberto Freyre entrou em cena para "responder" a esta nova demanda (Ortiz 1994: 40-41). Freyre, principalmente sob a influência de Franz Boas, foi o instigador de uma verdadeira mudança de paradigma na compreensão das relações raciais brasileiras: ele fez a mudança do conceito de "raça" para o de "cultura".<sup>11</sup> Embora Freyre tenha continuado a hierarquizar biologicamente as três raças, sendo o Branco o promotor cultural da "Civilização", esta mudança de paradigma permitiu uma nova compreensão do Mestiço, que, longe de ser considerado degenerado, tornou-se o representante da nação brasileira, fruto da especificidade da colonização portuguesa. Segundo Gilberto Freyre, as dificuldades encontradas pelo Brasil não seriam devidas à miscigenação, mas a outros males, identificados durante a colonização, como a sífilis, a má nutrição tanto dos colonos quanto dos escravos, a exuberância da natureza, o mau rendimento da terra, e outras razões semelhantes.<sup>12</sup>

Além do cruzamento biológico das três raças desde o início da colônia portuguesa, haveria uma mistura de culturas. Esta perspectiva era extremamente audaciosa na época, pois propunha a valorização - bastante relativa - de muitos elementos das culturas africana e indígena. Esta dupla mistura, biológica e cultural, constituiu a própria origem do que se tornou o mito da "democracia racial": desde o início da colonização, haveria uma verdadeira harmonia, baseada na cordialidade e na simpatia - as bases essenciais do mito - entre as "três raças fundadoras" e, consequentemente, entre todos os estratos sociais. O mulato brasileiro constituiria uma nova "raça", um modelo mundial da especificidade tropical da natureza e cultura brasileiras, e se tornaria, portanto, o legítimo representante da Nação. Haveria apenas uma cultura brasileira, e nenhuma das "três raças" teria qualquer legitimidade para reivindicar sua cultura específica, o que implicitamente significaria que as culturas afro e indígena seriam ignoradas.

O mito da democracia racial atingiu todos os estratos da população brasileira e é possível pensar, no sentido de Roberto Da Matta, que foi, até o início dos anos 2000, uma ideologia dominante que ainda hoje é muito forte. A maioria dos brasileiros, embora geralmente conscientes de suas imensas limitações na prática, o veem como um paradigma a ser alcançado no futuro, como um ideal da Nação. Se "a ideologia do sincretismo expressa um universo isento de contradições, que transcende as divergências reais" (Ortiz 1994: 95), e, portanto, evita conflitos, o fato é que o mito está presente em todas as imaginários, mesmo entre alguns membros do movimento negro, cujo objetivo é a concretização deste ideal. O mito das três raças, sinônimo do mito da "democracia racial", permitiu que indivíduos de diferentes classes sociais e grupos de cor interpretassem as relações raciais dentro de uma determinada estrutura e se reconhecessem mutuamente como nacionais (Ortiz 1994: 44).

11 Freyre está interessado na vida cotidiana e não em "grandes eventos", em uma linha que mais tarde será a História das Mentalidades.

12 Freyre 1992. Freyre mostra, por exemplo, que a dieta dos escravos de origem africana era muito mais rica e equilibrada que a dos europeus, e que estes últimos modificaram sua cozinha em Lu. Seu livro foi muito controverso e ousado para seu tempo e, após sua publicação, sua casa foi procurada pela polícia do Estado Novo de Vargas por "incitar o ódio racial" entre a população negra. É bem conhecido, no entanto, o quanto Vargas adotou mais tarde as ideias de Freyre.





Detalhe de um cartaz do MNU (Movimento Negro Unificado) de Salvador de 1978, onde um dos painéis diz: "Por uma autêntica democracia racial".

A limitação mais marcante do conceito de democracia racial é seu discurso unívoco do "nacional". Como as manifestações culturais das pessoas de cor se tornaram "brasileiras", elas perderam sua especificidade, como foi o caso do samba, música de matriz africana que se tornou "nacional". Getúlio Vargas e o *Estado Novo* fizeram desta visão sua ideologia oficial. Entretanto, a valorização do povo mestiço estava longe de abolir completamente a existência do determinismo racial. A ideologia do branqueamento era frequentemente sobreposta à da democracia racial, com a hierarquia "coberta" pela suposta homogeneidade da cultura nacional, cujos componentes estariam em pé de igualdade. Contudo, privadas do direito de reivindicar sua especificidade, as comunidades não-brancas não tinham mais credibilidade para reivindicar os seus reais direitos de integração e cidadania. Qualquer reivindicação de natureza étnica parecia obsoleta, e as reivindicações do movimento negro, em particular, foram rejeitadas como sendo fora da "realidade".

O conceito de democracia racial era ambíguo desde a sua criação. Ao negar o contexto histórico e as numerosas situações de conflito, como as incontáveis revoltas de escravos ligadas ao desenvolvimento da colônia, Freyre ignorou a assimetria nas relações de poder, confundindo "miscigenação" com "ausência de estratificação". A monarquia portuguesa, longe de ser laxista, tinha, pelo contrário, criado uma sociedade extremamente hierarquizada, onde o indivíduo não tinha lugar, sendo o Todo (a realeza e a Igreja Católica) sempre superior às partes (Da Matta 1993: 75). Essa organização piramidal - sutilmente subdividida em inúmeros graus dentro de cada categoria, posicionando os vários escravos de acordo com sua atividade mais ou menos valorizada, e os próprios senhores, de acordo com seus poderes, formou a base de uma sociedade profundamente desigual, onde um sistema de concessão de favores dominava.

Segundo Da Matta, como no Brasil “cada um conhece o seu lugar”, não havia necessidade de se instituir uma segregação oficial como nos EUA ou na África do Sul. O sistema de relações sociais e raciais era fundamentalmente desigual e abafava qualquer possível demanda por mudanças.<sup>13</sup> De fato, a ideologia liberal individualista nunca entrou realmente no cenário brasileiro: a independência da colônia foi simplesmente alcançada com a transferência da monarquia de Lisboa para o Rio de Janeiro e a proclamação da República foi alcançada em continuidade com o Império.

O conceito de democracia racial justificava assim ideologicamente a continuidade do sistema de dominação. Ao valorizar a permanente mediação dos mestiços que estavam nas posições hierárquicas intermediárias, ele evitou conflitos, e assim sufocou qualquer desejo de mudança social, de acordo com Da Matta. Como Florestan Fernandes assinalou em 1955, ele garantiu a permanência das elites tradicionais.<sup>14</sup> Fernandes foi o primeiro sociólogo, além de membros do movimento negro como Guerreiro Ramos, Abdias Nascimento ou Correia Leite, a questionar sistematicamente a realidade da democracia racial e a denunciar a ausência de verdadeiros direitos de cidadania para as populações negras na sociedade pós-abolicionista:

Por tanto, as circunstâncias histórico-sociais apontadas fizeram com que o mito da “democracia racial” surgisse e fosse manipulado como conexão dinâmico dos mecanismos societários de defesa dissimulada de atitudes, comportamentos e ideias “aristocráticos” da “raça dominante”. Para que sucedesse o inverso, seria preciso que caísse nas mãos dos negros e dos mulatos; e que estes desfrutassem da autonomia social equivalente para explorá-lo na direção contrária, em vista dos seus próprios fins como um fator de democratização da riqueza, da cultura e do poder.<sup>15</sup>

Tomando uma abordagem estruturalista, tingida de marxismo, Fernandes reconsidera a persistência da ordem escravagista na sociedade de seu tempo. Para ele, a sociedade brasileira não está dividida em classes, como afirmou Donald Pierson, mas em grupos de prestígio e status herdados do período colonial: Brancos (ex-senhores), Negros e Mulatos (ex-escravos).

Sem dúvida, existem barreiras de classe, mas estas se justapõem em barreiras raciais, limitando a mobilidade social de Negros e Mulatos na nova ordem pós-abolição. Por outro lado, Fernandes acreditava que a discriminação desaparecerá gradualmente com a modernização da sociedade, o que permitiria que as estruturas pós-coloniais desaparecessem. Michel Agier acredita que Florestan Fernandes acreditava em um paradigma evolucionista, “na passagem de uma sociedade de status (herdada do passado) para uma sociedade de contrato ou de classe (em construção), instalada pela industrialização e urbanização” (Agier 1992: 53).

13 O autor entende a segregação norte-americana como uma resposta à ideologia liberal que considerava todos os indivíduos iguais perante a lei. Como os brancos poderiam ter mantido o poder, especialmente no Sul dos Estados Unidos, recentemente derrotados pelas tropas do Norte durante a Guerra Civil, se não instituindo legalmente uma situação de apartheid? A realidade brasileira era diferente.

14 Em seu primeiro livro de 1955. Ele será especializado neste tema (ver Fernandes 1965).

15 Fernandes citado por Guimarães (1999: 93).

Fernandes acreditava que as elites brancas consideravam que o Negro e o Mestiço, uma vez no mercado de trabalho, se tornariam potenciais destruidores da ordem patriarcal estabelecida. Sua demanda por uma ordem realmente competitiva no sentido da ideologia capitalista liberal de "igualdade de oportunidades", permitindo o "sucesso social através do trabalho", representava uma ameaça para as elites brancas, pois essa igualdade desafiava fundamentalmente o sistema de clientelismo controlado pelas velhas elites coloniais, predominantemente brancas.<sup>16</sup> Embora este medo explique em parte a persistência da discriminação racial, também se deve, em nossa opinião, a uma internalização das teorias raciais do século XIX pelas populações dominantes, mas do mesmo modo, infelizmente, pelos Negros e Mestiços. Como resultado, o comportamento discriminatório é considerado "natural" pelo indivíduo branco, assim como a concessão de muitos privilégios que são "devidos" a ele.

Praticamente nenhum brasileiro se considera racista, e não é de bom tom expressar abertamente e publicamente os preconceitos de cor. Um relativo tabu sobre o assunto ainda persiste nas relações íntimas ou interpessoais. Em 1972, Fernandes acrescentou que o brasileiro, por causa do poderoso mito da "democracia racial", tinha "o preconceito de não ser preconceituoso" (Fernandes 1972: 23). Segundo Agier, "o mito da democracia racial formou-se progressivamente como uma imposição política, a da proibição social, mesmo institucional, de falar de racismo e preconceito racial" (Agier 1992: 53). Isto durou até 2001 e o Congresso de Durban, na África do Sul, do qual a delegação brasileira retornou com um real desejo de mudança, permitindo a implementação de políticas públicas de combate à discriminação tanto nas universidades com a implementação de cotas, como no sistema de justiça etc.

Lilia Schwarcz realizou uma pesquisa para a Universidade de São Paulo em 1988 que revelou esta ambiguidade. Os resultados do questionário indicaram que 97% das pessoas afirmaram não ter preconceitos e 98% das mesmas pessoas afirmaram conhecer pessoas que eram preconceituosas, e que essas pessoas eram parentes. O autor concluiu que "todo brasileiro se sente como uma ilha de democracia racial, cercado de racistas por todos os lados" (Schwarcz 1996: 155). Na verdade, existe uma verdadeira impunidade para os infratores da lei contra o racismo. De fato, apesar da Lei 7.716, que entrou em vigor em janeiro de 1989, e que considera o racismo um crime, a polícia continua a tratar os comentários racistas como "piadas". Carlos Moura, Secretário Executivo do Grupo de Trabalho Interministerial para a Valorização da População Negra, declarou em 1998 que: "Isto não é um defeito da lei. Desde a apresentação da queixa, passando pela investigação policial até a decisão do juiz, há um preconceito contra a pessoa negra. Os três níveis são incapazes de reconhecer o racismo contra os Negros" (Folha de São Paulo, 23.08.98, caderno 3: 1).

16 Aqui encontramos as mesmas reações das elites em 2018 que levaram Bolsonaro ao poder em reação às políticas públicas, como as cotas na Universidade, ou os direitos concedidos aos trabalhadores domésticos.



## O projeto da Unesco e a inesperada “revelação” do racismo brasileiro

Foi através de um projeto da UNESCO que Florestan Fernandes começou a desenvolver sua crítica sobre o sistema racial brasileiro. Este projeto modificou substancialmente a compreensão da questão racial pela sociologia brasileira. Ela pretendia mostrar, após os horrores da Segunda Guerra Mundial, o sucesso do sistema racial brasileiro: uma nação mestiça, um modelo de democracia racial.<sup>17</sup> Realizada entre 1951 e 1952, a pesquisa foi conduzida em grande escala em quatro estados brasileiros: Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro e São Paulo. Somente a equipe responsável pelo estudo de São Paulo, composta por Roger Bastide, Florestan Fernandes e Oracy Nogueira, entre outros, revelou a desigualdade social entre brancos, negros e mestiços, revelando a imprecisão de um entendimento assimilador e integracionista da sociedade brasileira. Seu estudo sociológico foi o primeiro a revelar a existência de uma cruel desigualdade racial entre brancos, negros e mestiços no acesso ao trabalho, à educação, à saúde e ao lazer.

Não atendendo às expectativas da Unesco, o relatório final não foi publicado, além do estudo da Bahia e alguns artigos de Bastide, e o Brasil continuou a ser “exportado” para o mundo inteiro como “modelo” de harmonia em suas relações inter-raciais.<sup>18</sup> Como explica Chor Maio, porém, o estudo foi muito proveitoso, pois mostrou a diversidade da situação das populações afrodescendentes no Brasil, especialmente entre o nordeste e o sudeste, distinção que ainda é necessária. Além disso, permitiu o virtual desaparecimento das teses deterministas ainda em voga e a apreensão da questão racial dentro do quadro sociológico da relação interracial, incluindo assim as populações negras e mestiças dentro da sociedade, sem se limitar ao estudo da cultura afro-brasileira como um “espetáculo” praticado pela maioria dos estudos realizados na década de 1930.<sup>19</sup> De fato, os membros dos vários *Congressos Afro-Brasileiros* organizados em Recife por Gilberto Freyre (1934) e depois em Salvador por Nina Rodrigues (1937) previram pesquisas sobre o tema do homem negro de uma perspectiva muito limitada, muitas vezes determinista, e somente através do estudo dos elementos característicos da cultura “africana”, muitas vezes considerando os afro-brasileiros como estranhos à cultura nacional, uma vez que propriamente “africanos”, sem procurar entender seu grau de integração na sociedade brasileira.<sup>20</sup>

17 Neste contexto, Claude Lévi-Strauss foi encarregado de escrever um ensaio sobre a importância de respeitar as diferenças dentro das culturas, um trabalho que se tornaria o pilar de muitas reflexões (primeira edição em 1952). Sobre o projeto da Unesco no Brasil, Chor Maio 1997. As informações aqui apresentadas sobre este assunto são extraídas deste último.

18 Chor Maio indica que apenas o estudo realizado na Bahia, dirigido por Wagley, foi publicado. De acordo com Alfred Mettraux, responsável pelo projeto na UNESCO, ele deu uma visão simples e didática da situação racial brasileira, atendendo assim às expectativas da instituição. O estudo do Rio de Janeiro, realizado por Costa Pinto, que estava próximo das conclusões da equipe de São Paulo, não foi publicado. O autor não explica claramente por que o de Recife, liderado por René Ribeiro, também não foi considerado (Chor Maio 1997: 307, 309, 312).

19 Este estudo da UNESCO orientou a pesquisa sociológica e antropológica realizada durante todo o período de democratização (1946-1964). Foi interrompido pelo golpe militar de 1964. A pesquisa de Fernandes, em particular, foi o ponto de partida para as reflexões de muitos ativistas do movimento negro. Entretanto, esta pesquisa dificilmente alcançou a sociedade como um todo e nunca conseguiu estimular o surgimento de uma nova “ideologia dominante”, como diz Roberto Da Matta.

20 Os participantes desses congressos eram, em sua maioria, médicos, geralmente psiquiatras, e consideravam o negro como mentalmente retardado, de acordo com os princípios de Gobineau.

De fato, a equipe paulista, mais tarde denominada *Escola Paulista*, conseguiu uma verdadeira transformação na abordagem da questão racial desde o início do século. A *Escola Paulista* estabeleceu uma reflexão muitas vezes baseada no paradigma marxista, combinando em particular os conceitos de raça, classe e mobilidade social. Aos seus olhos, o pensamento de Freyre correspondia à situação de um Brasil rural “arcaico”, no Nordeste, e não a um Brasil “moderno”, vivendo a realidade urbana e industrial de uma sociedade de classes. Roger Bastide, como Florestan Fernandes ou Oracy Nogueira, nunca negaram um elemento fundamental do pensamento de Gilberto Freyre: a amabilidade calorosa e a cordialidade próprias nas relações interpessoais brasileiras. Todos os três compartilharam a opinião de que esta especificidade eminentemente brasileira não poderia ser deixada de lado ao desenvolver um novo modelo interracial. Bastide se referiu a isso como o dilema brasileiro, pois os brasileiros estão conscientes como resultado que essa simpatia é a base das relações favoráveis do paternalismo brasileiro, ao mesmo tempo em que se sentem orgulhosos da relação afetiva e fraterna que existe entre os diferentes grupos étnicos.<sup>21</sup> Entretanto, para Fernandes e Nogueira, somente a formação cidadã e democrática do povo brasileiro, juntamente com esta simpatia, permitiria a realização, a longo prazo, de um “modelo” de relações raciais ao estilo brasileiro, baseado numa verdadeira democracia racial e não no paternalismo.<sup>22</sup>

Os membros do *Teatro Experimental do Negro* (TEN), notadamente Abdias Nascimento a partir dos anos 40, e mais tarde Guerreiro Ramos (ele próprio fundador do TEN), formularam este tipo de questionamento e chegaram a conclusões semelhantes: é necessário educar as populações brancas, mas também as negras e mestiças, a fim de reduzir as diferenças sociais devido ao tratamento desigual dos grupos étnicos, se quisermos alcançar uma verdadeira democracia racial. Abdias Nascimento e Guerreiro Ramos procuraram ademais influenciar a pesquisa da Unesco e pressionaram o governo brasileiro a solicitar a ela a realização de um *Congresso Internacional das Relações Interraciais*. Aos olhos deles, as propostas desenvolvidas pelo TEN poderiam ser um ponto de partida para a análise dos obstáculos a uma verdadeira integração racial.<sup>23</sup> Mas será que a Unesco realmente queria conhecer as disfunções do sistema, ou estava simplesmente tentando divulgar um “modelo” de relações raciais? Embora as propostas do TEN não tenham sido adotadas pela UNESCO, Costa Pinto,<sup>24</sup> responsável pela pesquisa no estado do Rio de Janeiro, e a equipe de São Paulo, especialmente Roger Bastide e Florestan Fernandes, estavam familiarizados com a história do TEN; ela deve ter inspirado suas análises.

21 Bastide 1957: 512, citado por Chor Maio 1997: 318.

22 Fernandes, (1960: XVI.) e Oracy Nogueira, 1955: 423-424 (citado por Chor Maio 1997: 316-317).

23 Estes elementos indicam o quanto os membros da RTE estavam atentos a todas as iniciativas antirracistas, tanto artísticas quanto políticas. Ver Chor Maio 1997: 261.

24 Segundo Elizabeth Larkin Nascimento, Costa Pinto se inspirou em grande parte nas informações e conclusões do Congresso organizado no Rio pela TEN em 1950 (Primeiro Congresso do Negro Brasileiro), particularmente no que diz respeito à posição do negro como mero objeto de estudo e não como um membro pleno da sociedade brasileira. No entanto, Costa Pinto não menciona em nenhum momento quem foram os organizadores deste congresso. Em seu livro, *O negro no Rio de Janeiro*, resultado de uma pesquisa realizada para a Unesco, ele critica todas as iniciativas do movimento negro e, em particular, a da RTE. Ele o considera como um movimento de “pequenos burgueses intelectualizados e pigmentados”, sem nenhuma ligação com as “massas negras”. Na visão radical marxista de Costa Pinto, qualquer reivindicação de uma identidade negra é uma “falsa consciência” que corta as “massas” negras do resto da população e prejudica a conscientização do “povo”. Em sua resposta às críticas da TEN ao seu estudo, Costa Pinto tomou a liberdade de recorrer ao registro biológico: “Duvido que haja um biólogo que, depois de estudar, digamos, um micróbio, tenha visto esse micróbio sair em público para escrever sentenças sobre o estudo do qual participou como material de laboratório”. Além disso, ele afirma que este é um movimento racista composto apenas por negros. No entanto, muitos brancos participaram da RTE. Em Larkin-Nascimento 2000: 237, 238, 301, e Costa Pinto 1998.

## Racismo ao estilo brasileiro: a cor da pele, critério de hierarquização racial e social

O racismo brasileiro é verdadeiramente específico. Não pode ser entendido como um modelo de democracia racial, nem como uma cópia do racismo norte-americano ou sul-africano. É o resultado das diferentes fases de formação, descritas acima, de práticas e discursos raciais especificamente brasileiros.

Para entender a naturalização das relações discriminatórias dentro da sociedade brasileira, a tipologia de Michel Wieviorka das diferentes lógicas que coexistem na prática do racismo é muito instrutiva. O autor identifica duas lógicas principais: uma é a inferiorização do grupo alvo e a segunda é sua diferenciação (Wieviorka 1993: 10-12). A primeira variante é profundamente desigual: o grupo pode ter um lugar na sociedade, desde que o indivíduo discriminado adote uma postura de inferioridade que corresponda à sua "natureza".

A segunda versão não reserva espaço na sociedade para o grupo ostracizado. A comunidade discriminada é vista como uma ameaça à cultura dominante devido às suas especificidades culturais "irredutíveis". Esta segunda lógica leva a um desejo de rejeitar, excluir e, na pior das hipóteses, expulsar ou até mesmo destruir o grupo. O objetivo é evitar qualquer relação social com o grupo, o que leva à segregação.

O racismo brasileiro é mais parecido com a primeira variante, enquanto os casos dos Estados Unidos e da África do Sul corresponderiam à segunda. De fato, no Brasil, as populações negras e mistas não são excluídas da sociedade, sua cultura não é considerada uma ameaça. Por outro lado, permanecem "inferiores", e sua função é geralmente circunscrita - pelo menos na imaginação coletiva - à de motorista, faxineira, pedreiro ou "na melhor das hipóteses" músico ou futebolista, como mostram os papéis de personagens negros na maioria das novelas de televisão ou em peças de teatro do circuito comercial. O brasileiro negro ou mulato, para citar Da Matta, "conhecem seu lugar" e são "convidados" a se contentar com ele.<sup>25</sup> Assim, o racismo brasileiro efetivamente se enquadra na primeira lógica definida por Wieviorka.

Wieviorka aponta que as duas lógicas são distintas em teoria, mas na prática histórica elas nunca estão totalmente separadas uma da outra. Pouco tempo atrás, o ideal do clareamento se referia à segunda lógica, já que se tratava, é certo que de forma absurda, de "eliminar" o sangue negro através da

25 Agier resume claramente esta situação brasileira, concentrando-se no caso específico da Bahia: "[O racismo atual é um sistema formado pela existência simultânea de uma importante panóplia de estereótipos raciais, da convicção estabelecida de que os negros têm seus lugares preferidos na base das hierarquias sociais e fora do poder, de uma disciplina de relações interindividuais destinada a contornar situações de conflito e, finalmente, de um a priori segundo o qual é inapropriado falar de racismo na terra de todas as misturas (...)] racismo baiano não tem uma forma de exclusão/segregação, mas uma forma difusa e não reconhecida de integração e dominação", (AGIER 1992: 61-62).



miscigenação.<sup>26</sup> Este ideal certamente não é mais reivindicado oficialmente. No entanto, ele transparece nas relações interpessoais e foi até internalizado pelas próprias populações discriminadas.<sup>27</sup>

Finalmente, o resultado desta lógica é uma sociedade profundamente desigual, congelada em uma classificação social baseada na cor da pele e outros marcadores físicos como tipo de cabelo, formato do nariz e dos lábios (*preconceito de marca*) - e não na ancestralidade - sangue (*preconceito de origem*), como no caso dos Estados Unidos ou da África do Sul, como Oracy Nogueira explicou brilhantemente e de forma pioneira.<sup>28</sup> Somente os movimentos negros brasileiros, por sua combatividade e determinação, conseguiram, desde 2001, mudar a situação brasileira, apoiados pelo governo Lula a partir de 2003, a tal ponto que sua paralisação em 2016, acentuada em 2019, até hoje é o resultado, ao nosso ver, da eficácia de sua ação, que viu as populações afro e ameríndias, anteriormente na retaguarda do palco, aparecerem na luz, criando um medo de pânico das elites brancas do país representadas por seu presidente. O atual governo aboliu o Ministério da Igualdade Racial, nomeou como chefe do instituto responsável pelo desenvolvimento da cultura afro-brasileira, Fundação Palmares,<sup>29</sup> uma pessoa que nega todos os valores relacionados à ancestralidade afro, como o Candomblé e a Umbanda. Além disso, os lugares de culto, *terreiros*, têm sofrido, desde 2019, o maior índice de ataques já registrado. Em agosto de 2020, a revista *Veja* registrou 1335 crimes ligados à intolerância religiosa durante os primeiros oito meses do ano.<sup>30</sup> Como resultado do movimento improvável dos *traficantes de Jesus*, que proíbem o bater do tambor ou vestir-se de branco e despejam os praticantes de lugares de culto, muitas vezes antigos, em comunidades carentes (favelas), muitas casas foram fechadas. A resistência existe, mas a situação não é menos difícil, pois ao racismo que descrevemos foi acrescentado um fator religioso, mobilizando as massas, o das igrejas evangélicas, que demonizam as culturas e religiões ancestrais afro e ameríndias.

26 Esta era uma visão "a longo prazo" de lavagem branca, pois não havia ocorrido nenhuma "limpeza étnica". Deve-se perguntar o que significa ser 'branco' em um país altamente misto. Se as autoridades brasileiras e suas elites reivindicassem o 'branqueamento', a longo prazo, da população brasileira, não seria antes um 'escurecimento'? Nem todo brasileiro 'branco' já é misto? Ver Marc Pivault, (1997: 14).

27 Em Rufino dos Santos (1980: 73). Ele cita o caso de um marido que, em 1971, quis "alvejar" sua esposa dando-lhe um banho de ácido. Rufino diz que, nos anos 40, era comum as mulheres esfregarem o rosto com líxivia para branqueá-las. Hoje muitos ainda alisam o cabelo. Frantz Fanon descreve este mesmo tipo de ideologia branqueadora entre as populações da Índia Ocidental, procurando 'branquear' a 'raça' casando-se com pessoas de pele mais clara. "Pois no final, a raça deve ser branqueada; isto é o que todas as mulheres da Martinica sabem, dizem e repetem. Branquear a raça, salvar a raça, não no sentido que se poderia supor: não para preservar a originalidade da parte do mundo em que cresceram, mas para assegurar sua brancura" (em Fanon 1971: 38). O trabalho como um todo mostra a dificuldade que o homem de cor da Índia Ocidental tem em se desligar de um sistema de pensamento que lhe é ensinado desde a infância, no qual o "Branco" constitui a referência do Bem e o Negro o do Mal.

28 A África do Sul e os Estados Unidos não permitem gradações de cor, tanto que a categoria de "mestiços" é inexistente, pois são classificados como "negros" com base na definição clássica de "regra de uma gota" (em Oracy Nogueira 1955).

29 Sérgio Camargo é o Presidente da Fundação Palmares.

30 *Veja*, agosto de 2021: 18.

## Referências

- Agier, Michel, "Ethnopolitique : racisme, statuts et mouvement noir à Bahia", *Cahiers d'Études Africaines*, vol. XXXII, n° 125 (1992) : 53-81.
- Bastide, Roger, "Race Relations in Brazil ", *International Social Science Bulletin*, vol. IX, n° 4 (1957): 495-512.
- Bastide, Roger, "A proposito do Teatro Experimental do Negro", in Nascimento, Abdias do, *Teatro Experimental do negro-Testemunhos*. Rio de Janeiro: Ed. GRD, 1966: 98-103.
- Chor Maio, Marcos, *A História do projeto UNESCO: estudos raciais e ciências sociais no Brasil*. Rio de Janeiro: PhD Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, 1997.
- Costa Pinto, L. A. da, *O negro no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998 (1ª ed. 1953, Companhia Editora Nacional).
- Da Matta, Roberto, *Relativizando: uma introdução a antropologia social*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- Douxami, Christine, "Teatro Negro: a realidade de um sonho sem sono", *Revista Áfro-Asia*, n° 25-26, Salvador, ed. Ufba, 2001: 313-363.
- Douxami, Christine, *Le théâtre noir brésilien, un processus militant d'affirmation de l'identité afro-brésilienne*. Paris : L'Harmattan, 2015.
- Fanon, Frantz, *Peau noire, masques blancs*. Paris: Seuil, 1971.
- Fernandes, Florestan, "Cor e estrutura social em mudança", in Bastide R. e Fernandes F. (org.), *Relações raciais entre negros e Brancos em São Paulo*. UNESCO-ANHEMBI, 1955.
- Fernandes, Florestan, "Préface" de *Cor e mobilidade social em Florianópolis*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1960.
- Fernandes, Florestan, "O teatro negro", in *O Estado De São Paulo*, 10.02.1962 reproduit in Nascimento, Abdias (org.), *Teatro Experimental do Negro: Testemunhos*. Rio de Janeiro: GRD, 1966: 165-170.
- Fernandes, Florestan, *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Difel, 1972.
- Freire Costa, Jurandir, *História da psiquiatria no Brasil – um corte ideológico*. Rio de Janeiro, ed. Guaramond, 1976.
- Freyre, Gilberto, *Casa Grande e Senzala*. Rio de Janeiro: Record, 1992 (28a ed, 1a 1933).
- Guerreiro Ramos, Alberto, "Semana do Negro de 1955", in: Nascimento, A. (org.), *Teatro Experimental do Negro: Testemunhos*. Rio de Janeiro: GRD, 1966 (*Diário de Notícias*, 30 jan. 1955).
- Guerreiro Ramos, Alberto, "Notícia sobre o I Congresso do Negro Brasileiro", *A Manhã*, Rio de Janeiro, 1er août 1950.
- Guimaraes, Antonio Sérgio, *Racismo e anti-racismo no Brasil*. São Paulo : Editora 34, 1999.
- Hasenbalg, Carlos, "Entre le mythe et les faits : racisme et relations raciales au Brésil", *Journal des Africanistes*, Tome 67, fascicule 1 (1997) : 27-46.
- Larkin-Nascimento, Elizabeth, *O sortilégio da cor. Identidade afrodescendente no Brasil*. São Paulo: PhD, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, 2000.
- Levi-Strauss, Claude, *Race et histoire*. Paris : Bibliothèque Médiations-Gonthier, 1983 (1952 UNESCO).

Mattos, Hebe, *Das cores do silêncio*. Campinas: Ed. Unicamp, 2013.

Munanga, Kabengele, "Mestiçagem e experiências interculturais no Brasil", in Nascimento, Abdias, *O Genocídio do Negro Brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1978; particularmente "Uma reação contra o embranquecimento : o teatro experimental do negro", pp. 129-136.

Nascimento, Abdias, *O Quilombismo*. Rio de Janeiro: Vozes, 1980.

Nascimento, Abdias, *Pan-africanismo no America do Sul: Emergencia de uma rebelião negra*. Petropolis: Vozes, Ipeafro, 1981.

Nogueira, Oracy, "Relações raciais no município de Itapetininga", in R. Bastide e F. Fernandes (orgs.), *Relações raciais entre negros e brancos em São Paulo*. São Paulo: UNESCO-ANHEMBI, 1955: 362-554.

Ortiz, Renato, *Cultura brasileira e identidade nacional*, São Paulo: Brasiliense, 19945.

Piault, Marc Henri, "Images de l'Afrique, Afrique imaginaire ou question d'identité brésilienne ?", *Journal des Africanistes*, Tome 67, fascicule 1 (1997) : 9-26.

Raeders, Georges, *O Conde de Gobineau no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, Coleção Leitura, 1997.

Rodrigues, Nina, *As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil*. Salvador: Progresso, 1957 (1ª ed. 1894).

Rodrigues, F., "O Racismo Cordial", *Pesquisa datafolha O racismo cordial*. São Paulo: ed. Atica, 1995.

Rufino dos Santos, Joel, "O negro no Rio pós-abolição: marginalização e patrimônio cultural", *Estudos Afro-Asiáticos*, nº 15. Rio de Janeiro, 1988: 43-47.

Rufino dos Santos, Joel, *O que é racismo?* São Paulo: ed. Brasiliense, 1980.

Schwarcz Moritz, Lilia, *O espetáculo das raças, Cientistas, instituições e questão racial no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Schwarcz Moritz, Lilia, " Questão racial no Brasil " in Schwarcz Moritz, Lilia et Souza Reis, Letícia Vidor de (org.), *Negras imagens*. São Paulo: Edusp, 1996: 153-177.

Tinoco, Pedro, Pereira Guimaraes, Saulo, "Sob ataque", *Veja*, Août 2021: 16-21.

Wade, Peter, *Blackness and Race Mixture. The Dynamics of Racial Identity in Colombia*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1993.

Wiewiorka, Michel (org.), " Introduction ", in *Racisme et modernité*, Paris : La Découverte, 1993 : 7-20.



## **Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia: Memória de seu projeto inicial e sua exposição inaugural, constrangimentos e adaptações<sup>1</sup>**

*Marcelo da Cunha*

O MAFRO - Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia - surgiu a partir de convênio envolvendo os Ministérios das Relações Exteriores e da Educação e Cultura, o Governo do Estado da Bahia e a Prefeitura da Cidade de Salvador, como parte de um Programa de Cooperação Cultural entre o Brasil e Países Africanos. Entre as ações previstas havia a realização de cursos e seminários; edição e divulgação de trabalhos sobre temas africanos; concessão de bolsas para estudantes africanos; recrutamento de professores para missão educativa e cultural na África. Quanto ao Museu previa "a) a constituição e manutenção de um museu Afro-Brasileiro, composto de coleções de natureza etnológica e artística sobre as culturas africanas e sobre os principais setores de influência africana na vida e na cultura do Brasil" (UFBA, Termo, 1974: 2).

A colaboração entre as partes previa prestação de contribuições materiais e técnicas, incluindo a recuperação de prédio para a instalação do museu, subvenções para as suas atividades, aquisição de acervo, etc., sendo previsto que o CEAO - Centro de Estudos Afro-Orientais<sup>2</sup> da UFBA, seria o órgão gestor do Museu. Em carta ao Governador do Estado da Bahia, em 1973, um embaixador do Itamaraty (Ministério das Relações Exteriores) declarava interesse na elaboração de um Projeto para instalação do Museu:

... volto, com entusiasmo redobrado, a um projeto de comum interesse para a Bahia e para o Itamaraty: o Museu Afro-Brasileiro [...] o Museu Afro-Brasileiro é um empreendimento a que atribuo a mais alta importância e que gostaria de ver caracterizado ainda no atual governo. (Barboza, 1973: 1)

Em documento desse período, elaborado pela UFBA, são apresentadas definições conceituais e expositivas para o Museu, a partir de proposta elaborada pelo fotógrafo e etnógrafo Pierre Verger:

... destinar-se-á a descrever a formação cultural brasileira no que ela tem de contribuição africana e, [...] a explicar os diversos processos aculturativos que tiveram lugar nas diferentes regiões do país, conforme a predominância étnica de suas populações de origem africana. Apresentará a descrição etnográfica dos vários povos africanos que vieram para o Brasil, assim como [...] sínteses

1 Este texto foi adaptado a partir de capítulo da minha Dissertação intitulada O Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia - MAFRO: Um estudo de caso sobre musealização da cultura afro-brasileira, 1999.

2 Criado em 1959, pelo humanista português, Agostinho Silva, é um Órgão ligado à Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, voltado ao estudo, pesquisa e ação comunitária na área dos estudos afro-brasileiros e das ações afirmativas em favor das populações afrodescendentes, bem como estudos das línguas e civilizações africanas e asiáticas.

nacionais oriundas do contato desses povos com outros [...] incluem-se as coleções artístico-etnográficas e as atividades científicas do Museu Afro-Brasileiro, a descrição antropológica de povos africanos não diretamente envolvidos no processo de formação cultural brasileiro [...] as coleções a serem expostas deverão abranger também a parte da África acima do Saara, a chamada África árabe. (UFBA, Diretrizes, n.d.)

O mesmo documento indicava o acervo e eixos temáticos:

- a) Ferramentas de trabalho, mobiliários, vestimentas e tecidos, instrumentos musicais, adornos e joias, pinturas, escarificações e tatuagens corporais, etc.;
- b) De expressões criadoras: técnicas de produção, música, dança, escultura, pintura, etc.;
- c) De manifestações da vida social: organização política da nação, tribo, etc., religião, organização familiar e do grupo (nascimento, casamento, morte, etc.), comportamento social dos membros de cada grupo étnico, etc."

Foram indicadas duas divisões para o museu, no que tange às suas exposições:

**Museu estático** - Salas de exposições permanentes, abordando os seguintes temas: O homem (distribuição étnico-geográfica); as técnicas (agricultura, pesca, embarcações, escultura, cestaria, tecelagem, olaria, fundição, etc.) exibindo-se movimentos técnicos, exemplares de ferramentas, matéria prima, fases de fabricação, etc. Tratando-se também da organização do homem (valor memorativo, social e político) e organização do Mundo (valor religioso, educativo, estético, econômico, sincrético, escrita); dança e música: elementos audio-visuais (trajes, adornos, fotografias, tecidos pintados); Vida cotidiana: vida comunitária, religiosa, doméstica e habitat.

**Museu Dinâmico:** Espaço dedicado a exposições temporárias e atividades multimídias, para exposições e atividades artísticas como teatro, por exemplo.

A proposta para o museu era arrojada, ousada e moderna, como no caso de Reserva Técnica aberta à visita, com capacidade para a guarda de 50.000 objetos. Além de prever depósitos especializados e áreas de manutenção, ateliers de montagem, marcenaria e outros, e laboratórios (Laboratório Central: especializado para restauração e conservação; Laboratório de Tecnologia (tecelagem, olaria, carpintaria, fundição); Laboratório de etnomusicologia, associada à reserva de organologia (dança e música) com pequena sala de seminário para 12 a 15 estudantes, associada aos arquivos sonoros e Laboratório de linguística (laboratório de fonética da Universidade).

Propunha, ainda, "Serviços científicos", como Gabinetes de pesquisadores (15); Cartografia/Iconoteca; Fototeca/Filmoteca; Arquivos sonoros ou Fonoteca (associada ao laboratório de etnomusicologia do Museu e ao laboratório de fonética da Universidade); Centro de documentação; Sala de revistas; Alojamento para pesquisadores (5 a 6); Sala de conferências, com auditório para 200 lugares. De-

veria existir também um local “capacitado a apresentar em um palco teatro ao ar livre, manifestações folclóricas quando as circunstâncias permitirem: dança, música, arte dos narradores (cordel), etc.” Complementando essa estrutura haveria um restaurante e cafeteria, para oferecimento de “comida típica ligeira”. A leitura desse documento indica que o projeto se caracterizava por visão extremamente avançada sobre preservação, com proposta de utilização do patrimônio em processos de aprendizagem e fruição.

Sua equipe seria formada por dois curadores (um etnólogo e um não definido), não se falando em museólogo, além de pessoal especializado para os diversos setores previstos e pessoal técnico e de apoio.

Sobre a efetiva participação dos parceiros envolvidos na criação do Museu, uma correspondência de dezembro de 1975, do Diretor do CEAO, Guilherme Castro, endereçada ao Presidente do seu Conselho Deliberativo, revela que parceiros do Convênio não cumpriam os compromissos para a instalação do Museu, dificultando a sua realização

Quanto à criação e abertura do Museu, desde o início surgiram notícias na imprensa. Já em 10 de julho de 1973, uma nota anunciava questões problemáticas:

Um museu 'afro-brasileiro' surgirá em Salvador, em breve, dependendo, apenas da celebração de um convênio... no decorrer da reunião surgiram evidências de que um clima de tensão e disputa envolverá a criação do museu, pois muitos são os candidatos ao cargo de diretor e poucos os que têm condições de exercê-lo. Um outro ponto em discussão antes do início da seleção do material que abrangerá todas as áreas de influência do negro na formação da cultura brasileira é a localização do museu. Ficou decidido que o museu poderá ficar em três locais selecionados previamente – o Solar do Ferrão, a Quinta dos Lázarus e o terceiro é mantido sob sigilo, para não levantar polêmicas (“Disputa pela direção”, 1973).

Este comentário revelava problemas futuros relacionados à instalação do MAFRO no prédio da Faculdade de Medicina do Terreiro<sup>3</sup>, o “local mantido sob sigilo”, citado na nota. Logo o “segredo” foi revelado sobre a localização, cogitando-se também o possível perfil do futuro diretor, “só um estudioso da cultura africana no Brasil poderá ocupar o cargo” (“Medicina abriga Afro-Brasileiro”, 1973).

Surgiam hipóteses de que seu acervo seria resultante de empréstimos de peças originárias de outros museus, por transferência ou aquisição

O acervo do museu será constituído principalmente por peças que existem espalhadas por diversos museus do país, que dizem respeito à cultura africana no Brasil e que, por não se enquadrarem muito bem com o acervo desses museus, ficam bastante deslocadas. [...] O museu também contará com coleções particulares, que existem em grande quantidade no Brasil e que venham a ser doadas. Por último, poderão ser obtidas peças através das embaixadas brasileiras nos países africanos (“Onde vai ser o Museu”, 1973).

3 Terreiro: Praça do Terreiro de Jesus, no Centro Histórico de Salvador, genericamente chamado de Pelourinho.



Para a formação do acervo foram pensadas várias estratégias, como é revelado na nota a seguir:

Ao museu serão incorporadas algumas peças do acervo do Museu Estácio de Lima<sup>4</sup> [...]. Outras doações serão feitas por países africanos através do Ministério das Relações Exteriores do Brasil e por universidades, instituições e museus de estudos africanos, não só da África, mas também da Europa e Estados Unidos [...]. Finalmente, observou o diretor do CEAO, o acervo representativo da cultura afro-brasileira será obtido através de entendimentos dos vários Estados da Federação ("Museu Afro-Brasileiro ficará", 1974).

Para a formação da coleção afro-brasileira, foi realizada campanha junto à comunidade baiana, com significativa colaboração do povo-de-santo<sup>5</sup>, grupos de capoeira e blocos afro.<sup>6</sup>

Ainda sobre a escolha do local para abrigar o museu, logo após o anúncio ocorreram reações da comunidade médica, como esta:

O presidente do Instituto Bahiano de História da Medicina, Sr. Raimundo de Almeida, logo que teve conhecimento de que o prédio onde funcionou a primeira faculdade de medicina do Brasil será transformado no Museu Afro-Brasileiro, telegrafou ao ministro Jarbas Passarinho, da Educação e Cultura, dizendo-se surpreendido com a notícia e fazendo um apelo para que, no local, se instale o Museu de Medicina transferido o Museu Afro-Brasileiro, segundo a sua sugestão, para um prédio a ser escolhido no Cruzeiro de São Francisco ou no Pelourinho. [...] fez questão de declarar que somente merece louvores e aplausos, o esforço para trazer à Bahia, o Museu. No entanto, acrescentou, não me parece acertada a escolha do prédio ("Onde ficar o Museu", 1974).

Na mesma nota, o diretor do CEAO afirma que

[...] sendo o prédio da primeira Faculdade de Medicina de propriedade da Universidade Federal da Bahia, ela dá o destino que melhor lhe aprouver, de acordo com os seus interesses ("Onde ficar o Museu," 1974).

Com essa nota foi iniciada uma querela que se tornou, provavelmente, a grande e principal responsável pela não conclusão dos projetos para o Museu na sua integridade e de acordo com o seu plano original.

Sobre a instalação do Memorial de Medicina no prédio, em contraponto à instalação do Museu Afro, encontramos nota do professor José Silveira, Diretor do Instituto Brasileiro de Investigação do Tórax, com as seguintes considerações:

Muito antes de qualquer entendimento ter vindo ao público, no sentido de lá se instalar o Museu Afro-Brasileiro lançamos a idéia de aproveitar as depen-

4 Sobre o Museu Estácio de Lima ver Marcelo da Cunha, 2019.

5 Pessoas pertencentes a uma comunidade religiosa de matriz africana.

6 Sobre a formação da Coleção Afro Brasileira, ver a dissertação orientada por mim, intitulada O Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia e sua coleção de cultura material religiosa afro-brasileira, de autoria de Juipurema Sandes, realizada no Programa Multidisciplinar de Pós Graduação em Estudos Étnicos e Africanos (Pós-Afro/UFBA). Link: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/23895>.

dências da 1ª. Faculdade de Medicina do Brasil para atividades correlatas, com a fixação no local de todas as agremiações médicas da Bahia, além de museu, arquivo, biblioteca e tudo o mais [...]. As opiniões divergem um pouco no tocante ao destino a ser dado ao prédio: uns querem um museu, outros algo mais complexo. Mas ninguém admite o que parece estar concretamente certo: o Museu Afro-Brasileiro na Faculdade do Terreiro de Jesus ("Museu Afro-Brasileiro provoca", 1974).

O que vai se configurando nos comentários na imprensa é o desconhecimento aliado ao preconceito no tratamento da questão. Situação que se revela quando se cogita, por exemplo, que o Museu deveria ser instalado em "sobrado no Pelourinho", como se vê no trecho a seguir:

O presidente do instituto [...] fez novo apelo ao MEC, pedindo que não seja modificada a estrutura do prédio, e que o Museu do Negro, seja instalado em antigo e histórico sobrado ou paço colonial, onde os negros escravos viveram e sofreram, com o que a instituição ficaria mais autêntica ("Contra entidades médicas", 1974).

Identificamos nesse discurso, e em outros textos, a ideia de que o tema afro não se enquadraria na grandiosidade da arquitetura eclética do prédio da Medicina, devendo ser localizada na arquitetura colonial barroca de outros edifícios do Centro Histórico. Em meio a esse ambiente de resistência é possível encontrar vozes destoantes e favoráveis, como nessa nota de 1974, na qual a questão do Museu ganhou projeção, destoando do coro uníssimo da Medicina:

[...] deliberaram reservar a parte nobre da velha escola [...] para Museu de Medicina, destinando o restante da faculdade para instalação do Museu do Negro ou da cultura afro-brasileira. Melhor comunhão seria difícil, visto como na velha escola do Terreiro de Jesus tiveram início, com Nina Rodrigues, os estudos da medicina-legal, antropologia, etnografia, africanismo [...] E essa solução é sobretudo louvável porque vem ao encontro de um melhor aproveitamento das grandes áreas ocupadas pela antiga faculdade, uma vez que a 'parte nobre' referida é suficiente para que nela se instalem e realizem, como dissemos [...] todo que, afinal, posse se constituir no mais antigo Centro de Cultura da Medicina Nacional ("Vitoriosa a classe médica", 1974).

No início do ano de 1976, o Museu ainda não tinha sido inaugurado, enquanto a imprensa anunciava a chegada de peças para seu acervo, provenientes do continente africano. Visando expor as peças já adquiridas, o CEAO resolveu organizar exposição, juntamente com a Fundação Cultural do Estado da Bahia, no Solar do Unhão, entre setembro e outubro de 1976. A exposição foi bastante divulgada na imprensa, como forma de chamar atenção da cidade sobre o museu e a necessidade de sua inauguração em breve, e para tentar diminuir pressões que já surgiam sobre o fato de tal acervo estar encaixotado e guardado. O ano seguinte foi iniciado com a notícia da "devolução" do prédio do Terreiro à comunidade médica, gerando especulação sobre o recuo da decisão de instalação do Museu naquele local.

A iniciativa do reitor Augusto Mascarenhas, que é professor da Faculdade de

Medicina, agradou a toda classe médica [...] Com a destinação que será dada ao edifício da Escola de Medicina no Terreiro de Jesus, confirma-se o que publicamos há alguns dias sobre o Museu do Negro, isto é, que não será mais instalado naquele prédio ("Prédio histórico do Terreiro", 1977).

A Fundação do Patrimônio Histórico e Cultural do Estado, manifesta-se sobre a paralização das obras, informando que "Sustamos os trabalhos [...] para que seja determinada a ocupação ou não do prédio pelo Museu Afro-Brasileiro, uma vez que precisamos desta definição a fim de adequar o trabalho de restauração aos objetivos que o prédio irá servir" ("Patrimônio espera definição", 1977).

Em junho de 1977, em visita ao prédio, o Governador Roberto Santos declarou seu interesse em dar continuidade às obras. Nesta ocasião, o Reitor Augusto Mascarenhas declarou que

Existe um projeto antigo da Universidade com vistas à recuperação do prédio, mas agora ele está sendo reconsiderado e discutido. Desta forma vão se refazer os trabalhos, as plantas, tudo dentro de uma reavaliação da utilização do espaço e somente depois disso tudo feito é que haverá uma definição de como ele será aproveitado ("Governo quer retomar", 1977).

Em agosto já eram correntes na imprensa notas sobre a ameaça ao Museu Afro-Brasileiro, informando-se também que o acervo continuava chegando de várias partes, havendo peças em depósito já há alguns anos. Surgia, entre outras, nova justificativa para a não instalação do Museu Afro no prédio: "Este projeto foi depois abandonado porque a área de 11.000 metros quadrados é grande demais para um museu. Provavelmente ali será instalado um Centro Cultural, mas isto ainda é objeto de estudos de uma comissão criada para este fim pela UFBA ("Indefinição sobre Museu", 1977).

Neste momento, ironicamente, o Museu corria o risco de perder o espaço do prédio do Terreiro pela alegação de excesso de espaço. Evidencia-se na nota acima, que o problema que estava sendo enfrentado para a instalação do Museu, além de político e ideológico, era também conceitual, pois se a questão era a de instalação de um Centro Cultural no amplo espaço disponível, qual a impossibilidade da existência de um Museu Afro no corpo desse Centro? Quais seriam os elementos que comporiam esse Centro? No lugar de se cogitar a adequação do projeto do Museu ao espaço existente, algumas pessoas preferiam aventar a não instalação do museu no prédio. Parece-nos que a questão não estava relacionada ao tamanho do espaço ou sua planificação, mas sobretudo a quem ocuparia o espaço e como ocuparia.

O impasse sobre o Museu Afro repercute no Brasil, surgindo notas sobre o assunto em jornais de circulação nacional, criticando as ações contrárias ao Museu:

O problema surgido na Bahia com o Museu Afro-Brasileiro e o Centro de estudos e Pesquisas Afro-Orientais estava previsto desde 1974/75, pela inexistência de convênios entre os Governos federal e da Bahia, que preservassem e defendessem as instituições afro-orientais dos grupos colonialistas, racistas e fascistas.



Há pelo menos 20 anos que grupos negros e estudiosos encetam esforços para organizar esse Museu. Quando tudo parece fácil e um patrimônio estava reunido, dispendo-se de um prédio – a ex-Escola de Medicina, em Salvador, surgem hitleres e salazares por todos os lados, para obstacularizar sua instalação e funcionamento. Bem já dizia a literatura de cordel: 'afinal quem diria? / Hitler virou santo / e morreu na Bahia!'. Será que morreu mesmo? Ou andará solto pelas ladeiras de Salvador, liderando a campanha contra o Museu do Negro? (Sardella 1977: 10).

Enfim em março de 1978, vem a definição divulgada nos jornais da cidade, como essa a seguir

Após quatro anos de marcha e contra-marchas, o CEAO - Centro de Estudos Afro-Orientais verá instalado o Museu Afro-Brasileiro. Não com a dimensão e espaços previstos em projeto original, mas dividindo o prédio da antiga Faculdade de Medicina, com complexo de unidades culturais do Estado ("Museu Afro-Brasileiro vai ser, 1978: 5).

Apesar da divulgação da solução, quase um ano depois, no início do ano de 1979, encontramos notícias como a que segue

Mais de mil peças reservadas para instalação do museu afro-brasileiro estão se se deteriorando. Acumuladas em um ridículo depósito do Centro de Estudos Afro Orientais, a precariedade do material - na maioria em tecido, madeira ou gesso - faz com que seja a corrosão eminente. [...] no momento nenhuma menção ao futuro local - ou se pelo menos existirá o local é feito pelos responsáveis. Sabe-se apenas que o prédio da antiga Faculdade de Medicina no Terreiro de Jesus onde seria instalado o museu, não mais terá esta finalidade. [...] O Diretor do CEAO, Guilherme de Castro, responsável pela execução do programa, recebeu um memorando através da Fundação do Patrimônio Histórico, onde informa-se que a antiga faculdade servirá a um centro de educação não formal, com uma sala de Exposição para peças africanas. A sala, porém, não possui espaço para receber a quarta parte do Acervo que já se tem acumulado. [...] Guilherme Castro acrescentou que o desprezo para com instalação do museu deve-se a projetos considerados mais importantes pelo Estado e município ("Acervo afro-brasileiro", 1979: 5).

Já em junho de 79, o novo Diretor do CEAO, Nelson Araújo, anunciou a abertura para breve, afirmando que "vai haver mais peças do que espaço quando este começar a funcionar" ("Museu Afro-Brasileiro será ..., 1979: 5). Problema que aconteceu, mas não exatamente porque o museu reuniu número muito grande de peças em seu acervo, mas pelo espaço exíguo que a ele foi destinado, quando enfim foi inaugurado em 1982.

Em 1980, em cerimônia reunindo a congregação da Faculdade de Medicina e o Reitor, foram devolvidas áreas recuperadas para a Faculdade, destinadas à realização de Seminários, Conferências, etc., bem como a biblioteca Frederico Edelweiss, com o restante da área (parte do que estava destinado para o Afro) em estudo de ocupação, ficando pendente a

definição do destino do Museu, sendo dito pelo novo Diretor do CEAO, que houve solução de continuidade do convênio na administração passada, apesar da existência de salas reservadas para o museu. Informou ainda que o projeto seria cumprido de acordo com o estabelecido, sofrendo alterações normais em qualquer projeto.

Nesse momento tinha ocorrido mudança de Reitor na Universidade Federal da Bahia, assumindo a Reitoria o Professor Luiz Fernando Macedo Costa que garantiu que o museu ficaria no prédio no Terreiro, mas ainda assim foi esperada a sua abertura durante todo o ano de 1980, estendendo-se a espera ao longo de 81, quando foi prevista sua abertura para o mês de agosto, que poderia ser antecipada com uma exposição especial de fotos do Pierre Verger e gravuras de Carybé. A inauguração faria parte das comemorações pelos 35 anos da UFBA. Finalmente, em 30 de dezembro 1981 foram apresentadas à imprensa as instalações do Museu Afro-Brasileiro pela professora Yeda Pessoa e Castro, Diretora do CEAO, anunciando o dia 07 de janeiro de 1982 para sua inauguração, com um acervo calculado em cerca de 800 Peças. Sobre a inauguração, a diretora do CEAO afirmou:

A verdade é que as coisas andavam muito lentamente, até que tomou posse o reitor Macedo Costa, que dinamizou os trabalhos. E liberou as verbas necessárias, escolheu técnicos competentes, deu integral apoio e, agora, o museu será reinaugurado ("Museu Afro foi apresentado", 1981: 5).

Surpreende matéria de página inteira, do Jornalista José Augusto Berbert de Castro, médico, participante do grupo contrário à instalação do Museu no prédio do Terreiro de Jesus, que afirma que

Só a visão do que será, nos faz mudar completamente de opinião sobre o aproveitamento do velho edifício, onde estudei, e não tenho dúvida que consagrará a administração do reitor Luiz Fernando Macedo Costa, mesmo que ele nada mais realizasse [...]. Empolga pela beleza, pela disposição das peças, pelo material que será exposto e pelo bom gosto de tudo que ali existe. Será um Museu dinâmico, com partes expostas permanentemente e exposições temporárias [...]. No dia em que lá estivemos, havia pouco mais de 800 objetos da cultura afro-brasileira sendo montados, mas até a inauguração haverá, pelo menos, o dobro. (Berbert 1981: 5)

Em meio às notícias favoráveis à inauguração do MAFRO, uma destoante se destaca, no início do ano de 1982:

Uma pergunta que precisa ser colocada: porque um "museu do negro"? Lembro-me de ter visitado em Paris, o 'Museu do homem', sem distinção de raça. Não haverá um pouco de racismo, ainda que involuntário nesta atitude? É verdade que nossas leis anti-racistas nos têm dado exatamente um 'anti-racismo preconceituoso'. Disso, surgiu a tendência atual de se assumir a própria raça e os negros começam a se orgulhar de serem negros, como os brancos se orgulham de serem brancos. Passa-se, então, para um "racismo respeitoso", ou seja, as raças se agregando, mas se respeitando

mutuamente, cada qual assume suas origens e seus valores culturais. É desejável que, por esse meio, se chegue ao “anti-racismo respeitoso”, pelo qual se elimina a segregação racial. Nessa coisa de cada um assumir sua raça, quem sofre é o mulato, que não é negro, nem branco, ou melhor, é as duas coisas, porque tem em seu sangue origens e culturas europeias e africanas. Pelo fato do preconceito o atingir juntamente com o negro, e se identifica com esse, como se não tivesse sua parcela de cromossomos europeus. Dessa forma se tem amputado o mulato que, obrigado a assumir uma raça opta pela Negra, que quando, cientificamente ele é igualmente branco. Sendo a Bahia uma terra de negros e brancos e aqui se instalando o ‘Museu do negro’, fica, evidentemente, faltando, o ‘Museu do Branco’. Enquanto isso não for feito, vai ficar parecendo que a Bahia é uma comunidade de brancos, na qual se incrustou um museu para preservar a cultura negra, por se reconhecer estar ela em extinção. Sabemos todos que isso não é verdade, basta olhar em volta, para reconhecer, a presença negra em nossos costumes, desde vestuário, culinária. Aí surge uma dificuldade. Se o que está no museu, encontra-se na sociedade, para que o museu? Se a cultura não está em extinção, mas em desenvolvimento, para que Museu? Para o estudo antropológico, pode ser respondido. Em Santa Catarina, seria uma boa resposta. Na Bahia, esse estudo pode ser feito em qualquer esquina, em qualquer Terreiro, no Mercado Modelo ou num ensaio de afoxé. E para isso, basta pegar um ônibus dezesseis cruzeiros a passagem. (“E o Museu do Branco...”, 1982: 5).

A nota é rica em referências preconceituosas e desinformação, estruturadas por alguém que revela ignorância quanto ao que seja democracia racial, afirmando até uma categoria: “racismo respeitoso”, em uma sucessão de erros, de absurdos, sendo redundante comentar algumas questões, mas, vale a pena destacar algumas delas. Quando reclamou sobre a necessidade de um ‘Museu do Branco’, o autor esqueceu que, em princípio, todos os outros museus na cidade de Salvador eram, basicamente, museus de branco, que falavam e preservavam patrimônio referente às memórias e culturas dominantes, notadamente brancas. E mesmo ao tratar de questões das minorias estavam estruturados na ótica do branco. E minimizando a importância da existência desses museus, mas nossa intenção é evidenciar que o patrimônio preservado no Brasil é o das elites, e aqui elite é sinônimo de branquitude.

Enfim, após um processo que se estendeu por oito anos, desde a assinatura do Termo de Cooperação, a inauguração aconteceu em clima de festa, com diversas autoridades - dos embaixadores de países da África, vestidos com seus trajes típicos - e representantes de diversos segmentos da comunidade afro e população em geral, como as “mães-de-santo de alguns terreiros que proporcionaram um momento de reencontro com as raízes africanas” (“Museu Afro, uma volta...”, 1982: 5).

Após inaugurado, a direção do CEAO buscou dinamizar suas atividades, realizando cursos, exposições, lançamentos de livros, apresentação de espetáculos, e implantação do seu Programa de Integração Museu-Escola, coordenado pela profa. Graziela Amorim. O Museu passou a ser ponto obrigatório em visitas oficiais

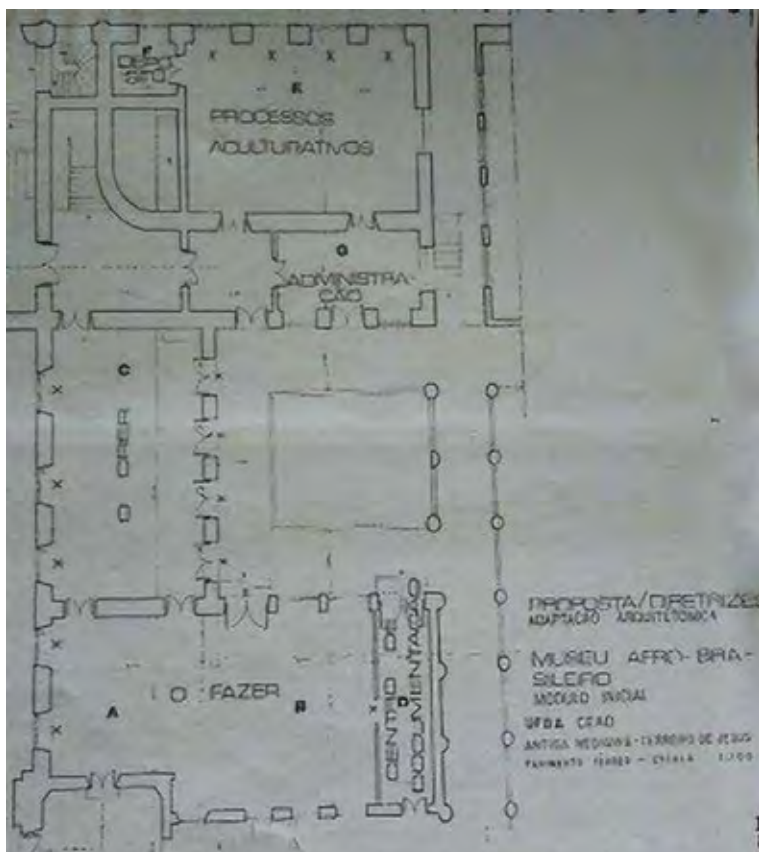


realizadas a Salvador, a exemplo de ministros e chefes de Estado e, em julho de 1982, já havia atingido a marca de mais de 500 alunos atendidos formalmente. Ao completar um ano de existência, em janeiro de 1983, contabilizava 12.632 visitantes registrados, sendo seguramente maior este número, em decorrência daqueles visitantes que não registraram a visita.

No entanto, a abertura do Museu não significou a aceitação da sua permanência no prédio por partes de entidades médicas, que deram continuidade às notas sobre o "problema", como essa a seguir. Mais uma vez, os incansáveis médicos, em nome da tradição e velha causa da defesa de "seu prédio", arvoravam-se a deitar comentários sobre Antropologia, Museologia e outros assuntos, para os quais não tinham competência para nenhum veredito. O que, afinal, seria uma exposição sofisticada e estilizada sobre culturas africanas e afro-brasileiras? Em que sentido a exposição do Museu recém-inaugurado falseava a realidade dessas culturas? Seria a "nobreza" dos materiais utilizados? Seria a sistematização museográfica cuidadosa? Como deveria ser um "Museu do Negro" para estes médicos? Outra questão que era recorrente nas discussões era a ideia de que o Museu deveria ocupar um sobrado do Pelourinho. Porque esta fixação? Em que medida tais edificações eram mais condizentes com um museu afro do que o prédio monumental do Terreiro?

## Projeto museográfico para o Módulo Inicial

Na sua proposta inicial, o Museu Afro-Brasileiro deveria ocupar boa parte da área total do prédio do Terreiro (superior a 11.000 metros quadrados de área construída). No entanto, a área final ocupada pelo Museu inaugurado equivalia a menos de 1.000 metros quadrados. O espaço inaugurado era apresentado como Módulo Inicial, com expectativa de que fosse ampliado ao ser transferido para novo local destinado a sediá-lo, em futuro próximo, ou ampliação de sua ocupação no prédio do Terreiro.



Il 1: Planta de proposta inicial de planejamento do espaço do Museu. Com a necessidade de adaptação, o Centro de Documentação deu lugar à administração, o Setor Administração deu lugar à Sala de Exposição Temporária e o Setor de Processos Aculturativos deu lugar à sala para os painéis de Carybé. Fonte: MAFRO.

Em documento de 23 de abril de 1981, meses antes da inauguração, Guilherme Souza Castro, diretor do CEAO, afirmava que

[...] a destinação acordada pela Universidade para os espaços disponíveis atualmente no edifício do Terreiro de Jesus não nos permite acalentar certeza quanto a desejável e necessária expansão futura do Museu ali. Por outro lado, parecem-nos lícito ver nas atuais providências para a instalação desse 'módulo' em tal sítio e nas atuais condições, uma solução de circunstância destinada a enfatizar simbolicamente o interesse da UFBA pelo projeto nascido do convênio por ela celebrado [...] Essas condições nos permitem concluir que deva ser pensada a instalação definitiva do Museu Afro-Brasileiro, propriamente dito, em local próprio e exclusivo seu. [...] Pela amplitude do seu escopo, o Museu Afro-Brasileiro, em sua área de interesse específico, insere-se, ao mesmo tempo, na linha de salvamento e preservação do patrimônio tradicional do Brasil, e no campo da efetiva atuação em busca do conhecimento da realidade sócio-cultural brasileira e africana do passado e do presente (Castro, G. 1981: n.p.).

Um plano detalhado sobre a montagem do Museu, sem assinatura, revela estratégias de conciliação entre espaço, acervo e proposta conceitual original, adaptada. Essa proposição e o desenvolvimento da proposta adaptada foram capitaneadas pelas etnolinguísta Yeda Pessoa de Castro e pela Museóloga Jacyra Oswald.

### **1 – Diretrizes e critérios adotados**

A montagem do Módulo Inicial do MAB exigiu atenção para problema específico, especial: espírito de transitoriedade: O atendimento – solução – para tal problema deverá possuir economia de meios de acordo com as características espaciais da área para ele demandada pela UFBA. Deverá ainda corresponder às necessidades atuais, no que diz respeito à constituição de seu acervo. [...] O acervo atual, apesar de ser constituído por peças de real valor, não corresponde às expectativas enunciadas, devido à sua pouca densidade numérica, resultando, por conseguinte, na impossibilidade de ilustrar geograficamente as culturas africanas aqui aportadas, assim como possuir pouca representatividade documental dos processos de aculturação e suas decorrências, aqui desenvolvidas. Será usada como solução para o problema: divisão temática comparativa com apresentação de analogias de manifestações culturais [...] os elementos de montagem deverão possuir a flexibilidade indispensável para que possam atender, a qualquer época, a reformulações, com o acréscimo de um ou mais objetos, para complementação do tema em questão. A distribuição dos temas/áreas levará em consideração a localização – visando independência da sua utilização, com facilidade de acesso – e dimensões dos espaços físicos existentes (Museu Afro, Plano, 1982: n.p.).

### **2 – Adaptação arquitetônica**

O grupo de salas interligadas – A, B, C – que têm seu acesso pela portada principal do edifício ... são dedicadas ao FAZER e ao CRER. Com 232,35m<sup>2</sup> [...] a pequena área contígua - sala D – com 46,50 m<sup>2</sup> para implantação do Centro de Documentação. O conjunto de salas - E, F e G – com autonomia de acesso [...] pela entrada situada próxima à Catedral Metropolitana, será destinada a apresentar os proces-

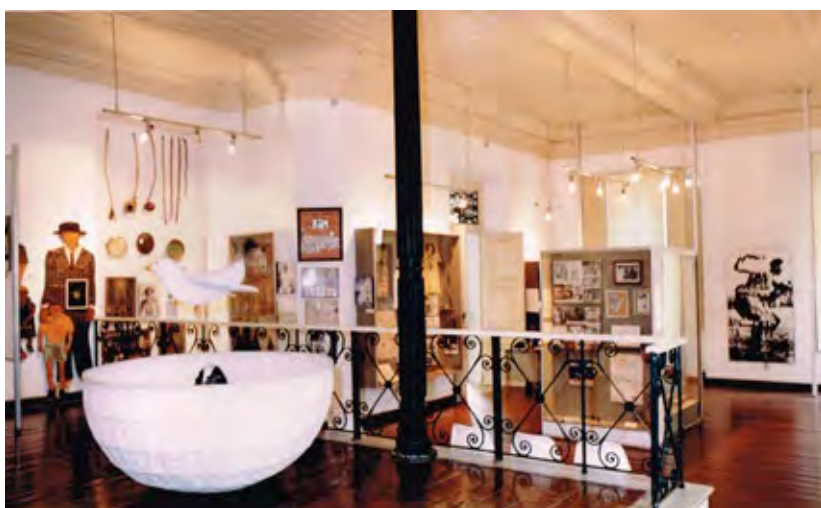
dos aculturativos (E – 105,78m<sup>2</sup>), a abrigar o depósito (F – 9,50 m<sup>2</sup>) e a constituir a administração, local de funcionamento dos serviços de escritório da entidade (sala G – 29,52 m<sup>2</sup>) (Museu Afro, Plano, 1982: n.p.).

Em artigo de Berbert de Castro, são apresentadas questões relacionadas à planificação da exposição:

Das cinco salas que dispõe, o museu apresenta a seguinte distribuição espacial: Salas 1,2, e 3, destinadas às exposições permanentes; Salas 4 e 5. Reservadas às exposições temporárias.

As exposições permanentes estão distribuídas segundo três tipos de preocupação distintos:

O FAZER – apresentando os aspectos materiais das civilizações africanas e de aspectos da mesma ordem dessas culturas na civilização brasileira, consta de objetos feitos através da transformação de materiais variados pela aplicação de técnicas diversas; O CRER – mostrando os aspectos espirituais nos contextos acima referidos através dos objetos de uso ritual e utilitários ou decorativos com referência ideológica tanto nas culturas africanas quanto nos setores da cultura brasileira influenciados por elas; A MEMÓRIA – expondo objetos e documentação que atestam hoje a continuidade histórica da influência africana na formação cultural do Brasil.



Il. 2 e 3: Vista parcial da Sala do Fazer e Sala da Memória. Fonte: MAFRO



As exposições temporárias procuram ressaltar as influências recíprocas ocorrentes em vários setores das culturas brasileiras e africanas, expondo toda ordem de documentação pertinente; fotografias, instrumentos musicais, documentos escritos, obras de arte popular ou erudita, etc., de inspiração africana no Brasil e de inspiração brasileira na África. (Berbert, 1981)

Foi idealizada também uma sala especial, dedicada à exposição de um conjunto de vinte e sete pranchas de madeira, representando orixás, de autoria do artista plástico Carybé, por solicitação do Reitor Luiz Fernando Macêdo Costa, quando o projeto inicial já estava definido, justificando-se sua inclusão como “necessidade de exibição do conjunto como peça de grande valor artístico e documental, com a dignidade” (Oswald 1981: n.p.).



Il. 4 Vista parcial da Sala dos painéis de Carybé. Fonte: MAFRO

Sobre o projeto expositivo, Silva comenta que

Jacyra encontrou a solução, devido à quantidade e qualidade de objetos, de adotar um critério inteiramente novo, pois viu que não possui o material suficiente para ilustrar a África e a Bahia (Brasil), inclusive peças que fossem válidas em relação ao critério geográfico, pois faltavam muitas dessas áreas da África. Daí a sua melhor contribuição: adotar uma separação em três níveis de informação: o fazer (realização utilitárias de objetos), o Crer (religiosos, constituído de entidades, culto dos Mortos, dos ancestrais, dos vivos, das terras, das buscas) e os processos e os processos aculturativos, ou África no Brasil e Brasil na África. Também o que facilitou uma definição de montagem para Jacira foi o espaço físico. Existe uma área com entrada independentemente dos primeiros níveis, onde ficarão as peças que constituíam o ativo permanente e ou-

tra área denominada temporária e que tem outro acesso pela Catedral. Isso significa que pode-se abrir em horários especiais, permanecendo uma parte fechada enquanto atua a outra. Sendo o tema do Museu Afro-Brasileiro “Orixás do Candomblé”, a montadora fez uma subdivisão de temas. Na parte do fazer separou instrumentos musicais, a técnica da tecelagem e processos de pintura da fazenda e no crer formou locais, como se fossem casinha de orixás, cada um no seu próprio ambiente, com sua própria cor e forma. Na entrada do museu a abertura é feita por Exu mensageiro dos orixás, tendo o vermelho e preto com cores símbolos, e assim sucessivamente. (Silva 1981: 10)



Il. 5: Vista parcial do conjunto de vitrines dedicadas a divindades na Sala do Crer. Fonte: MAFRO

Jacyra Oswald dá outros detalhes sobre a concepção expográfica do novo Museu:

Para que não houvesse aquela impressão horrível de manequim de figura morta, estratificada, eu criei umas formas transparentes de material de fibra de vidro, onde os adereços estão colocados. Essa localização dos adereços (braceletes, espadas, etc.) no local onde ficariam na figura humana ajuda, a quem olha, a compreender a função deles: que ali é um peitoral, um leque [...] sem ver uma figura com. Com isso a imaginação trabalha, está se vendo o orixá, mas ele não está ali. (Oswald, 1981)

Sobre o setor de “processos aculturativos”, afirma que

Ganhou uma dimensão maior de forma inesperada, porque a comunidade reagiu muito bem à implantação do museu quando começaram a doar coisas maravilhosas: então uma sala transformou-se em Memória. Para mim tem muito valor histórico afetivo. Nossa memória está aí para ser ampliada, e, nos processos aculturativos essa primeira mostra que estamos dando da influência africana acontece com os trajes de carnaval (Oswald, 1981: n.p.).

Interrogada sobre o contraste entre os materiais do acervo e os que foram utilizados na composição do acervo museográfico, responde:

Esses anteparos das janelas têm partes móveis para renovação de ar, quando necessário, os quais absorvem o calor e o ruído e deixam passar a luz. Existe o choque de materiais, já que usei também o blindex para segurança; todas as peças artesanais estão em vitrinas - trinta e quatro peças com mais de dois metros" (Oswald, 1981: n.p.).

Além dos materiais, outro elemento que chamava a atenção eram as cores e as texturas:

Outra inovação que introduziu, já que se trata de uma nova espécie de museu, foi a cor da terra, a fim de também dar ideia das evocações. Cada "santo" tem a sua cor ou cores que simbolizam os orixás e suas formas. As texturas das vitrinas são irregulares para evocar o reboco das casas africanas. Conseguiu aquele feito o cimento, barro e areia. A iluminação é indireta, mas abundante (Berbert 1981: 5).

Em novembro de 1982, foram realizadas intervenções no espaço expositivo do Museu, com ampliação e adequação dos espaços para a inclusão de novas peças e modificação dos módulos.

O presente trabalho diz respeito ao atendimento da solicitação da diretoria do CEAO - colocação de maior número de peças em exibição. Consiste na retirada de objetos grandes que não possuem partes pequenas removíveis, para fora das vitrinas; o espaço livre resultante seria preenchido com novas peças e com efetivação de remanejamento de peças. Para isso deverão ser utilizados maior número de elementos (mostruários fixos suspensos, adaptações de bases existentes, assim como a ampliação do número de prateleiras/vidros, visando nova distribuição espacial do material, dentro das vitrines) (Ampliação da montagem, 1982: 6).

Estas questões de reordenamento de espaço estavam relacionadas a um problema que não é tratado em nenhum documento que localizamos: a inexistência de Reserva Técnica, de espaço projetado para a guarda sistematizada do acervo não exposto. Tal fato obrigou a que praticamente a totalidade do acervo estivesse nas salas de exposição.

Inaugurado, o Museu seguiu o seu curso, sem que tenham sido implementadas várias propostas e planos constantes da sua idealização em 1974 e sem que a propagada ampliação futura, por mudança ou no próprio edifício do Terreiro, tenha ocorrido. Tudo o que ali foi realizado, à despeito das condições efetivas de funcionamento, deve-se, principalmente aos esforços das seguidas administrações do CEAO e ao escasso corpo de funcionários do Museu, bem como ao apoio da comunidade.

Em 1995, foram iniciadas ações voltadas para a reestruturação do Museu Afro-Brasileiro. O movimento de reestruturação apoiado pela reitoria e suportado por



recursos externos despertou os mesmos discursos contrários à sua permanência no prédio, por parte de representantes de Medicina, dentro da própria universidade e fora dela. Tal situação, mais uma vez interferiu no cronograma e prazo de reabertura, que só ocorreu em 18 de novembro 1999. Mais uma vez, apesar do anúncio e da expectativa criada em torno de um novo prédio para o Museu Afro-Brasileiro, todas as tentativas fracassaram e o Museu jamais deixou o Prédio da Faculdade de Medicina do Terreiro de Jesus, onde se encontra até os dias atuais, completando 40 anos de abertura ao público, nesse ano de 2022 e 48 anos de criado.

## Referências

- "Acervo afro-brasileiro está abandonado na sala do CEAO", *Correio da Bahia*. 1979, caderno 1: 5.
- "A Ampliação da montagem do Museu Afro-Brasileiro", *A Tarde*, novembro de 1982, caderno 1: 6.
- Barboza, Mario Gibson, "Carta a sua excelência o Governador do Estado da Bahia", *A Tarde*, 28 de dezembro de 1973, caderno 1: 1.
- Berbert, José Augusto, "Cultura Afro-brasileira em museu de preciosidades", *A Tarde* 27 de dezembro de 1981, caderno 1: 5
- Castro, Guilherme A. de Souza, "Carta ao Presidente do Conselho Deliberativo do CEAO", 18 de dezembro de 1975.
- CASTRO, Guilherme A. de Souza, Documento, 23 de abril de 1981, s.p.
- "Contra entidades médicas, Museu do negro vai ficar na Faculdade de Medicina", *Diário de Notícias*, 8 de agosto de 1974, caderno 1: 5.
- Da Cunha, Marcelo, "Corpos, Discursos e Exposições: a Coleção do Museu Antropológico e Etnográfico Estácio de Lima (Bahia, Brasil)", in Fernando Magalhaes; Luciana Ferreira da Costa; Francisca Hernández Hernández, Alan Curcino (coord.), *Museologia e patrimônio*. Leiria: Institut polytechnique de Leiria, 2019, v. 2: 107-145.
- "Disputa pela direção do Museu Afro-Brasileiro", *A Tarde*, 10 de julho de 1973, caderno 1: 8.
- "Governo quer retomar as obras da ex-Faculdade", *Jornal da Bahia*, 12 de junho de 1977, caderno 1: 5.
- "Indefinição sobre Museu", *Jornal da Bahia*, 3 de março de 1977, caderno 1: 6.
- "Medicina abriga Afro-Brasileiro", *Tribuna da Bahia*, 13 de julho de 1973, caderno 1: 5.
- Museu Afro-Brasileiro. Plano para Montagem do Módulo Inicial, sem paginação.
- "Museu Afro-Brasileiro será uma realidade e conta já com 260 peças", *A Tarde*, 26 de junho de 1979, p.5.
- "Museu Afro-Brasileiro ficará mesmo na Bahia", *A Tarde*, 4 de março de 1974, caderno 1: 7.
- "Museu Afro foi apresentado às autoridades ontem", *Correio da Bahia*, dezembro de 1981, caderno 1: 5.
- "Museu Afro-Brasileiro vai ser finalmente instalado", *Tribuna da Bahia*, 8 de março de 1978, caderno 1: 8
- "Museu Afro, uma volta às origens", *Jornal da Bahia*, 8 de janeiro de 1982, caderno 1: 5.

"O Museu do Branco?" (E), *Jornal da Bahia*, 3 de janeiro de 1982, caderno 1: 5.

Oswald, Jacyra, "Proposta de montagem do conjunto 'Representação de Orixás, suas armas e animal litúrgico'", 25 de setembro de 1981, sem paginação.

"Onde ficar o Museu, em 'Respeito à tradição'", *A Tarde*, 5 de março de 1974, caderno 1: 5

"Onde vai ser o Museu Afro-Brasileiro?", *A Tarde*, 16 de julho de 1983, caderno 1, p.6.

"Patrimônio espera definição da UFBA sobre antiga Escola", *A Tarde*, 22 de março de 1977, caderno 1: 5.

"Prédio histórico do Terreiro com a Faculdade de Medicina", *A Tarde*, 26 de fevereiro de 1977, caderno 1: 5.

Sardella, André, "Museu do Negro", *Jornal do Brasil*, 5 de novembro de 1977, caderno 1: 10.

Silva, Jacira, "A Casa de Cultura negra", *Revista Cultura*, outubro/dezembro de 1981. UFBA: .10.

Termo de Convênio para a execução de um Programa de Cooperação Cultural entre o Brasil e os Países africanos para o desenvolvimento de Estudos Afro-Brasileiros. 6 pp., 1974

UFBA, *Diretrizes*, n.d., sem paginação

"Vitoriosa, a classe médica", *A Tarde*, 8 de agosto de 1974, caderno 1: 6.

## O Museu Comunitário Georges Lioutaud na Vila Artística de Noailles

*Barbara Prézeau*

O Museu Comunitário Georges Lioutaud, localizado na Vila Artística de Noailles, na comuna de Croix-des-Bouquets, na República do Haiti, foi inaugurado no domingo, 25 de janeiro de 2009. Este projeto foi iniciado com uma doação do Escritório da UNESCO no Haiti. Uma iniciativa da Fundação AfricAméricA, em colaboração com a Associação de Artistas e Artesãos da Croix des Bouquets (ADAAC), que foi a realização de um sonho: a construção de um espaço coletivo e independente de exposição e conservação, dedicado principalmente à arte plástica haitiana contemporânea.

Desde então, a gestão do museu tem sido baseada no trabalho de um grupo de voluntários. O acesso é gratuito, assim como a maioria das atividades. Eventos ocasionais são organizados graças ao apoio de patrocinadores privados e programas de cooperação internacional, principalmente da União Europeia.

Há 22 anos, a ação da Fundação AfricAméricA contribui de forma decisiva para promover a inovação da criação haitiana contemporânea em nível nacional, regional e internacional. Além disso, a Fundação AfricAméricA vem apoiando o desenvolvimento da vila de Noailles há 16 anos. Isto representa um número significativo de exposições, oficinas, intercâmbios culturais internacionais e com a região do Caribe.

A Fundação AfricAméricA, como proprietária das instalações, inaugurou este espaço com o nome de um lendário mestre da arte haitiana, o escultor e ferreiro Georges Lioutaud, que nasceu em Croix des Bouquets em 26 de janeiro de 1899, ali passando toda sua vida até sua morte em agosto de 1992.<sup>1</sup>

Desde sua inauguração até 2020, o Museu Comunitário Georges Lioutaud realizou várias exposições:

- Janeiro de 2009, exposição inaugural, com curadoria do artista plástico e diretor Maksdens Denis. Nesta ocasião 20 artistas, todos escultores, prestaram homenagem a Lioutaud com uma exposição de mestres reconhecidos como Serge Jolimeau, Jose Delpe, Falaise Péralte e Eddy Jean Rémy por um lado, e por outro, Charnel, Wilbert, Rony, Jean Baptiste, Jacques, Georges, Baptiste, menos conhecidos mas todos da aldeia de Noailles em Croix des Bouquets. Além disso, se juntaram artistas convidados como Mario Benjamin, Karim Bléus, Casséus, Céleur, Philippe Dodard, Eugène, Gyodo, Maksdens Denis, Barbara Prézeau, Zaka, que expuseram esculturas assim como pinturas, gravuras e desenhos. Uma sala especial "Georges Lioutaud", com um retrato do mestre pintado por Luce Turnier, fotos de família e ainda objetos de coleções particulares completaram a exposição.
- Outubro de 2009, exposição de esculturas de Jacques Eugène, Barbara Prézeau técnicas mistas sobre papel, e David Boyer, esculturas.

<sup>1</sup> Sobre Lioutaud : <http://www.oas.org/artsoftheamericas/georges-lioutaud>



- Exposição no âmbito da feira de arte e artesanato de Noailles, organizada pela ADAAC e a Fundação AfricAmérica.
- Outubro de 2012, exposição de bandeiras Vodou de Jean-Baptiste Bienaimé e objetos com pérolas e lantejoulas.
- Outubro de 2013, exposição retrospectiva de Serge Jolimeau.
- Novembro de 2013, exposição coletiva dos mestres da vila, organizada para a delegação da exposição no Grand Palais de 2014.
- Julho de 2014, exposição coletiva por ocasião da visita do Presidente do Conselho Europeu.
- Abril de 2015, montagens de Etzer Pierre e esculturas de ferro cortado de Gabriel Bien-Aimé no âmbito do 7º Fórum Transcultural de Arte Contemporânea.<sup>2</sup>
- Maio de 2016, Fuji Mukuna, artista visual belga-congolês.
- Maio de 2016, exposição de encerramento da Semana Europeia no Haiti.
- Dezembro de 2017, Exposição de artistas da vila por ocasião da visita de parlamentares europeus.
- Dezembro de 2020, *Nway Kanpe!* (Noailles de pé!). Esta importante exposição da coleção do Museu Comunitário Georges Liautaud reúne vinte artistas de várias gerações, desde os grandes mestres do ferro cortado (Serge Jolimeau e Gabriel Bien-Aimé) até os jovens ganhadores do Prêmio Artístico Georges Liautaud, o mais jovem dos quais, Wood-Kerley Derat, mal tem idade.

Entre 2017 e 2020, a programação do Museu foi suspensa por razões de segurança. Desde então, a comunidade de Noailles tem vivido sob a ameaça de grupos armados que controlam a Plaine du Cul-de-Sac e as estradas que levam à área de fronteira compartilhada com a República Dominicana. Esta situação resultou em um congelamento da frequência, isolamento da comunidade e perda de renda para os artistas. Para adaptar-se a esta situação, os protagonistas, apoiados por parceiros como a Fundação Príncipe Claus da Holanda, a Open Society - através da Fundação Conhecimento e Liberdade (FOKAL) - e a União Europeia, implementaram uma estratégia baseada em uma série de ações específicas e complementares para relançar a programação do Museu.

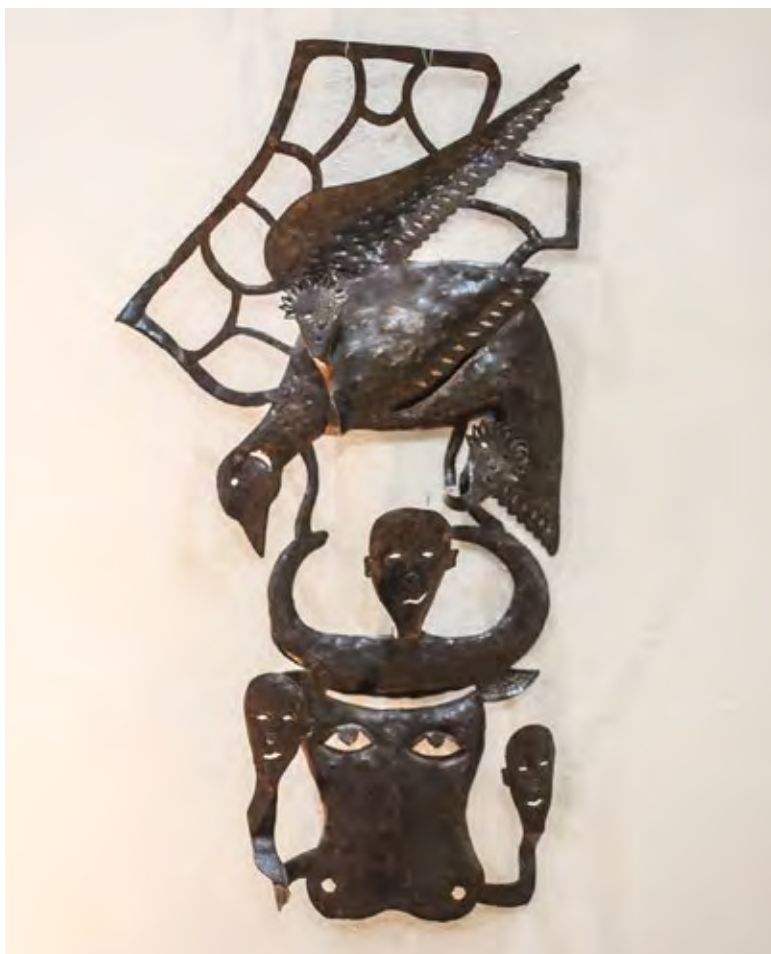
A partir de 2019, a grave crise multidimensional que cresce no Haiti - insegurança, inflação, má governança, migração em massa de menores de 35 anos - direcionou os esforços para uma resposta mais adequada, permitindo lutar contra o empobrecimento da comunidade da vila artística de Noailles. Para isso, a criação da coleção de arte contemporânea do Museu Comunitário de Noailles foi acompanhada por um programa de formação, criação e difusão. O projeto de Valorização do Museu e da Vila, através da criação da coleção de arte contemporânea e das ações simultâneas de visibilidade, foi o ponto de partida para uma defesa da proteção da vila e de seu patrimônio cultural Vodou. Da mesma forma, a criação do Fundo de Arte Contemporânea do Museu pode ser vista como uma ação sustentável que destaca as criações das principais oficinas da aldeia de Noailles.

2 Sobre a organização do Forum transculturel d'Art Contemporain : [https://www.africamerica.org/Forum-Transculturel-d-Art-Contemporain-7e-edition-2-au-12-avril-2015\\_a285.html](https://www.africamerica.org/Forum-Transculturel-d-Art-Contemporain-7e-edition-2-au-12-avril-2015_a285.html)

Apesar de todos os tipos de dificuldades, a programação foi relançada se articulando em torno de três eixos:

- Formação: Mediação cultural, recepção do público, embalagem e armazenamento das obras. Montagem de exposições. Workshops de artes visuais e digitais: fotografia, inclusão digital, design, criação multimídia.
- Apoio à criação: aumento da coleção de arte contemporânea do Museu Comunitário e atividades relacionadas à conservação, como o desenvolvimento do espaço de armazenamento, embalagem das obras e inventário; aquisição de obras de mestres, incluindo obras de mulheres; criação do Prêmio Georges Liautaud,<sup>3</sup> que premiou dez jovens escultores menores de 25 anos, cujas obras foram adquiridas para o Museu.
- Ações de difusão: Programação de uma série de exposições no Museu Comunitário Georges Liautaud; atualização da pesquisa sobre as oficinas; organização de fins de semana de portas abertas, visitas guiadas às oficinas, à forja tradicional e aos santuários Vodou.

A coleção do Museu Comunitário Georges Liautaud inclui obras da nova geração de escultores, como Falaise Péralte, Jean Eddy Rémy, Jose Delpé e Anderson Bellony.



Il. 1 Gabriel Bienaimé, *Touro e pássaro*, ferro cortado, 2005. 34 x 17 polegadas. Coleção Museu Comunitário Georges Liautaud. Foto Josué Azor.

3 A primeira atividade do programa de promoção do Museu Comunitário Georges Liautaud e da Aldeia Artística de Noailles, o Prêmio Artístico Georges Liautaud, foi um sucesso. De fato, a partir da primeira semana de setembro, foi realizada uma campanha de informação para os moradores da vila. O comitê de seleção foi então constituído pelas seguintes personalidades: Serge Jolimeau, Vice-Presidente da ADAAC e Presidente do Comitê; Gabriel Bienaimé, Escultor Mestre, membro do comitê; Lorraine Mangones, Diretora da FOKAL, membro do comitê; Professor Sterlin Ulysses, Reitor do IERAH/ISERSS, membro do comitê; Jean Mathiot, Diretor do Centro de Arte, membro do comitê.

Falaise Péralte nasceu em 20 de novembro de 1965 em Noailles. Durante seis anos consecutivos ele trabalhou sob a direção do mestre escultor Gabriel Bien-Aimé. Aos vinte e um anos de idade ele começou a criar seu próprio trabalho. Impulsionado pela urgência de distinguir seu trabalho dos milhares de peças às vezes produzidas em série, pela busca de uma linguagem muito pessoal, Falaise Péralte desenvolve um desenho singular. À primeira vista, suas formas antropomórficas, angulosas e destacadas, são cortadas no espaço por contornos quebrados, contrastantes, evocando os ornamentos gravados na pedra dos monumentos mesoamericanos.

Jean Eddy Rémy nasceu em 1976 na aldeia de Noailles. Autodidata, ele desenvolve uma escrita gráfica que é cada vez mais pessoal. Em contato com o escultor e designer togolês Kossi Assou<sup>4</sup> (Forum Transcultural 2006, 2011, 2015, Haiti; Ewolé 2008, Togo), Rémy começou a questionar o tradicional ferro cortado. Seu gesto, liberado do desenho, agora valoriza o estado bruto da chapa metálica reciclada.

Jose Delpé nasceu em 1976 em Croix-des-Bouquets. Ele morreu em 2014. Introduzido na prática do corte de chapa muito cedo por dois tios maternos, abandonou seus estudos clássicos após o segundo ano e dedicou-se à fabricação de objetos típicos de Croix-des-Bouquets, para se sustentar e contribuir com as despesas da casa. Seguindo o rastro do mestre Gabriel Bien-Aimé, as esculturas de Jose Delpé são construções fantasmagóricas sobre os pés; elas fazem uma dupla ruptura, tanto do ponto de vista espacial quanto histórico. Mas Jose Delpé vai mais longe em sua busca: ele foi o primeiro a explorar as possibilidades da montagem.

Jean Anderson Bellony nasceu em 13 de março de 1970 e cresceu na aldeia de Noailles. Aos quinze anos de idade ele foi apresentado à escultura por Michel Brutus. Bellony herdou um santuário Vodou, restaurado em 2009 pela Fundação AfricAmérica, como parte do Programa *Cultural Emergency Response* (CER) da Fundação Príncipe Claus. Ele pratica mais montagem do que o ferro cortado. Ele recupera utensílios de uso diário, tigelas, bacias, penicos, talheres, que ele combina com elementos de ferro cortado ou elementos de origem natural, como ossos e madeira. Seu trabalho é caracterizado pelo uso de objetos esmaltados abandonados que ele ressuscita com muito humor.

## A vila de Noailles, um museu a céu aberto

A vila de Noailles é um exemplo único no Caribe. Esta comunidade está ativamente engajada na preservação de seu patrimônio cultural único. Em 2008, a comunidade criou a Associação dos Artistas e Artesãos de Croix-des-Bouquets (ADAAC), que está comprometida com o desenvolvimento sustentável da vila. A arte do ferro cortado é seu principal recurso econômico e atrai muitos visitantes. A comunidade se orgulha desta herança, com a qual se identifica e valoriza.

A Associação dos Artistas e Artesãos de Croix-des-Bouquets (ADAAC) foi criada em 2008 e tem sessenta membros, incluindo o comitê de mulheres de Noailles. Esta associação está envolvida no desenvolvimento social e econômico da comunidade,

4 <https://ina-contemporary.art/fr/art/contemporary-art/kossi-assou-pioneer-of-african-design/?amp>



além de desempenhar um papel na representação dos artesãos em nível nacional e internacional. Desde 2008, várias iniciativas foram lançadas em Noailles, como “Kore Atis ak Atizan”,<sup>5</sup> que promove a vila como destino de turismo cultural. Desde então até 2017, a vila recebia diariamente visitantes e compradores.

Como parte do projeto de desenvolvimento da aldeia, foi criado um comitê de gestão. Além da Associação dos Artistas e Artesãos de Croix-des Bouquets (ADAAC), este comitê inclui os líderes naturais da vila, oungan,<sup>6</sup> pastores, associações de jovens e as autoridades locais. A ADAAC, juntamente com o Comitê Diretor, participa da promoção da aldeia artística de Noailles e de sua arte do ferro cortado. Está envolvido em procedimentos de qualificação, como a inscrição na lista do Patrimônio Cultural Intangível da Humanidade (PCIH).



Ill 2. Museu Comunitário Georges Liataud. Foto Maksdens Denis

O ferro cortado, intimamente associado ao universo mágico religioso Vodou, concentra um conjunto de técnicas, know-how, conhecimentos e processos originais desenvolvidos na vila de Noailles.

Como resultado, foi incluído no Schéma National d'Aménagement du Territoire (SNAT), *Esquema Nacional de Ordenamento do Território*. De acordo com este documento :

A vila de Noailles, localizada ao leste de Porto Príncipe, na comuna de Croix-des-Bouquets, é um verdadeiro “cluster” de pequenas e médias empresas ligadas à arte, ao artesanato do ferro cortado e ao desenvolvimento de técnicas particulares na produção de objetos de ferro, e é reconhecida como o berço da arte do ferro cortado. Assistimos ao nascimento de quase oito gerações de artistas e artesãos “ferreiros-escultores”, e hoje contamos com cerca de 75 oficinas de artistas e artesãos. Este know-how particular deu origem a numerosas outras atividades e pequenas oficinas relacionadas, incluindo oficinas de ferra-

5 Tradução da língua crioula haitiana: apoio a artistas e artesãos.

6 Sacerdote vodou haitiano.

gens (fabricação artesanal de camas, portões, móveis, etc.), carpintarias, oficinas de costura e oficinas de “trabalhadores com pérolas” de bandeiras Vodou, sendo agora reconhecidas internacionalmente (SNAT 2015: 115).<sup>7</sup>

Além disso, a arte de cortar ferro em Noailles faz parte do patrimônio cultural intangível do Haiti; está incluída no Inventário do Patrimônio Intangível do Haiti (IPIMH), que foi elaborado como parte de uma parceria ad hoc entre o Estado haitiano e a Universidade de Laval em Quebec.<sup>8</sup> Ela também aparece na lista de sessenta produtos típicos produzidos pelo Ministério do Comércio e Indústria, em parceria com o Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD).



III. 3 Jose Delpe, *Árvore*, 2005, escultura em metal reciclado, 79 x 42 x 42 polegadas, detalhe. Coleção Museu Comunitário Georges Liataud. Foto Josué Azor.

Em andamento desde 2020, o projeto de desenvolvimento da Vila Artística de Noailles e do Museu Comunitário Georges Liataud é uma extensão da política cultural do Estado haitiano e se baseia em uma Parceria Público-Privada, reunindo o Ministério da Cultura, a comunidade de artistas e artesãos de Noailles e a Fundação AfricAmérica.

As oitenta oficinas de Noailles produzem obras geralmente monocromáticas, sendo o metal cuidadosamente lixado e envernizado. As cenas e os motivos reproduzem uma iconografia fantástica, onde plantas, seres humanos e animais míticos se metamorfoseiam, materializando uma rica tradição oral de crenças, contos, canções e provérbios. Assim, o sistema de representação nesta arte reflete toda a visão do universo, o sistema de pensamento desta comunidade rural, sua relação com o sagrado e com o seu meio ambiente. Noailles é uma Meca para o Vodou, prática herdada do tráfico atlântico. A origem desta prática remonta à fundação da casa

7 Ministério do Planejamento e Cooperação Internacional da República do Haiti (2015). Schéma National d'Aménagement du Territoire.

8 <http://www.ipimh.org/fiche-fer-decoupe-villagenoailles-croix-des-34.html>



de açúcar de Noailles na comuna de Croix-des-Bouquets no século XVIII, onde o trabalho do ferreiro era essencial para o funcionamento da plantação. Até meados do século XX, eram produzidos ornamentos funerários, cruzes, com desenhos elaborados em ferro forjado e cortado. A partir dos anos 50, os mestres escultores de Noailles desenvolveram um estilo e uma linguagem artística únicos, tanto na forma quanto no conteúdo. Alguns dos artistas alcançaram fama internacional e suas obras estão incluídas em prestigiosas coleções de museus. O primeiro escultor reconhecido internacionalmente, Georges Liataud, emergiu desta tradição histórica, utilitária e ornamental. Foi sob seu impulso que os três irmãos Louis Juste e o escultor Murat Briere ajudaram a criar oficinas e formar uma terceira geração de criadores, incluindo Serge Jolimeau e Gabriel Bien-Aimé. Liataud e Bien-Aimé participaram da exposição "Magiciens de la terre", *Mágicos da Terra*, no Centro Pompidou em Paris, em 1989. O número de oficinas continuou a crescer e novos talentos a surgir. Sua linguagem artística deu origem a uma verdadeira arte popular.



III. 4 Ateliê Serge Jolimeau. Foto Maksdens Denis



III. 5 Ateliê Ajoupa. Foto Maksdens Denis



A transmissão da tradição é perpetuada através de um sistema habitual de aprendizagem na oficina, permitindo que jovens de diferentes regiões do país sejam acolhidos por vários anos. A ausência de processos mecânicos e ferramentas elétricas industriais significa que cada objeto de ferro cortado produzido na oficina de Noailles é único. A técnica rudimentar é uma garantia contra a produção em série e um critério de qualidade de execução. Além disso, é inseparável do ofício de ferreiro, que não está apenas em sua origem, mas também na fonte das ferramentas dos escultores. Os mestres Bruno produzem tantas ferramentas agrícolas em sua forja quanto as ferramentas indispensáveis aos escultores de ferro cortado. Segundo a tradição oral familiar, este precioso patrimônio cultural, tanto físico como imaterial, pertence à linhagem desde 1802. Testemunho do passado excepcional, a única forja na aldeia de Noailles em Croix-des-Bouquets é uma das últimas de seu tipo ainda em operação no Caribe.



III. 6 Artesãos de Noailles trabalhando. Foto Maksdens Denis



III. 7 Ateliê da Vila de Noailles. Foto Maksdens Denis

Os irmãos Bruno aprenderam seu ofício com seu pai Providence Bruno. Essa forja, com sua bigorna, suas ferramentas antigas, alicates, martelos, estabelece simbolicamente um elo entre as confrarias de ferreiros da África Ocidental, a oficina do “Machorquet”<sup>9</sup> sobre as plantações de açúcar da planície de Cul-de-Sac e nosso presente haitiano. A profissão de ferreiro, assim como a forja como uma realidade espacial, está associada no Vodou haitiano com o deus Ogou Feray, que também está associado com as façanhas bélicas. Ricoeur Bruno também esculpe na pura tradição de Georges Liautaud, transformando o ferro em criaturas míticas, antropomórficas ou animais.

## Os muitos desafios atuais e futuros

O ferro cortado na vila de Noailles tem sido capaz de diversificar e se adaptar a vários mercados. As criações se classificam numa grande variedade, de objeto único de arte de valor intrínseco inestimável à produção do artesanato utilitário, passando pelo artesanato da arte<sup>10</sup> Ele reúne uma gama de práticas artísticas e artesanais, do desenho ao corte do ferro e a pintura.

Entretanto, o ferro como matéria-prima não é um recurso abundante no Haiti. Os artesãos de Noailles desenvolveram, portanto, uma técnica original para recuperar os barris utilizados para o transporte marítimo de produtos inflamáveis de petróleo. Há um risco, embora pequeno, de que a matéria prima se torne mais escassa no futuro. Por outro lado, a fama e o sucesso do ferro cortado de Noailles faz dele um alvo para a contrafação. As criações de Noailles são copiadas no próprio Haiti, mas também em países do sudeste asiático. A fim de aliviar este problema, o Estado haitiano, em particular o Ministério do Comércio e Indústria, deve finalizar o registro da “aldeia artística de Noailles” como “Appellation d'Origine Contrôlée” (AOC), *Denominação de Origem Controlada*.

Além disso, a crescente demanda por produtos de artesanato de massa, que atende aos padrões das lojas de departamento americanas como MACYS, representa um risco para a originalidade das criações em favor de uma produção mais decorativa e menos caracterizada.

Os workshops em Noailles foram listados, caracterizados e localizados já em 2004 no Répertoire des Projets Artistiques et Artisanaux (RPAA), *Repertório de Projetos Artísticos e Artesanais*, criado pela Fundação AfricAmérica em nome do Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID). Três pesquisas sucessivas, realizadas em 2008, 2011 e 2016, permitiram atualizar os dados. Uma nova pesquisa (2022) está em andamento, graças ao apoio da Fundação Príncipe Claus. Entretanto, a falta de interesse do governo em estatísticas setoriais dificulta o pensamento analítico. Mesmo assim, em 2011, o governo haitiano, através do Ministério do Planejamento e Cooperação Externa, aprovou um projeto para desenvolvimento e valorização da vila. Este investimento de 4,5 milhões de dólares, fornecido pelo Estado haitiano, inclui trabalhos de infraestrutura básica, bem como apoio social para os residentes.

9 Sobre o papel do machorquet: Jacques de Cauna, 1987.

10 O artesanato artístico se distingue do artesanato utilitário. O artístico produz objetos destinados à decoração. Ver “Diagnostic stratégique des filières entrepreneuriales à fort potentiel de croissance”, estudo do SSSF “Artisanat d'art”. Relatório final de Danielle SAINT-LOT, Porto Príncipe, janeiro de 2007.

No entanto, se todas as medidas em andamento contribuem para a salvaguarda do ferro cortado, é sobretudo seu potencial em termos de criação de empregos e desenvolvimento econômico que mobiliza as autoridades nacionais e locais, alertadas pelo contexto da crise atual. A promoção do valor patrimonial merece ser melhorada e mais bem promovida. O diálogo entre as autoridades públicas e os membros da ADAAC e a aldeia de Noailles deve ser intensificado através de reuniões frequentes, onde o objetivo, os desafios e as repercussões de uma inscrição na lista do patrimônio cultural intangível da humanidade sejam claramente explicados. Esta inscrição é viável se o Estado haitiano se der os meios para reforçar sua ação em vários níveis:

- Em primeiro lugar, será necessário garantir a segurança da área e um retorno à vida normal. De fato, desde 2019, o nível de ameaças tem aumentado drasticamente. A comunidade tornou-se o alvo de violências por grupos armados;<sup>11</sup>
- A promoção do valor patrimonial precisa ser melhorada;
- O diálogo entre as autoridades públicas responsáveis pelo registro, os beneficiários da ADAAC e a vila de Noailles deve ser fortalecido;
- O risco de sobrepreço da matéria-prima deve ser minimizado;
- O registro da "vila artística de Noailles" como Appellation d'Origine Contrôlée (AOC), *Denominação de Origem Controlada*, pelo Ministério do Comércio e Indústria;

Por fim, a Comissão Nacional de Cooperação com a UNESCO deve desempenhar um papel de coordenação eficaz, com um mandato reforçado e recursos adicionais, particularmente os materiais.

## Referências

Cauna, Jacques de. *Au temps des Isles à Sucre*. Paris : Kartala, 1987.

Debien, Gabriel. *L'esclavage aux Antilles Françaises (XVIIème-XIIIème siècles)*. Fort-de-France, Basse-Terre : Société d'histoire de la Martinique et Société d'Histoire de La Guadeloupe, 1974.

Desquiron, Lilas, *Les racines du vodou*. Port-au-Prince : Éditions Henry Deschamps, 1990.

Fondation AfricAmérica, *Actualisation du Répertoire des Projets Artistiques et Artisanaux (RPAA)*. Croix-des-Bouquets : Fondation AfricAmérica, 2020 (Catálogo da exposição Nway Kanpé !, 2016).

Fouchard, Jean, *Langue et littérature des Aborigènes d'Ayiti*. Port-au-Prince : Henri Deschamps, 1988.

Fouchard, Jean, *Les marrons du Syllabaire*. Port-au-Prince : Henry Deschamps, 1988.

Fouchard, Jean, *Plaisirs de Saint Domingue*. Port-au-Prince : Henry Deschamps, 1988.

<sup>11</sup> [https://www.change.org/p/gouvernement-haitien-appel-aux-autorit%C3%A9s-ha%C3%AFtiennes-pour-mettre-fin-%C3%A0-la-violence-des-gangs-arm%C3%A9s?recruiter=1171616163&utm\\_source=share\\_petition&utm\\_medium=facebook&utm\\_campaign=psf\\_combo\\_share\\_initial&recruited\\_by\\_id=a49e3020-4cc9-11eb-b261-cf3ce99aa5f9&utm\\_content=fht-31027047-fr-fr%3A0](https://www.change.org/p/gouvernement-haitien-appel-aux-autorit%C3%A9s-ha%C3%AFtiennes-pour-mettre-fin-%C3%A0-la-violence-des-gangs-arm%C3%A9s?recruiter=1171616163&utm_source=share_petition&utm_medium=facebook&utm_campaign=psf_combo_share_initial&recruited_by_id=a49e3020-4cc9-11eb-b261-cf3ce99aa5f9&utm_content=fht-31027047-fr-fr%3A0)



Girod, François, *La vie quotidienne de la Société Créole (Saint Domingue XVIIIème, siècle)*. Paris : Hachette, 1972.

*Haitian Art*. New York : The Brooklyn Museum, 1972.

Hurbon, Laennec. *Dieu dans le vodou haïtien*. Paris : Maisonneuve et Larose, 1972.

Moreau de Saint-Mery, Médéric-Louis. *Description Topologique, Physique, Civile, Politique et Historique de la partie Française de l'Isle de Saint-Domingue*. Paris : Société de l'Histoire des Colonies Françaises, 1956.

Ministère de la Planification et de la Coopération Internationale de la République d'Haïti. *Schéma National d'Aménagement du Territoire*. Port-au-Prince, 2015.

Ministère du Commerce et de l'Industrie de la République d'Haïti, Programme des Nations Unies pour le développement en Haïti (PNUD Haïti). *Produits typiques d'Haïti. Les potentialités économiques*. Port-au-Prince : MCI/PNUD Haïti, 2014.

Stephenson, Barbara. *Amélioration de la capacité du secteur de l'artisanat en Haïti pour répondre à la demande du marché mondial. Etablissement de la ligne de base*. Port-au-Prince : Banque Interaméricaine de Développement (BID), 2014.

#### **Lista das URL :**

<http://www.ipimh.org//fiche-fer-decoupe-villagenoailles-croix-des-34.html>

<https://www.icihaiti.com/article-27799-icihaiti-noailles-les-oeuvres-en-fer-decoupe-proteges-par-la-loi.html>

[https://www.africamerica.org/Forum-Transculturel-d-Art-Contemporain-7e-edition-2-au-12-avril-2015\\_a285.html](https://www.africamerica.org/Forum-Transculturel-d-Art-Contemporain-7e-edition-2-au-12-avril-2015_a285.html)

<https://www.icihaiti.com/article-27799-icihaiti-noailles-les-oeuvres-en-fer-decoupeproteges-par-la-loi.html>

<https://www.lecentredart.org/portail-de-lart-haitien/les-artistes/serge-jolimeau>

[https://www.change.org/p/gouvernement-haitien-appel-aux-autorit%C3%A9s-ha%C3%AAtiennes-pour-mettre-fin-%C3%A0-la-violence-des-gangs-arm%C3%A9s?recruiter=1171616163&utm\\_source=share\\_petition&utm\\_medium=facebook&utm\\_campaign=psf\\_combo\\_share\\_initial&recruited\\_by\\_id=a49e3020-4cc9-11eb-b261-cf3ce99aa-5f9&utm\\_content=fht-31027047-fr-fr%3A0](https://www.change.org/p/gouvernement-haitien-appel-aux-autorit%C3%A9s-ha%C3%AAtiennes-pour-mettre-fin-%C3%A0-la-violence-des-gangs-arm%C3%A9s?recruiter=1171616163&utm_source=share_petition&utm_medium=facebook&utm_campaign=psf_combo_share_initial&recruited_by_id=a49e3020-4cc9-11eb-b261-cf3ce99aa-5f9&utm_content=fht-31027047-fr-fr%3A0)

[https://www.croixdesbouquets.net/Un-conte-revolutionnaire\\_a24.html](https://www.croixdesbouquets.net/Un-conte-revolutionnaire_a24.html)

<https://www.croixdesbouquets.net/attachment/139224>

[https://www.africamerica.org/Valorisation-du-Musee-Communautaire-Georges-Liautaud-et-du-Village-Artistique-de-Noailles\\_a327.html](https://www.africamerica.org/Valorisation-du-Musee-Communautaire-Georges-Liautaud-et-du-Village-Artistique-de-Noailles_a327.html)

<https://lenouvelliste.com/article/224548/ricoeur-et-saint-louis-bruno-du-village-de-noailles-deux-des-derniers-forgerons-de-la-caraibe>

<http://www.oas.org/artsoftheamericas/georges-liautaud>

## Apelo á solidariedade

A Associação de Artistas e Artesãos de La Croix-des-Bouquets (ADAAC), a Fundação Odette Roy Fombrun (FORF), Kay Atizan e a Fundação África-América denunciavam mais uma vez as atrocidades sofridas pelos habitantes e artesãos da Vila Noailles de La Croix-des-Bouquets devido à guerra de gangues.

A invasão da quadrilha Torcel liderada por Vitelhomme Innocent para enfrentar seu rival "400 mawozo", deixou pelo menos 15 pessoas mortas na aldeia artística de Noailles, localizada em Croix-des-Bouquets, no departamento ocidental do Haiti. Além disso, uma dúzia de casas foram incendiadas pela quadrilha invasora, causando a fuga de cem famílias da aldeia, e a perda de vidas humanas e danos materiais foram revelados pelas organizações Africamérica e ADAAC, que vieram em auxílio dos sobreviventes (*Le Facteur Haïti*, 20/10/2022).

<https://laquestionnews.com/plus-dune-douzaine-de-personnes-tuees-par-des-gangs-armes-a-noailles/>

A última notícia foi que o ancião da aldeia, Serge Jolimeau, estava no hospital. Sua casa foi visitada por duas gangues diferentes que os seguraram para pedir resgate e os saquearam. Ele escapou por pouco e não foi seqüestrado. Três santuários de Vodou também foram danificados.

O bairro de Bel-Air e a Vila de Noailles no Haïti são lugares altos da arte haitiana. O seu desaparecimento teria conseqüências desastrosas e econômicas.

Estamos lançando um apelo urgente de doações para acompanhar estas famílias vitimizadas desde 12 de outubro de 2022.

Ajude-os a reparar e reconstruir, fazendo uma doação. Qualquer quantia fará a diferença. Sua ajuda em dinheiro ou em espécie é essencial: transferência bancária, ferramentas para os artistas vítimas, apoio alimentar para as famílias, aluguel ou conserto de acomodações ou o funeral das vítimas.

Contamos com a sua solidariedade, generosidade e benevolência.

[https://www.gofundme.com/f/solidarity-with-belair-noailles-artists-haiti?utm\\_campaign=p\\_cf+share-flow-1&utm\\_medium=copy\\_link&utm\\_source=customer](https://www.gofundme.com/f/solidarity-with-belair-noailles-artists-haiti?utm_campaign=p_cf+share-flow-1&utm_medium=copy_link&utm_source=customer)

## A âncora da Santa Maria: itinerário de um objeto museal

Fritz-Gérald Louis

### Introdução

Este ensaio<sup>1</sup> não pretende dar uma visão completa da âncora da Santa Maria, nem fazer um balanço do alvoroço midiático que o anúncio da suposta descoberta<sup>2</sup> do naufrágio da nau de Cristóvão Colombo causou desde 2003. Ele pretende ser um relato da vida social da âncora, levando em conta os diferentes regimes de valor que ela enfrentou no tempo e no espaço. Em outras palavras, é uma biografia do objeto desde o Grande Norte do Haiti até sua casa atual, o Museu do Panteão Nacional Haitiano (MUPANAH) em Porto Príncipe. O quadro teórico é fornecido pelo livro do antropólogo Arjun Appadurai *A vida social das coisas: Um objeto é o resultado de um longo processo e de mudanças no regime de valor em uma dada estrutura espaçotemporal*. Segundo Appadurai, além de sua função primária, o objeto passa por diferentes contextos e adquire diferentes status ao interagir com os ecofatos<sup>3</sup> ou com artefatos. O objetivo não é apenas tornar visível a história da âncora antes de sua integração na coleção nacional haitiana, mas também sua existência dentro dela.

### Apresentação do objeto

A âncora da Santa Maria, encontrada ao largo da Baía de Caracol<sup>4</sup> no final do século XVIII, tem quatro metros de altura. Ela é exibida hoje diante de gravuras que retratam a vida social dos taínos, seu genocídio e objetos militares ibéricos. É reconhecida como uma das peças-chave<sup>5</sup> do MUPANAH. Ela é um traço de uma visão do mundo expansionista e oferece a emoção de um encontro com o final da Idade Média europeia.

Há quinhentos anos, em agosto de 1492, três navios ancoraram em águas espanholas e chegaram - por engano - a um destino desconhecido. Estes eram o *Pinta*, o *Niña* e o *Santa Maria*, o maior dos três, no qual o Almirante Cristóvão Colombo (1451-1506) estava viajando e que nunca mais voltaria à Espanha. Considerado uma nau, devido à sua proporção, o *Santa Maria* pertencia ao cartógrafo e capitão do navio Juan de la Cosa (cerca de 1460-1510). O navio era destinado ao comércio. A localização exata de sua construção ainda é incerta. No entanto, uma abundância de literatura sugere ou a região da Galícia ou a cidade de Santander, nas Astúrias. Essas são duas regiões costeiras atlânticas da Espanha, conhecidas pela construção desse tipo de embarcação.

1 Primeiramente, gostaria de agradecer a Carlo Célius por suas sugestões, comentários e relevância na revisão do texto. Em segundo lugar, gostaria de agradecer a Gérald Alexis por me conceder uma entrevista para a amplificação do artigo e, finalmente, a Jocelyne Désir, por seu apoio emocional durante o processo de redação.

2 Ver o relatório preliminar da missão *Cap-Haïtien*, elaborado em setembro de 2014 por especialistas da UNESCO, do Ministério da Cultura e do Escritório Nacional de Etnologia.

3 *Um ecofato* é definido como um objeto de museu de origem natural.

4 Comuna localizada na zona nordeste do Haiti.

5 Neologismo cunhado pelo museólogo Yves Bergeron (2016).



A nau e a caravela se diferem pelo princípio de sua construção. A nau era mais lenta, menos leve e menos manobrável do que a caravela. Por outro lado, era mais forte, maior e tirava mais partido da água do que uma caravela. Por ser de grande porte, foi destinada a transportar grandes carregamentos de volta para a Espanha.

## Saída da âncora

Em 12 de outubro de 1492, dois meses após deixar o porto de Palos, o navegador lançou âncora para percorrer o arquipélago das Bahamas. Alguns dias depois, ele ordenou que a âncora fosse novamente levantada, para lançá-la ainda uma vez, em 28 de outubro do mesmo ano, ao largo da atual Cuba. Colombo e sua tripulação partiram então novamente para continuar sua exploração e, em 5 de dezembro, o almirante aportou na ilha de Ayiti.<sup>6</sup> Ele passou os dias seguintes a explorar a costa dessa ilha e a negociar com os taínos. No dia de Natal, por volta das onze horas da noite, a Santa Maria naufragou em um recife de corais, o que pôs fim à sua aventura marítima.

O diário de bordo de Colombo revela que ele mandou construir um forte com a permissão do Cacique Guacanagaric,<sup>7</sup> chamado "Natividade",<sup>8</sup> em honra ao nascimento de Jesus Cristo. O forte foi construído com os restos mortais da nau perto do local onde ocorreu o naufrágio. Ainda não sabemos se a âncora foi resgatada e trazida para terra pelos marinheiros espanhóis. Mais tarde, ela terá uma nova vida social como objeto de exposição.

## Início do novo regime da âncora

Apesar de sua fama, a trajetória da âncora antes de sua chegada ao MUPANAH é um assunto relativamente inexplorado. Surgem várias questões relativas à sua procedência, seus movimentos e seus modos de apresentação. O objetivo deste texto é contribuir para a sua biografia e sua integração na coleção nacional haitiana.

A âncora foi descoberta em 1781 na residência Fournier de Bellevue, no município de Caracol, por franceses que lá viviam. Essa descoberta deveu-se ao trabalho de limpeza realizado para evitar depósitos aluviais que corriam o risco de formar pântanos. Em *La description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie Ouest de l'isle de Saint-Domingue* (1798),\* Moreau de Saint Méry descreve a localização exata da âncora e analisa a forma física do objeto após sua exumação. Samuel Morrison, por sua vez, em seu livro *Route of Columbus Along the North Coast of Haiti* (1940), concorda com seu predecessor a respeito da localização e da data exata de sua descoberta.

Em um estudo realizado em 1894 pelo Barão Émile Nau, vemos o início da nova vida da âncora. Sob a presidência de Florvil Hyppolite (1828-1896), a âncora mais famosa do século XV foi transportada para Porto Príncipe aos cuidados do então Ministro do Interior, Saint-Martin Dupuy, em setembro de 1892, para ser colocada no Palácio Na-

6 Na língua dos taínos, os primeiros habitantes da ilha, a palavra significa terra de altas montanhas.

7 Cacique do Caciquat le Marien, ele é considerado um homem xenófilo, pacífico e conciliador.

8 Vale a pena mencionar que o Forte da Natividade é o primeiro assentamento europeu no Novo Mundo.

\* A descrição topográfica, física, civil, política e histórica da parte oeste da ilha de Santo Domingo (1798).

cional (Nau 1894: 361). A âncora muda de regime de valor pela primeira vez, como sugere Appadurai. Enquanto a mudança permitiu que a âncora fosse integrada nas celebrações de 12 de outubro, data que marca a intrusão de Colombo no Caribe,<sup>9</sup> a celebração foi um evento importante para o governo, pois permitiu colocar os haitianos em uma temporalidade associada à geopolítica. Além disso, essa celebração tinha, em nossa opinião, uma dupla vocação. Por um lado, era uma referência ao passado que já não existe mais e, por outro, ela o compartilhava.

## Itinerário museal

Um ano depois, em 1893, o Haiti foi convidado pelo governo americano para participar da Feira Mundial de Chicago, cujo tema era o *400º aniversário da chegada do explorador Cristóvão Colombo ao Novo Mundo*. O governo haitiano enviou uma coleção de obras literárias, bem como objetos preciosos como a âncora para o pavilhão da República do Haiti (Dugué, 1893: 84). Em um artigo sobre a Feira Mundial de Chicago, Charles Forsdick aponta que o Haiti esteve presente por duas razões principais (Forsdick, 2014: 271). Em primeiro lugar, foi para contrariar as muitas representações negativas do país para atrair viajantes estrangeiros. A segunda razão foi apresentar a única testemunha tangível da chegada de Colombo à América, complementando a exposição de navios reconstruídos. A presença desse objeto sinalizou a centralidade histórica do Haiti nos relatos da descoberta das Américas e, ao mesmo tempo, reafirmou sua soberania diante do expansionismo americano. A âncora foi exibida verticalmente e de forma oblíqua sobre uma base retangular. Em seu entorno foram expostos jornais haitianos publicados sob o governo de Florvil Hyppolite, obras de autores haitianos, espécimes agrícolas e produtos alimentícios (il. 1).<sup>10</sup> Vale notar que as obras literárias expostas perto da âncora, juntamente com objetos que pertenciam aos heróis da independência e outros objetos haitianos, constituíam uma museografia que poderia ser chamada de "contradição". Por um lado, a exposição pretendia ser um testemunho material do início do colonialismo, do genocídio de um povo e da escravidão, e por outro lado, da soberania haitiana legitimamente adquirida.

Segundo Forsdick, o Haiti estava mostrando sua vantagem graças à riqueza dos objetos expostos, mas também graças às muitas declarações, incluindo o famoso discurso de Frederick Douglass na abertura da exposição, em janeiro de 1893.<sup>11</sup> Grande admirador do Haiti, de 1889 a 1891, ele foi nomeado ministro residente e cônsul dos Estados Unidos no Haiti, de 1889 a 1891. Sua estadia no país levou à sua nomeação como comissário do pavilhão do Haiti. Seu discurso começou com elogios à República:

Meu tema é Haiti, a República Negra; a única República Negra autoidadada do mundo. Devo falar-lhes de seu caráter, de sua história, de sua importância e de sua luta desde a escravidão até a liberdade e soberania. Devo falar-lhes de seu progresso na linha da civilização; de sua relação com os Estados Unidos; de seu passado e presente; de seu provável destino; e do rumo de seu exemplo como

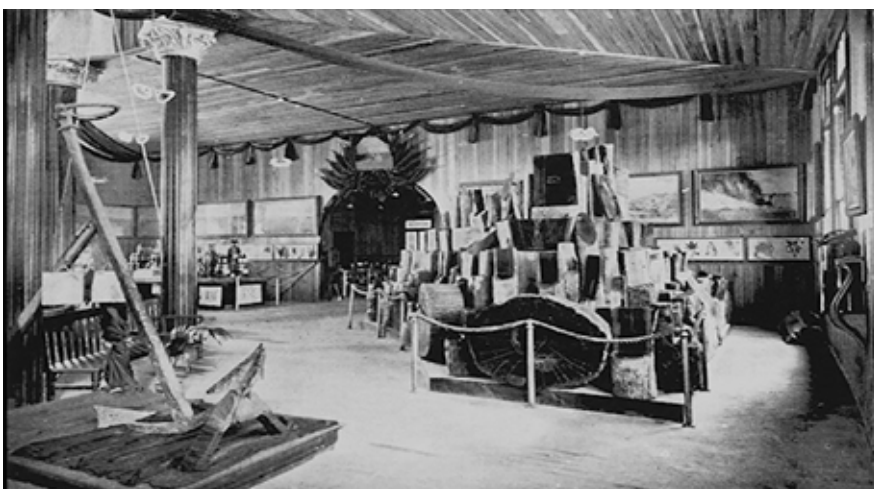
9 De acordo com Célius (2019: 4), o dia foi dedicado a Colombo.

10 Para mais detalhes sobre os itens expostos dentro do pavilhão do Haiti nessa exposição: ver Robert Gentil e Henri Chauvet 1893.

11 Autoidadada afro-americano, nascido em 1818 e falecido em 1895. Ele foi um conselheiro especial do Presidente Abraham Lincoln e se distinguiu como orador e escritor.

uma República livre e independente, sobre o que pode ser o destino da raça africana em nosso próprio país e em outros lugares.<sup>12</sup>

Apesar de um discurso tão brilhante sobre o Haiti feito por Douglass, vamos perguntar por que ele como comissário? Por que uma tal escolha do governo de Hyppolite? Seu status de abolicionista ou admirador do Haiti é suficiente para ser comissário de uma exposição? Todas essas são questões que serão exploradas no contexto da pesquisa de doutorado.



Il. 1: Âncora do Santa Maria em exposição em Chicago

Uma vez terminada a exposição, a âncora foi devolvida ao Haiti para o Palácio Nacional. De fato, a âncora recebeu tratamento especial, não apenas pela visibilidade que ganhou na Feira Mundial de Chicago, o que a tornou um "objeto-referência" durante as visitas políticas ou diplomáticas. Ela se tornou parte do patrimônio haitiano.

No início do século XX, a âncora conheceria uma nova mudança. Foi transferida do Palácio Nacional para o primeiro museu estadual, o Palácio do Centenário (il. 2).<sup>13</sup>



Il. 2: O Palácio do Centenário

12 Discurso de Frederick Douglass em Chicago, <http://faculty.webster.edu/corbetre/haiti/history/1844-1915/douglass.htm>, acessado em 20 de maio de 2022.

13 Como seu nome sugere, o Palais du Centenaire (Palácio do Centenário) foi criado para marcar os cem anos da independência do Haiti pelo Presidente Pierre Nord Alexis (1820-1910). Foi inaugurado em 1º de janeiro de 1904, não na capital, mas em Gonaïves, cidade localizada 140 km ao norte de Porto Príncipe.



Em 8 de agosto de 1912, de fato, uma explosão destruiu o Palácio Nacional. Muitos objetos não apenas de natureza artística, mas sobretudo histórica, foram perdidos. O historiador Georges Corvington relata esse triste acontecimento em sua principal obra *Port-au-Prince au cours des ans* (Porto Príncipe ao longo dos anos). Ele observa que bustos de Dessalines e Toussaint Louverture, assim como a âncora da Santa Maria, foram danificados (Corvington, 1977: 263). Nessas circunstâncias, e após seu conserto por Émile Amédée, um artista de bricolagem, foi necessário mover a âncora (Corvington, 1977: 262). O artefato deixou, portanto, a capital haitiana para ser exibido em Gonaïves. O que pode ser retido dessa mudança é que a âncora finalmente se beneficiou de uma verdadeira exposição no museu. Foi uma estreia em território nacional.

Em 1939, após a demolição do Palácio do Centenário, a âncora foi transferida da Cidade da Independência para Porto Príncipe. Vários autores, incluindo Pierre Massoni, afirmam que o Palácio estava em estado de degradação, consumido pelo mofo, e que corria o risco de incendiar. A âncora foi então acompanhada de numerosos objetos, todos eles colocados no Museu Nacional recentemente criado pelo Presidente Sténio Vincent (1874-1959). Clovis Désinor, no *Haiti, Primeira República Negra do Novo Mundo. Son vrai visage* (1968) escreve que o dispositivo de apresentação da âncora no novo museu foi muito simples, mas que foi destacada como uma figura da história "medieval". Como em Chicago, a âncora foi exposta verticalmente em um suporte metálico. Três peças a cercaram: duas fotografias, dificilmente identificáveis na documentação visual disponível hoje (il. 3), e um busto à sua esquerda. A âncora domina a sala, mas deve-se notar que as obras que devem acompanhá-la não têm nenhuma conexão com a colonização espanhola. Existe, portanto, uma incoerência na cenografia. A instalação será mantida até a viagem da âncora para a península italiana em 1948.



Il. 3: Âncora SM em exposição no Museu Nacional. Cerca 1939-1948

## A âncora de volta à Europa

O ano de 1948 marcava a reabertura da cultura italiana para o mundo exterior através de exposições e bienais. Dois anos mais tarde, em Gênova, foi realizada uma exposição sobre *Cristóvão Colombo e sua época*. O objetivo da exposição era destacar as façanhas do navegador genovês e celebrar o quinto centenário do nascimento de Colombo (Célius, 2019: 4). A âncora da Santa Maria foi um dos objetos dessa exposição.

Após deixar este continente mais de quatro séculos antes, a âncora voltou para a Europa. Recebida em triunfo, começou sua estadia no Consulado Geral do Haiti em Gênova diante de um público restrito, composto principalmente de italianos e do cônsul haitiano (il. 4). Note que essa é a única imagem em que a âncora está na posição horizontal, apesar de seu interesse histórico ser único e efêmero.



Il. 4: Âncora SM em exposição no Consulado do Haiti em Gênova



O objeto da herança haitiana em solo genovês parece ser uma "atração" aqui. De fato, os italianos podem ser vistos ouvindo atentamente as explicações do diplomata haitiano. Em seguida, a âncora participou de um desfile pelas ruas da cidade. O artefato foi exposto sozinho em uma carreta, cercado por motociclistas que garantiam sua segurança (il. 5). A âncora, nesse desfile, pode ser vista como um semióforo, para usar o termo do historiador Krzysztof Pomian (1987), ou seja, um objeto com uma especificidade factual que nos permite compreender como os traços materiais do passado são patrimonializados e dotados de historicidade.

Il. 5: Âncora SM em um desfile em Gênova



## Retorno ao Haiti e entrada no MUPANAH

Após a experiência italiana, a âncora voltou ao Museu Nacional, conhecido como Museu Sténio Vincent. Entretanto, por volta de 1960, este devia deixar o Champ-de-Mars para ser alojado na antiga residência do Presidente Paul-Eugène Magloire (1907-2001), no topo de Turgeau, onde permaneceu até a queda de Jean-Claude Duvalier em 1986 (Doucet, 2001: 59). Mais uma vez, a âncora é movida. A esse marco se acrescenta outro, muito significativo, que é importante relacionar aqui. Quando François Duvalier (1907-1971) morreu, seu filho herdou o poder e decidiu dedicar-lhe um mausoléu, a pedido de sua mãe Simone Ovide Duvalier (1913-1997). A ideia de um museu público se acrescentaria muito pouco tempo depois. Esse novo Museu da Nação deveria ser mais interativo do que as duas versões anteriores. Em 7 de abril de 1983, o MUPANAH nasceu nesse contexto.

O novo museu deve ser dotado de uma coleção. Em 20 de outubro de 1982<sup>14</sup> foi emitido um decreto, estipulando a transferência de todos os fundos do Museu Nacional. Este vivia naquele momento uma existência sombria; sem público, estava privado de sua coleção, incluindo a âncora da Santa Maria (il. 6).

O MUPANAH é, portanto, o resultado do dismantelamento de dois museus públicos anteriores, o Palais du Centenaire e o Musée National Sténio Vincent. Além disso, Carlo Célius afirma que a concepção e o conteúdo do MUPANAH nos permitem apreciar o caminho percorrido desde os dois museus acima mencionados (Célius, 2019: 25).



Il. 6: Âncora da Santa Maria em exposição no MUPANAH

Desde o momento em que foi recebida no MUPANAH em 1983, a âncora não foi mais removida. Sua instalação na galeria dedicada ao período espanhol mostra uma nova leitura do objeto. A âncora é contextualizada não apenas por gravuras, penduradas de forma linear, que ilustram a vida dos nativos e do seu genocídio,

<sup>14</sup> Ver Le Moniteur, 21/10/ 1982.



mas também por uma armadura espanhola e o retrato de Colombo. Essa cenografia está de acordo com a museografia do todo. Dito isto, qualquer que seja a fórmula narrativa escolhida, a âncora agora testemunha a intrusão da "adversidade" no Haiti, para não dizer em todo o Caribe. Por fim, essa ligação fortaleceu ainda mais seu status como ícone no seio da coleção do museu ou, para retomar o museólogo Yves Bergeron, do "objeto-referência" (Bergeron, 2016: 3).

É interessante notar que houve outras exposições em que a âncora poderia ter sido encontrada, mas não foi. Vale a pena dar alguns detalhes sobre as circunstâncias. Em 1992, duas importantes exposições foram dedicadas ao quinto centenário da travessia de Colombo. Uma delas foi realizada em Sevilha, de 20 de abril a 12 de outubro de 1992, intitulada *A Era da Descoberta*. A segunda foi organizada em Gênova, de 15 de maio a 15 de agosto de 1992, em torno de *Cristóvão Colombo, o navio e o mar*. A âncora se destacava por sua ausência em ambos. Gérald Alexis, curador do MUPANAH na época, respondeu em uma entrevista em 20 de dezembro de 2019 que "primeiro, o Haiti estava sob um embargo internacional. Não poderíamos correr o risco de enviar a âncora sem que ela nos fosse devolvida. Em segundo lugar, naquela época, nenhuma companhia de seguros teria aceitado cobrir esse tipo de embarque do Haiti".

## Conclusão

Este artigo tentou traçar a história da âncora do Santa Maria em uma abordagem que não é apenas antropológica e material, mas também biográfica. A âncora tem sido dotada de uma aura, no sentido de Walter Benjamin, desde o seu deslocamento de Caracol para a sua casa atual, o Museu Nacional do Panteão Haitiano. O rastreamento das diferentes etapas de sua vida social e material mostra que ela mudou em uso, valor e significado. Durante essa história, notamos as diversas participações em exposições internacionais, relocações em nível nacional e readaptações.

A âncora, colocada verticalmente sobre uma base circular, aparece tanto como o testemunho material de uma ideologia como um instrumento de destruição de toda uma população. No final da história desse objeto, ele adquiriu o status de testemunha de um período sangrento da história do Haiti.

## Referências

- Appadurai, Arjun, *The social life of things. Commodities in Cultural Perspective*, Londres-New York: Cambridge University Press, 1986.
- Asquith, Wendy. (2018), "The Art of Postcolonial Politics in the Age of Empire: Haiti's Object Lesson at the World's Columbian Exposition", *Historical Research*, vol 91, nº 253 (2018): 528-553.
- Augustin, Jean Ronald, *Mémoire de l'esclavage en Haïti. Entrecroisement des mémoires et enjeux de patrimonialisation*. Quebec : tese de doutorado (etnologia e patrimônio), Universidade Laval, 2016.

- Avril, Prosper, *Le Mupanah, un monde à découvrir*. Port-au-Prince : Imprimeur, S.A., 2013.
- Balard, Michel (ed.), *Christophe Colomb : Journal de bord 1492-1493*. Paris : Imprimerie Nationale, 2003.
- Benjamin Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Éditions Allia, 2012.
- Bergeron, Yves, "À la recherche des 'objets phares nationales' dans les musées", *Conserve-ries mémorielles*, n° 19 (2016) : 2-6.
- Célius, A. Carlo, "Le musée, le passé et l'histoire", dans *Muséologie - un champ de connaissance*. ICOFOM Study Series *Muséologie et Histoire*, n° 35 (2016) : 164-173.
- Célius, A. Carlo, "Musée et régime patrimonial en Haïti ». Texto inédito, 2019 : 1-36.
- Charlier Doucet, Rachelle, "Les musées en Haïti", *Conjonction*, Port-au-Prince, n° 206 (2001): 57-73.
- Corvington, Georges, *Port-au-Prince au cours des ans. La métropole haïtienne du XIXe siècle (1888-1915)*. Port-au-Prince : Imprimerie Henri Deschamps, 1977.
- Corvington, Georges, *Port-au-Prince au cours des ans. La capitale d'Haïti sous l'occupation (1922-1934)*. Port-au-Prince : Imprimerie Henri Deschamps, 1987.
- Desinor, M. Clovis, *Haïti, Première République Noire du Nouveau Monde. Son vrai visage*, Paris, Éditions Delroisse, 1968.
- Douglass, Frederick, *Discurso em Chicago*, <http://faculty.webster.edu/corbetre/haiti/history/1844-1915/douglass.htm>.
- Dugué, Donald, *Exposé général de la situation de la République d'Haïti*, Port-au-Prince, Imprimerie de la jeunesse, 1893.
- Forsdick, Charles, "Exhiber Haïti : la race remise en question durant l'exposition universelle colombienne de 1893", dans Nicolas Bancel et al., *L'invention de la race*. Paris : La Découverte, 2014.
- Gentil, Robert & Henri, Chauvet, *Haïti à l'Exposition Colombienne de Chicago*. Port-au-Prince : Imprimerie J. Chenet, 1893.
- Latour, Bruno, "Une sociologie sans objet ? Note théorique sur l'inter-objectivité", dans *Sociologie du travail*, n°4 (1994) : 587-607.
- Massoni, Pierre, *Haïti, reine des Antilles*. Paris : Nouvelles éditions latines, 1955.
- Morisson, E. Samuel, "The Route of Columbus Along the North Coast of Haïti, and the Site of Navidad", *Transactions of the American Philosophical Society*, n° 4, vol 31 (1940): 239-285.
- Musée du Panthéon National Haïtien. *Les Trésors de la République*. Port-au-Prince : Grissom Company, 2017.
- Nau, Émile, *L'Histoire des caciques d'Haïti*. Paris : Gustave Guérin, 18942.
- Paret, Robert, "Le MUPANAH et la promotion des valeurs historiques et culturelles", *Museum International*, n°62 (2010): 39-45.
- Pomian, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVIe-XVIIIe siècle*. Paris: Gallimard, 1987.
- Saint-Mery, Moreau, *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie Ouest de l'Isle de Saint-Domingue* (1a ed. 1798). Paris: Société Française histoire d'outre-mer, 1984.

## **O Museu do Panteão Nacional Haitiano (MUPANAH): entre a representação histórica e a busca memorial**

*Jean Mozart Feron*

### **Introdução**

O Museu do Panteão Nacional Haitiano (MUPANAH), herdeiro direto das coleções do Museu Nacional após seu encerramento (Célius 2006: 171), deve glorificar os heróis da independência haitiana conquistada às custas do maior exército europeu de sua época. As crianças em idade escolar o consideram um paraíso para seu nacionalismo; um "nacionalismo heroico" (Célius 2004: 38-48) como registrado na memória oficial e nos livros didáticos. O MUPANAH é conhecido como um dos lugares por excelência para a revitalização e transmissão da memória coletiva, através da salvaguarda do patrimônio histórico e cultural nacional do Haiti, pelo qual é responsável. Sua missão parece ter permanecido inalterada desde sua criação (Paret 2010). De fato, como estipulado no artigo 3 do decreto de 21 de outubro de 1982,

a missão do MUPANAH é perpetuar e difundir a memória dos fundadores da Pátria, formular, de acordo com os objetivos estabelecidos pelo poder público, a política geral para a criação e administração de museus históricos, museus artísticos e culturais em todas as regiões e comunidades locais do Haiti, e para participar da conservação do patrimônio e da disseminação da cultura nacional (Le Moniteur 1982).

Essa missão parece dedicar esse museu à realização de uma forma de ritualização da memória dos fundadores da Pátria e, em torno de cada uma das sequências expostas, das lutas do Haiti contra a escravidão. Essa ritualização é palpável na representação da bravura, valentia e determinação dos soldados do exército indígena, em destruir o sistema escravo que havia sido estabelecido na colônia de Santo Domingo, hoje Haiti.

Tentativas de entender o interesse do público do MUPANAH pela história do Haiti, particularmente seu público majoritário de crianças em idade escolar, levaram à consideração de uma dupla tarefa. Em primeiro lugar, trata-se de enfrentar a competição das memórias (Barthélemy 2004; Michel 2014) entre, por um lado, a vitória sem precedentes do exército indígena sobre o sistema escravo e, por outro, as atrocidades sofridas durante os três séculos de escravidão. Em segundo lugar está também a questão de avaliar as representações, motivações, expectativas e sentimentos que os jovens têm em relação à oferta do museu.



Um museu é um todo com partes organicamente ligadas (o objeto, o espaço e o visitante). De acordo com o Laboratoire de Muséologie et d'Ingénierie de la Culture (LAMIC),<sup>1</sup> a beleza do edifício é um fator chave para a apreciação da visita. Lionel Lerebours, ex-Diretor Geral do MUPANAH, descreve a estética e o conteúdo do museu, lembrando sua missão na construção e organização da memória haitiana. A arquitetura, tanto por dentro quanto por fora, é marcada por cones de concreto que filtram a luz natural:

O túmulo<sup>2</sup> é iluminado de dia com luz solar e é construído a partir de um cone que chamamos de cone principal em relação a outros sete de dimensões menores [...] Esse túmulo simbólico é a antecâmara de uma primeira sala semicircular: a galeria histórica do museu. Através de uma exposição permanente dividida em sete partes, a história do Haiti é contada desde o período pré-colombiano até os anos 40 (Lerebours, 1999: 6).

Hoje essa galeria vai até 1986, o ano que marca o fim do regime de Duvalier. Entretanto, a observação de Lerebours sobre a galeria histórica ainda é válida: “É a galeria mais visitada desde sempre pelos estudantes. Ela permite que eles aprofundem suas noções de história e revivam, através dos painéis, documentos e diversos objetos, certos períodos da história conturbada do país” (Lerebours 1999: 6).

Este artigo visa analisar, por um lado, as expectativas e motivações dos jovens visitantes das escolas em relação à apresentação do MUPANAH da escravidão e, por outro, as estratégias do museu para transmitir as mensagens veiculadas pela exposição. Vou utilizar um conjunto de artigos de imprensa, documentos de arquivo, observações e entrevistas realizadas em 2011, bem como comentários deixados pelos visitantes entre 2012 e 2018 nos cadernos de sugestões do museu, particularmente durante a exposição *Chimen Libète* (Caminho da Liberdade), que esteve aberta entre 20 de setembro e 30 de outubro de 2012, e no período de maio a agosto de 2018. As entrevistas realizadas com cerca de trinta pessoas (alunos do primeiro ano, estudantes outros e profissionais do museu) procuraram entender como os visitantes se representam e se apropriam da musealização de sua história, da recepção e do tratamento dentro do museu. Essas entrevistas foram o coração das minhas pesquisas realizadas em 2012 (Féron 2013).

O Departamento de Educação e Animação do museu quer que a exposição permanente sobre a história do Haiti seja acessível a todos os públicos: os guias têm que se ajustar aos múltiplos perfis dos visitantes. No entanto, o museu atrai principalmente os visitantes das escolas. Inicialmente, minhas entrevistas com os alunos se concentraram em sua motivação, sua apreciação e sua percepção da visita. Discutimos o acolhimento, a cenografia e sua compreensão da exposição permanente e do MUPANAH em geral. Em uma segunda fase, profissionais - especialmente animadores-guia - foram escolhidos para dar sua impressão sobre os grupos escolares e a compreensão de sua tarefa.

1 O LAMIC (Laboratório de Museologia e de Engenharia da Cultura) é um laboratório de pesquisa em museografia, modelagem e museologia ligado à Universidade Laval de Quebec.

2 O túmulo descrito pelo autor representa o panteão no qual estão guardados os restos simbólicos dos heróis da independência do Haiti, a saber Toussaint Louverture, Jean-Jacques Dessalines, Henri Christophe e Alexandre Pétion.

## O MUPANAH e a experiência da escravidão: a exposição temporária *De Ayiti ao Haiti: a liberdade conquistada*



Il. 1 Rotonda no MUPANAH: os inícios da luta pela liberação. Courtesy MUPANAH, Port-au-Prince

Carlo A. Célius se pergunta: “A prática da escravidão tem sido realizada há muito tempo, de acordo com uma distribuição espacial que não poupa nenhum continente ou civilização. Como se pode entender a demora até os anos 90 para que fosse expresso o claro desejo de colocá-la de forma significativa no museu?” (Célius 1998: 249). Deve-se dizer que o debate sobre a inclusão da escravidão em um museu foi lançado muito tarde no Haiti. Além disso, foi preciso um pensamento interdisciplinar para analisar o estigma social da escravidão e conceituar sua memória (Augustin 2012: 205). Enquanto, por um lado, a importância de divulgar a memória da escravidão através de um museu é reconhecida, por outro, Christine Chivallon (2005, 2012) sugere que essa questão deve ser tratada com cautela em sociedades como a haitiana, que vivenciaram o tráfico de escravos e a escravidão. Pois, assim como a memória desse período pode ser fragmentária para os descendentes dos algozes, ela pode ser igualmente fragmentária para os descendentes das vítimas, que por sua vez tendem a reprimir um sentimento de vergonha e feridas intermináveis, que correm o risco de “tornar a memória da escravidão quase invisível no espaço público” (agosto de 2012: 215-216). Em ambos os casos, a repressão pode ser um obstáculo para a transmissão dessa memória. Jean Davallon sugere uma série de maneiras pelas quais a memória coletiva nacional pode ser alimentada:

Para que a transmissão ocorra, é necessário, no entanto, que ela seja eficaz, ou seja, declarada, seja na forma verbal ou através de aplicação prática. Uma das formas exemplares de manifestação da memória coletiva é o testemunho, mas

também devem ser mencionadas todas as formas de transmissão oral e prática, de técnicas, conhecimentos e know-how através de situações socialmente definidas como um ritual, uma história, uma performance, uma discussão, um encontro, um evento de aprendizagem, um espetáculo, a implementação de uma técnica, etc. (Davallon 2015: 63). Seria uma questão de desenvolver uma estratégia para encorajar o esforço de lembrar um passado comum, em um contexto onde as memórias foram “abusadas, esmagadas pelo poder colonial e produzidas nas condições da violência escravagista” (Chivallon 2006: 10).

Se o MUPANAH deve servir de catalisador para que os jovens reflitam sobre seu passado, surge a questão de saber até que ponto esse museu consegue preencher o vazio de memória ligado à escravidão. Duas exposições temporárias tentaram dar presença ao indizível que assombra a memória haitiana. Além de sua exposição permanente, que é parcialmente dedicada à escravidão, o museu produziu uma exposição em 2004, por ocasião do bicentenário da independência, intitulada *D'Ayiti à Haïti, la liberté conquise: une exposition du Musée du Panthéon National Haïtien* (2004). Essa exposição traçou a história do país desde os Taínos até o período nacional. Deve-se lembrar que ela foi produzida em meio à agitação política que levou um grupo de intelectuais haitianos a assinar uma petição, recusando-se a celebrar sob o comando de Jean Bertrand Aristide, chefe de Estado na época, os duzentos anos de independência. Em setembro de 2012, o museu inaugurou a exposição *Chimen Libète/Chemin de la liberté*. De novembro de 2016 a janeiro de 2017, também sediou a exposição itinerante internacional intitulada *Mémoires libérées* (Memórias Libertadas),<sup>3</sup> mas esse caso em particular será objeto de outro debate.

Numerosos estudos abordaram a experiência da escravidão em Santo Domingo a partir da perspectiva das memórias compartilhadas, mas também inconciliáveis. Gérard Barthélemy acreditava “que a escravidão parece hoje ter desaparecido em grande parte da memória viva do povo haitiano” (Barthélemy 2004: 128). No entanto, sem que às vezes nos demos conta, os efeitos posteriores dessa memória permanecem presentes em nossas relações humanas diárias (Chivallon 2010). É claro que, a montante, um longo processo de apropriação e conscientização da história e da memória ainda está por fazer, mas, a jusante, é provável que o compartilhamento dessa memória nas diferentes exposições no MUPANAH levará gradualmente o público a reapropriar-se dela. Um estudante visitante da exposição *Chimen Libète* escreveu que

Praticamente, acabo de experimentar meu histórico 'pandemônio'. A conclusão deve normalmente ser muito louvável, dado o caminho percorrido por nossos antepassados, mas tudo isso toma um rumo indecifrável nas atuais situações sociopolíticas e culturais. A escravidão já não é mais, a liberdade ainda não é...

Esse comentário reflete todo um espectro ideológico inerente às aspirações dos haitianos. Segundo um ditado haitiano que lembra o projeto social de Jean-Jacques Dessalines, fundador da nação haitiana, “não há liberdade sem bem-estar”. Outros comentários veem a exposição como uma oportunidade para expressar suas reivindicações e expectativas em relação às injustiças feitas a seus compa-

3 <https://www.icihaiti.com/article-19584-icihaiti-histoire-exposition-memoire-liberee-au-musee-du-pantheon-national.html>, [acessado em 11/05/2020];



triotas. Isso porque o público lê uma exposição a partir de sua própria situação sociopolítica e cultural. Portanto, é compreensível que a exposição possa despertar um sentimento de ansiedade ou revolta no visitante, quando ele compara seu passado com a situação que ele enfrenta no presente.

A experiência de escravidão no Haiti é um fardo tão pesado que o museu não pode apresentá-la em uma ou duas exposições. Como, segundo Fanon (1961), a independência nacional é a primeira etapa na reparação dos horrores perpetrados pela França colonial, há muito tempo ela tem sido tratada esporadicamente tanto nos livros de história como nas raras exposições. Pois falar sobre essa experiência parece tão doloroso que se compensa com o heroísmo da vitória do exército indígena sobre Napoleão. A transmissão torna-se então frágil. Quando Louis-Georges Tin nos lembra que o Haiti era "a colônia mais próspera do mundo" (Tin 2013:18), um haitiano não vê isso necessariamente como positivo, mas sim como um insulto, uma vez que seus ancestrais pagaram um alto preço por essa prosperidade. Nessa constelação, há várias reflexões a serem feitas. A primeira é que "a pérola das Antilhas", um termo usado pelos escravos, não se referia à beleza da paisagem ou à fertilidade do solo. Essa pérola certamente brilhou, mas no meio da lama e do sangue dos condenados, desafiando os gritos de dor, as chibatadas, o esquartejamento dos corpos etc. A segunda é sobre uma prosperidade que foi construída à custa da carne e do sangue de centenas de milhares de negros arrancados de seus territórios e de suas famílias, para realizar os sonhos gananciosos e ávidos de pessoas com as quais não tinham nada em comum. É isso que o museu tem o dever de fazer conhecer a esse público que tanto espera dele.

## De Santo Domingo ao Haiti: uma liberdade conquistada mal digerida...



Il. 2 Os rostos da liberdade. Courtesy MUPANAH, Port-au-Prince

A exposição *D'Ayiti à Haïti : la liberté conquise* trouxe para o palco o indizível, há muito escondido. Ela expôs uma vitória das forças malditas que derubam as forças dominantes representadas hoje pelo Ocidente, de acordo com Claudy Delné (2013). A aversão da instituição escrava a essa vitória vem do fato de que ela não foi conquistada apenas para os haitianos, mas para um mundo faminto por liberdade. Myriam Cottias e Hebe Mattos (2016) examinam a onda de choque que se espalhou por todo o continente. Apesar dos esforços para evitar o encontro desses povos, os ideais de liberdade da jovem nação haitiana atravessaram fronteiras e inspiraram outras insurreições. Cottias e Mattos (2016: 10) defendem a pesquisa sobre as relações diretas entre as colônias caribenhas e os países da América do Sul, que até agora foram muito pouco sistematizadas, tanto do ponto de vista do capital e das técnicas como do ponto de vista das pessoas, livres ou escravizadas. Essa abordagem permitiria compreender melhor a influência da revolução haitiana nas práticas emancipatórias em países que permaneceram sob o domínio colonial após a abolição da escravidão, ou vice-versa, que permaneceram escravos após sua independência. Por um lado, os partidários do sistema escravista tentaram bloquear o acesso aos ideais revolucionários e libertadores dos heróis da independência do Haiti a esses países da América Latina e ao resto do Caribe. Por outro lado, eles refutam a ideia de liberdade conquistada pela jovem nação. Marcel Dorigny (2019) explicou-o bem: "O Haiti não era reconhecido por nenhum poder na época. Pelo contrário, em 1815, as potências europeias reunidas em Viena reconheceram os direitos da França sobre Santo Domingo". Casimir (2019), inspirando-se nas reflexões de Marlene L. Daut (2019), entretanto, afirma que "o país não foi descartado. Se a revolução haitiana, e de Vastey com ela, rejeita um mundo no qual a pessoa é objeto de comércio, eles mesmos escolhem se retirar, cortar seus laços com o mundo moderno". O Haiti se viu lutando, segundo Casimir, por uma forma de modernização sem escravidão desde o início do século XIX. Pode-se ter uma ideia da tarefa que este país confrontou, enquanto era ameaçado pelo sistema escravo. Quando falamos sobre a memória da escravidão, muitas vezes esquecemos a memória dos *quilombolas*. Essa memória deve ser levada em conta pela simples razão de que, do ponto de vista do direito colonial francês, o *marron* era um escravo fugitivo (Dorigny 2019), ou seja, ele era um escravo que havia abandonado a estrutura supostamente "natural" ou "legal" de sua vida, que era a moradia. Ao contrário do colonizador, o *marron* se concebia como um homem livre.

## A recepção: o público escolar

O MUPANAH permite aos jovens haitianos (seu principal alvo) ver seu passado como escravos e homens livres (levando em conta seu orgulho nacional e sua projeção no futuro), em outras palavras, desenvolver uma consciência histórica? Em que medida essas visitas guiadas contribuem para o desenvolvimento de um cidadão consciente de seus direitos e deveres? Para responder a essa pergunta, seria necessário entender melhor alguns dos problemas relacionados com a educação oferecida nos museus haitianos. Minhas perguntas aplicam as reflexões de Halbwachs sobre os quadros sociais da memória (1925) para a memória da escravidão no Haiti e sua *museificação* no MUPANAH.

O interesse em visitar o museu muitas vezes parece ser devido à exaltação da memória dos heróis da independência do Haiti, que a historiografia oficial tem praticado. Também pode estar ligado ao nível de informação disponível sobre uma pessoa que tenha marcado a história de uma forma ou de outra. Um estudante confidenciou: "Eu queria saber onde os restos mortais do Presidente François Duvalier foram depositados e soube que o lugar onde eles se encontram foi transformado no "Museu do Panteão", mas seus restos mortais foram substituídos pelos de nossos antepassados. Soube que era o MUPANAH". Alguns são às vezes movidos pela curiosidade ou por um desejo de aprender sobre a história. Um estudante disse que "desde criança na escola, tenho estudado a história do Haiti e achei essencial em certo momento ir e descobrir certos objetos que servem como pistas que marcaram a história". Menos entusiasticamente, outro estudante confessa: "Eu estava nos exames oficiais quando um amigo sugeriu que eu fosse ao MUPANAH porque ficava perto, durante o intervalo [...]", mas ele imediatamente compensa: "aprendo mais sobre a história do meu país, sei mais sobre minhas origens e sei quem eu sou".



Il. 3 Estudantes ao redor do Sino da Liberdade. Courtesy MUPANAH, Port-au-Prince

Muitos estudantes experimentam uma visita ao museu como uma espécie de excursão ou dever de casa. Outros, no entanto, querem se familiarizar com a história nacional. Uma estudante disse que "a primeira visita foi principalmente por curiosidade e as outras foram educacionais e para lembrar em mim a minha *haitianidade*".<sup>4</sup> Para os herdeiros da elite haitiana, isso é necessário porque a família exige um bom conhecimento do passado nacional. Na maioria dos casos, os visitantes expressam seu desejo de apropriar-se da história nacional na qual a maioria deles se reconhecem como (co)herdeiros dos heróis. Isso os

4 Por *haitianidade*, presumo que a estudante esteja tentando dizer que ela pertence às particularidades culturais e históricas específicas do Haiti; tudo o que a faz sentir-se haitiana na alma. Essas particularidades referem-se à "questão da existência de uma cultura haitiana cujas modalidades e expressões históricas, sociais e estéticas diferem no todo ou em parte das de outros povos do mundo" (Crosley 1992: 124).



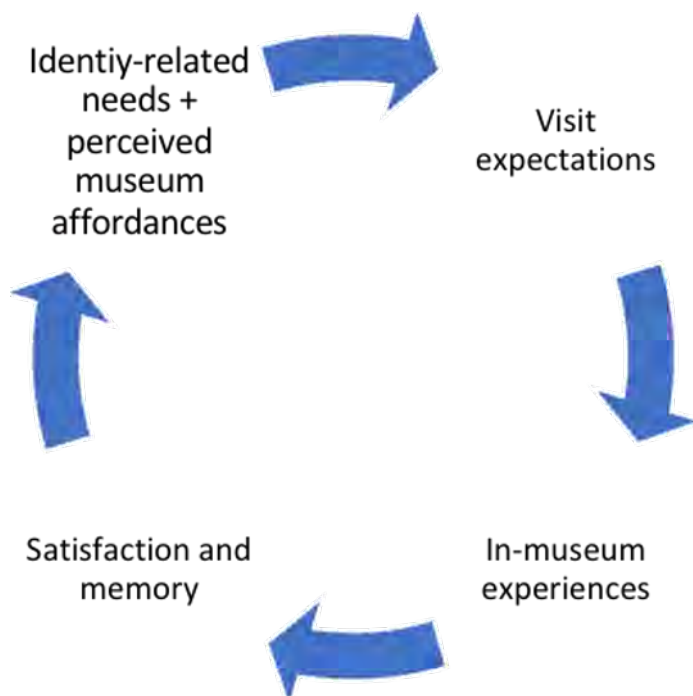
leva a questionar o papel que o MUPANAH, como instituição cultural e memorial, deve desempenhar na constituição e transmissão do conhecimento sobre a escravidão e seus corolários na sociedade haitiana; não uma escravidão que faz aparecer a desumanidade do sistema, mas um mal que foi superado pela força e bravura dos ancestrais.

O objetivo da minha pesquisa foi avaliar a qualidade da abordagem dessas visitas em uma escala esquemática de satisfação (Muito satisfeito - Satisfeito - Pouco satisfeito). As impressões positivas prevalecem em grande parte. Enquanto algumas pessoas dizem estar encantadas com a arquitetura do museu, para outras o museu complementa suas lições de história nacional. A visita frequentemente provoca muitas reflexões entre os jovens sobre sua identidade e sua existência: "No que eu me tornaria sem essa versão do meu passado como povo? Como teria sido meu futuro se esse modelo de sociedade tivesse sido diferente do que é agora?" Essas palavras indicam as muitas perguntas que esses jovens podem ter. O museu pode saciar a sede de conhecimento, mas também fornece elementos para a busca de identidade, e eu acrescentaria até mesmo que ele proporciona consolo diante das adversidades contemporâneas. O museu é, portanto, a expressão de uma política educacional apropriada e adaptada à formação dos cidadãos.

O nível de satisfação varia de acordo com a expectativa do visitante. Alguns esperavam fazer descobertas como esta: "Eu esperava descobrir outras coisas novas além do que é dito sobre a história nacional nos livros e na rua". Outros pensaram que encontrariam um espaço de lazer, intercâmbio e reflexão no museu depois de seguir o passeio: "Antes de minha primeira visita, eu me perguntava se havia um espaço de lazer e intercâmbio com os outros estudantes. Mas fiquei decepcionada ao ver todos nós no pátio. Nenhum espaço adequado. Não há lugar para sentar. Nem mesmo nada para comer, exceto *Papita*".<sup>5</sup> Outro grupo esperava encontrar uma exposição sobre períodos específicos: "Como estou sempre interessado na história das batalhas pela independência, eu esperava ver uma exposição sobre a história baseada no período revolucionário como é chamada no museu". Esses pontos de vista são representativos. Muitos jovens estão interessados em participar de qualquer atividade que possa ajudá-los a romper com sua rotina diária.

Responder a perguntas sobre o passado parece anunciar o futuro. Os desejos desses jovens expressam sua preocupação em encontrar mais significado à sua visita. John H. Falk (2009) modelou a experiência dos visitantes dos museus em termos de suas motivações identitárias. Ele tenta conceber um modelo preditivo da experiência do visitante que permitirá aos profissionais do museu atender melhor às necessidades deles. Os jovens que entrevistei identificaram necessidades, expectativas e satisfações semelhantes àsquelas identificadas por Falk, tanto em relação à identidade quanto à memória coletiva. O diagrama a seguir não é um círculo, mas uma espiral, sugerindo que as respostas às perguntas dos visitantes as mantêm voltando.

5 *Papita* é um produto de banana consumido sob a forma de *chips*. É reconhecido como um dos subprodutos mais comercializados no Haiti.



Il. 4: Espiral das necessidades dos visitantes identificadas pelo museu (expectativas - visita - satisfação, recolhimento - necessidades de identidade e percepção das possibilidades oferecidas pelo museu)

## Para uma avaliação do público escolar do MUPANAH

A forma como muitos pesquisadores (Allard 2003; Falk 2009, Chivallon 2013) abordam o público dos museus - em particular os adolescentes que compõem o público escolar - facilita a leitura de minhas entrevistas. Entretanto, é necessário levar em conta as exortações de Michel Allard para admitir que o estudante não pode entender tudo, ver tudo e aprender tudo em uma única visita:

A tentação é grande, para fazê-lo aproveitar ao máximo sua visita, de lhe mostrar todos os tesouros exibidos nas vitrines. Na maioria das vezes, o aluno fica entediado. Ele se apropria de uma pequena parcela de todo o conhecimento que gostaríamos que ele adquirisse (Allard 2003: 42).

Isso levou a uma certa insatisfação entre os jovens quanto ao roteiro e duração da visita, as explicações fornecidas pelos guias, o número de objetos expostos e as partes da história que não foram incluídas na exposição. Outros aspectos relevantes estão relacionados com suas visitas pessoais, às quais voltarei.

Com relação às razões para visitar o MUPANAH, a maioria das respostas girou em torno da necessidade de conhecer suas origens sociais e étnicas, aprender sobre a riqueza de sua cultura e buscar uma identidade que lhe própria. Eles testemunham sua consciência do passado e o apoio para a valorização da história e da cultura da República dentro do museu. Mas eles também revelam a importância de envolver as escolas em sua busca de identidade. Seus comentários sugerem que, à medida de sua escolaridade, sua demanda cultural se torna uma questão importante na busca de um sentido para sua existência através do desejo de saber de onde vêm, quem são e como podem se projetar no futuro. Isso implica questionar o passado, selecionar os momentos de glória e identificar-se com um grupo; a busca de identidade levará a essa consciência histórica. As formas de transmissão podem alterar a recepção da(s) mensagem(ens) transmitida(s) pelo museu, ou mesmo provocar aversão

no estudante. Allard acredita que esse público em particular precisa ser tratado com muito cuidado.

Deve-se notar que se houver alguma crítica, ela dificilmente diz respeito às peças expostas. Uma vez que o curador de uma exposição se vê obrigado a selecionar as peças de acordo com seu estado de conservação, leva sempre em conta a capacidade de registro do visitante mediano. A exposição permanente lança um olhar transversal sobre a história do Haiti, levando em conta o desejo de seu público jovem de estar em uma atmosfera contemporânea. O nível de satisfação dos entrevistados pode ser interpretado como um reconhecimento dos esforços feitos pelo museu para seu público. Embora uma proporção muito pequena das respostas achasse que nenhum aspecto da visita chamou sua atenção, algumas críticas devem ser mencionadas. Primeiramente, na ausência de uma loja, a visita não deixa nenhuma memória material, especialmente porque é proibido tirar fotos. Essas críticas devem ser levadas em consideração: é necessário sensibilizar o estudante para o contato com os objetos únicos e frágeis expostos no museu. O flash de uma câmera pode danificar o objeto ou mesmo destruí-lo completamente, mas poucas pessoas aqui entendem a proibição de tirar fotos. O estudante deve compreender que essa medida lhe permitirá repetir essa experiência em outras ocasiões e torná-la mais fácil para futuros visitantes. Também é lamentável que “não haja espaço para debate, discussão e intercâmbio para os estudantes após as visitas”. Por outro lado, alguns estudantes querem ter muito mais tempo na frente dos objetos, enquanto o guia está sob a pressão do tempo.

A insatisfação de alguns não significa insatisfação geral. As entrevistas levantam uma série de pontos que hoje constituem um desafio para alguns museus diante da necessidade de modernização e das novas exigências do público, tais como interatividade visitante-objeto, telas interativas, acesso a uma cafeteria e a áreas de lazer etc. Os jovens no final da adolescência são relativamente críticos em relação a certas situações. Houve também a reprovação de que “os guias dão mais importância aos turistas estrangeiros do que a nós”, um aspecto que precisa ser esclarecido, já que outros expressaram sua satisfação com o profissionalismo dos guias. De fato, não há razão para que um guia deva favorecer um visitante estrangeiro, pois esse é um princípio democrático que deve ser o mesmo para todos.

A incompetência dos guias é outra crítica. Como eles vêm com expectativas ligadas tanto às leituras quanto às informações recebidas de uma pessoa de confiança (pais, amigos, professores etc.), qualquer detalhe ou resposta contrária às suas expectativas poderia levar os jovens a sentirem que o guia não está à altura da tarefa. A falta de desempenho de um guia pode ter causas diferentes. Uma vez vi um guia deixar seu grupo de estudantes continuar a visita sozinho. A autonomia parcial dos jovens em seguir o percurso é fortemente encorajada por Michel Allard: “... deve ser respeitado um equilíbrio entre o dirigismo absoluto e a liberdade total” (Allard 2003: 47). À minha pergunta desinteressada o guia respondeu: “... estou trabalhando desde esta manhã! [Eram 14h45]. O pior é que eu não sei até que horas vou ficar, porque há uma alta frequência de visitas”. Em geral, o estresse dos guias é uma preocupação dos museus, pois pode afetar a satisfação do público.



## Encontros com os jovens, a busca de sensibilidade e experiência

Os jovens estudantes que frequentam o MUPANAH descobrem um vasto e diversificado patrimônio. É particularmente a galeria histórica que permite aos jovens apropriarem-se de uma história que reflete quem eles são, como eles se percebem e o que os outros pensam deles como haitianos. Mas essas entrevistas revelam novos aspectos. O público é bastante marcado pelo desejo constante de conhecer o passado e de venerar os heróis da independência do Haiti, ou pelo menos de aprender e falar sobre ele com os outros. Eles também procuram, de acordo com os testemunhos coletados, comparar as histórias apresentadas na exposição com aquelas encontradas nos manuais de ensino (ou em palestras), e memorizar os dados de sua visita, já que estão em contato com objetos e imagens que representam os diferentes períodos do país.



Il. 5 Vista parcial da coleção permanente. Courtesy MUPANAH, Port-au-Prince

Os dados da pesquisa revelam que esse público escolar constrói uma representação coletiva do passado com base na organização museográfica. Sua forma de apropriação das mensagens transmitidas na exposição mostra uma forte demanda por métodos de apresentação contemporâneos que facilitem essa transmissão; exigências que também dizem respeito ao conteúdo. A colocação de dispositivos, permitindo o contato com os objetos, facilita o sentimento de orgulho particularmente desejável na insurreição escrava que leva à independência. As entrevistas permitem medir o impacto que os meios cenográficos instalados pelo MUPANAH têm sobre o público jovem, a fim de estimular seu sentimento ou pensamento político. Elas também mostram as vantagens a serem obtidas com a visita desse museu pelo público escolar para a compreensão e apropriação do passado haitiano. O museu como ferramenta de transmissão de conhecimento é inestimável, desde que

as visitas sejam estruturadas através do estabelecimento de um programa formal de educação museal. A capacitação dos(as) cidadãos(ãs), que garantirão a sustentabilidade institucional e o desenvolvimento social, econômico, político e cultural do Haiti, continua sendo um dos principais desafios do sistema educacional haitiano.

Dado o desejo dos jovens – que se manifesta especialmente no final da adolescência – por uma identidade alinhada com o passado de seu povo, o risco é alto tanto para o MUPANAH quanto para o Ministério da Educação Nacional e Formação Profissional. Essas instituições deveriam conjugar esforços para alcançar os objetivos previamente definidos para o ensino da história. O objetivo é elaborar um plano para institucionalizar a ligação entre as duas entidades. No Haiti, a responsabilidade do sistema educacional na experiência museal dos estudantes (verificação da recepção das mensagens transmitidas no museu, observação e contato com os objetos e imagens etc.) é indefinida ou mesmo inexistente. Em sua ausência, as escolas têm pouco controle sobre a transmissão dos conhecimentos adquiridos pelo estudante no museu. A concertação entre os dois tipos de conhecimento permitiria aos jovens descobrir por trás do passado e do caos atual um projeto viável para construir um país com dignidade e respeito; sua ausência se faz em detrimento da vocação educacional do museu. Desde que a visita desperte o interesse do aluno por uma visita futura, ela ocupará um lugar em seu sentimento de identidade e o confrontará com sua própria *responsabilidade na história* (Létourneau 1997).

## Conclusão

É o crescente fluxo de visitas escolares ao museu nos últimos anos que tem motivado meu estudo. Ela contradiz a tendência até então dominante de considerar os jovens como “sem raízes” ou “amnésicos ambulantes” (Létourneau 2004: 327), embora a alta taxa de analfabetismo que favorece o esquecimento da história não deva ser negligenciada. Pierre Bourdieu argumenta corretamente que enquanto a cultura é determinada pelas características sociais, culturais e nacionais do indivíduo, o paradoxo é que o primeiro princípio da cultura é rejeitar esse vínculo original (Bourdieu e Darbel 1969: 161-167).

Concluirei voltando às observações pertinentes feitas pelos jovens durante as entrevistas. Mencionamos suas críticas à forma como o museu funciona, portanto, vamos voltar a esse conteúdo. Em particular, o período escravagista, seguido pela revolta geral da escravidão, e o período imperialista de Faustin Soulouque, ilustrado por sua coroa de ouro, atraíram sua atenção. A preferência no meio escolar haitiano pelo período escravo e pelo período revolucionário é tão evidente, que motivou Marie-Lucie Vendryes a propor o projeto de um museu da história da escravidão com a missão de “registrar a memória da escravidão e representar a história deste período de desumanização” (Vendryes 2000: 15-19). Esse projeto se baseia na mesma intenção da Rota dos Escravos (UNESCO 2010, 2018), para a qual foi criado um comitê haitiano em 1993, mas que nunca viu a luz do dia.

Contra todas as expectativas, esses jovens não rejeitaram as exposições sobre a história do Haiti. Pelo contrário, sua presença no museu é crucial para a aquisição de uma cultura museológica e para a apropriação da cultura no sentido mais amplo. Suas críticas mostram que os jovens estão procurando uma experiência de vida multissensorial no museu; eles são estimulados, em minha opinião, por uma sede de entender a história do Haiti em todos os seus componentes e a preocupação de afirmar sua identidade e consciência cívica (Saillant 2012). Apesar das irregularidades mencionadas, eu acho que o balanço das experiências é positivo. Positivo não por causa da implementação de um mecanismo para facilitar essas experiências, mas por causa da motivação do público. Em virtude dessa vontade de aprender, os jovens sentem o desejo de vivenciar o passado através da exposição, e é isso que contribui para a construção de sua consciência histórica. Sejamos claros sobre um ponto: devemos trabalhar para reconciliar a sociedade haitiana com ela mesma e com sua história. Devemos fazer com que os jovens reconstruam a memória dos eventos traumáticos e se apropriem dela. Se o museu tem os meios para iniciar essa reconstrução e para elucidar a “condição humana” (Postman 1989), deve haver mais museus como o MUPANAH. A oferta de museus históricos deve incluir um museu dedicado especificamente à memória da escravidão. Precisamos aproveitar o impulso de *D'Ayiti à Haïti: la liberté conquise* e de *Chimen Libète*.

## Referências

- Allard, M., 2003, “Les Musées et leurs publics : Diagnostic d'une non-rencontre entre l'institution muséale et les adolescents”, *Cahier du GREM*, n° 16 (2003) : 42 (estudo realizado em 2002).
- Augustin, J. R., “La mémoire de l'esclavage dans l'espace public : initiatives pour sa patrimonialisation à Bordeaux (France) et à Port-au-Prince (Haïti)”, *Ethnologies*, 34 (1-2) : 2012.
- Augustin, J.R., *Mémoire de l'esclavage en Haïti. Entrecroisement des mémoires et enjeux de la patrimonialisation*. Québec : PhD Université Laval, 2016.
- Barthélemy, G., “Réflexions sur des mémoires inconciliables : celle du maître et celle de l'esclave. Le cas d'Haïti”, *Cahiers d'études africaines*, XLIV (1-2), 173-174 (2004) : 127-139.
- Bourdieu, P. et Darbel, A., *L'Amour de l'Art : les Musées d'Art européens et leur public*. Paris: éd. Minuit, 1969.
- Casimir, J., “Le système colonial dévoilé de de Vastey ou le difficile ancrage”. Paris : Collège de France le 20 juin 2019, <https://www.college-de-france.fr/site/yanick-lahens/symposium-2019-06-20-10h00.htm>.
- Célius, C. A., “Le musée, le passé et l'histoire”, in Vieregg, H. K., et al., *Muséologie – Un champ de connaissance. Muséologie et histoire*. ICOM, ICOFOM, UNESCO, 2006 : 165-174.
- Célius, C. A., “L'esclavage au musée. Récit d'un refoulement”, *L'Homme*, tome 38, n° 145, 1998. [https://www.persee.fr/doc/hom\\_0439-4216\\_1998\\_num\\_38\\_145\\_370431](https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1998_num_38_145_370431).
- Chivallon, C., “L'émergence récente de la mémoire de l'esclavage dans l'espace public : enjeux et significations”, *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, n° 52-4, 2005.
- Chivallon, C., “Rendre visible l'esclavage. Muséographie et hiatus de la mémoire aux Antilles françaises”, *L'Homme*, n° 180 (2006) : 7-41.



- Chivallon, C., "Mémoires de l'esclavage et actualisation des rapports sociaux", in Cottias, Myriam, Elisabeth Cunin, Antonio de Almeida Mendes (eds.), *Les traites et les esclavages*. Paris: Karthala, 2010.
- Chivallon, C., *L'esclavage, du souvenir à la mémoire : Contribution à une anthropologie de la Caraïbe*. Paris : Karthala/CIRESC, 2012.
- Chivallon, C., 2013, "Les questions posées par le discours muséographique confronté à l'expérience esclavagiste", *Africultures*, n° 91 (2013) : 60-69.
- Cottias, M. & Mattos, H., (dir.), *Esclavage et subjectivités : dans l'Atlantique luso-brésilien et français (XVIIe-XXe siècles)*. Marseille : OpenEdition Press, 2016.
- Crosley, B., *René Depestre et la défense et l'illustration de la Créolité/Haitianité dans Bonjour et Adieu à la Négritude (1980) et Hadriana dans tous mes rêves (1988)*. Ann Arbor : PhD, UMI dissertation Services, 1992.
- Daut, M. L., *Baron de Vastey and the Origins of Black Atlantic Humanism*. New York : Palgrave Macmillan, 2019.
- Davallon, J., "Mémoire et patrimoine : pour une approche des régimes de patrimonialisation", in Cécile Tardy et Vera Dodedei (dir.), *Mémoire et nouveaux patrimoines*. Marseille: Openedition Press, 2015.
- Delné, C., *Le bâillonnement de la Révolution haïtienne dans l'imaginaire occidental à travers des textes fictionnels des dix-neuvième et vingtième siècles*. New York : PhD The Graduate Center, City University of New York, 2013.
- Falk, H. J., *Identity and the Museum Visitor Experience*. Walnut Creek: left coast press, 2009.
- Fanon, F., *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil, 1971.
- Féron, J. M., *Évaluation d'un jeune public (scolaire) face à l'offre d'un contenu historique mis en exposition par un musée : le cas du Musée du Panthéon National Haïtien (MUPANAH)*. Québec : l'Université Laval et Port-au-Prince : Université d'État d'Haïti mémoire de maîtrise 2013.
- Le Moniteur*, "Décret créant le Musée du Panthéon National Haïtien", n° 8, 31 janvier 1983.
- Lerebours, L., "Le Musée du Panthéon National», *Bulletin du Patrimoine*, n° 1, août 1999.
- Letourneau, J. et Moisan, S., "Mémoire et récit de l'aventure historique du Québec chez les jeunes Québécois d'héritage Canadien-français : coup de sonde, amorce d'analyse des résultats, questionnements", *The Canadian Historical Review*, vol. 85, n° 2, 2004.
- Letourneau, J., dir., *Le lieu identitaire de la jeunesse d'aujourd'hui : Étude de cas*. Paris : L'Harmattan, 1997.
- Michel, A., 2014, "Geoffrey Grandjean et Jérôme Jamin, La concurrence mémorielle", *Témoigner. Entre histoire et mémoire* 117 (2014) : 129-147, <http://journals.openedition.org/temoigner/833>, acesso 19 abril 2019.
- Musée du Panthéon National Haïtien (MUPANAH), *D'Ayiti à Haïti, la liberté conquise : une exposition du Musée du Panthéon National Haïtien*, 12 décembre 2004 [à] 15 novembre 2005. Port-au-Prince : Ministère de la Culture et de la Communication, 2004.
- Paret, R., "Le MUPANAH et la promotion des valeurs historiques et culturelles", *Museum International*, vol. 62, n° 4/248 (2010) : 41-48.
- Postman, N., "Pour un élargissement de la notion de musée", in André Desvallées (éd.), *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*, 2. Mâcon : Éditions W. MNES 1994 : 420-432.

Saillant, F. & Boudreault-Fournier, A. (dir.), *Afrodescendances, cultures et citoyennetés : retours sur l'esclavage*. Québec : Presses de l'Université Laval, 2012.

Tin, L-G., *Esclavage et réparations. Comment faire face aux crimes de l'histoire*. Paris: éd. Stock 2013.

UNESCO, *Routes de l'esclave. Une vision globale*. Paris, livro pedagógico, 2010.

UNESCO, *Héritages de l'esclavage. Un guide pour les gestionnaires de sites et itinéraires de mémoire*, 2018, [www.unesco.org/open-access/terms-use-ccbysa.fr](http://www.unesco.org/open-access/terms-use-ccbysa.fr).

Vendryes, M-L., "Un visage humain sur fond de déshumanisation. Étude préliminaire pour le futur musée haïtien de la traite de l'Esclavage", *La Lettre de l'OCIM*, n° 67 (2000) : 15-19. [http://doc.ocim.fr/LO/LO067/LO.67 \(3\) -pp.15-19.pdf](http://doc.ocim.fr/LO/LO067/LO.67%20(3)-pp.15-19.pdf), [acesso 15 de abril 2012].

## Alguns usos binários da imagem fotográfica do “duvalierismo” no espaço público

*Kesler Bien-Aimé*

Desde o nascimento da fotografia em 1839 até o seu domínio técnico, seus múltiplos usos contribuíram rapidamente para seu sucesso. O gênero que nos desafia aqui é a foto política<sup>1</sup> de um ex-presidente da República do Haiti, chamado François Duvalier. Entre 1957 e 1986, essa figura política marcou a história recente do Haiti. Em termos de atividade política após 1986,<sup>2</sup> a apropriação, polêmica, de seu retrato fotográfico é dividido entre detratores e aduladores. Essas duas posições antagônicas no campo político<sup>3</sup> alimentam as dissensões memoriais e sociais da era pós-Duvalier. Em seu artigo intitulado “Retrato fotográfico, entre identidade e imagem”, Maresca (2015) cita Galienne e Pierre Francastel (1969: 12). Segundo este último, “para que um retrato exista, dois elementos devem estar presentes: características individualizadas e a possibilidade de identificar o modelo”. Wicky (2017), de seu lado, escreve que “o meio fotográfico torna possível devolver, no retrato, tanto os detalhes do rosto quanto sua expressão exata do momento, que muitas vezes é também a expressão menos natural, a semelhança só pode ser conseguida (e a caricatura evitada) graças ao abrandamento dos efeitos proporcionados pela natureza mecânica do meio.” Ao encenar sua pessoa e os membros de sua família política, Duvalier passou suas mensagens fotográficas como informação, no sentido de um “comunicado” (Deleuze 1987) que ninguém poderia ignorar.

Além dos confrontos, legítimos ou ilegítimos, pelo controle da historicidade,<sup>4</sup> além dos pré-arranjos da mensagem fotográfica do regime e do trabalho de memória “a favor ou contra” que o mobilizam, como podemos lidar com o sofrimento político causado pelo duvalierismo sem dividir ainda mais o espaço público?<sup>5</sup> As entrevistas que realizamos nos permitem compreender que, enquanto isso e ao longo do tempo, laços sociais foram forjados aos poucos entre duvalieristas e não-duvalieristas. Em que sentido um corpus de fotografias políticas, isolados de seu contexto de produção, é confiável e útil para o reconhecimento do status de vítima dos demandantes e seus parentes? Como podem os herdeiros do duvalierismo admitir as responsabilidades do regime e suas consequências? Enquanto as disputas sócio-políticas geradas entre 1957 e 1986 não forem resolvidas, esse “morto político” assombrará as notícias sociais e políticas no Haiti. Começemos por sair da fobia ou

1 Ou seja, uma foto que participa do debate político.

2 Este período marca a queda deste regime político e as tentativas de passagem para a chamada era democrática.

3 Este conceito é operacionalizado por P. Bourdieu (1981) como um local de competição pelo poder.

4 Alain Touraine chama esta capacidade das sociedades de produzir a si mesmas de “historicidade”. Ver Lebel 2013.

5 No sentido de E. Tassin (1992), o espaço público deve ser entendido como um espaço de difusão, pois, ao invés de fundir indivíduos na figura do Um, condensando o todo social em seu princípio unificador, ele os espalha no espaço, externalizando-os, mantendo-os à distância. É também um espaço de difusão, pois é o lugar e a modalidade de uma transmissão entre indivíduos mantidos separados, instituindo e preservando uma possível comunicação. O espaço público poderia ser entendido como o que se opõe a um movimento de divergência à uma tendência para a convergência, um movimento de desvio à uma tendência à conversão, um movimento de difusão contra uma tendência à confusão, em suma, um movimento de desunião contra uma tendência à comunhão. Para Habermas, o espaço público seria “a síntese de posições contraditórias de grupos em tensão ou sobre o agrupamento de interesses particulares. Seria a expressão de um interesse geral compartilhado por todos ao final de uma deliberação, baseada em trocas devidamente argumentadas” (Lits, 2014).



adoração de seu retrato político, para finalmente passarmos à fase do luto. Hurbon (2016: 16) aponta para a improbabilidade dessa fase. De acordo com ele, “a impossibilidade de luto e, portanto, o incentivo a uma política de esquecimento, tem por consequência o aumento do sofrimento das vítimas que se tornam incapazes de se projetar no futuro. De fato, como todo trabalho de luto é uma garantia de não esquecer” (Fauré 2004:27), a escrita deste artigo serve como testemunho de que essa etapa é necessária hoje, quer estejamos ou não cientes dela.

Em qualquer caso, a fotografia talvez não seja a melhor ferramenta para fazer memória, pois ela pretende congelar o tempo. Entretanto, a articulação da memória individual, coletiva ou social só pode ser dinâmica e contextual. Como o retrato fotográfico de Duvalier continua a dividir a base comum da nação, podemos nos perguntar por que é um objeto de discórdia e concordância. No plano ontológico, a fotografia é apenas um traço dos raios de luz refletidos pelo sujeito na frente da lente. De maneira geral, o regime visual fotográfico, e o do duvalierismo em particular, mata o mundo real, em o reduzindo às suas imagens (Loehr 2007). Recorde-mos que a fotografia tem sido acusada - pela Igreja Católica - de ser demasiado realista (Michaud 1997), porque “querer fixar as imagens fugazes do espelho [...] não só é impossível, [...] mas o simples desejo de aspirá-lo já é um insulto a Deus [...] O daguerreótipo parecia ser o trabalho de um Deus vingador”. Honoré de Balzac, depois Théophile Gautier e Gérard de Nerval chegaram ao ponto de atribuir poderes mágicos a essa invenção. Então, novas avenidas teóricas foram abertas, notadamente na fotografia como impressão (Perret 2016). A noção de índice, que emerge verdadeiramente com *A câmara clara* de Roland Barthes, conceitualiza essa função. Para ele, a fotografia não representa, ela se refere.

Com relação ao uso de imagens do duvalierismo, vamos notar um triplo serviço:

- alimentar a memória das vítimas do regime com vistas ao reconhecimento de sua condição de vítima;
- criar uma imagem “nostálgica” do regime através de uma riqueza de detalhes (*studium e punctum*, de Barthes 1980);
- apresentar antes no espaço da mídia um dispositivo sedutor composto de representações sociais pouco valorizantes, datando do período após 1986, a fim de alimentar as lamentações que, em última análise, devem levar à ressurreição desse regime autoritário.

Como o retrato de Duvalier, como “documento”,<sup>6</sup> testemunha a ordem tirânica do duvalierismo? Por que os *empreendedores de memória* (Gensburger 2010) e o ativismo visual em geral utilizam não só a imagem das vítimas e a figura de Duvalier? A representação fotográfica do duvalierismo é mostrada no espaço público como um documento, uma prova que tornaria possível a judicialização dos atos do regime. Porque ela representa a realidade da maneira mais positiva possível, Sterlin Ulysse (2020: 46) lembra que a fotografia é vista como um modo de representação do mundo real da modernidade industrial, que se baseia na positividade e na veracidade da ima-

6 Desde o 5º Congresso de Fotografia em Bruxelas em 1910, o termo “documento” tem sido reservado apenas para imagens que podem ser usadas para vários estudos. Foi observado que a beleza da fotografia é secundária aqui.

gem. No entanto, se manter nessa tradição, é esquecer que a invenção e os usos da imagem fotográfica já haviam dado origem a sérias preocupações e críticas.

Com relação à segurança pública, à limpeza urbana e à construção do nacionalismo, os apoiadores do regime respondem aos males atuais da sociedade haitiana com um retorno nostálgico: "Quando Duvalier estava no poder, se podia circular em paz. Sob o regime de Duvalier, as ruas estavam limpas. Quando Duvalier estava aqui, outras nações respeitavam o Haiti etc." Uma simples busca na rede, mostraria que esses clichês circulam em loop na web. No entanto, desde que a radiografia do Estado duvalierista e suas consequências sobre a atualidade política não é realizada até o fim e discutida em profundidade, a análise da imagem do regime deposto não será suficiente. Ela não é um antídoto para o duvalierismo.

## Construção e (des)construção da iconografia duvalierista

Na atividade política após 1986 e nas animações memoriais que fazem uso da iconografia do duvalierismo, identificamos dois regimes visuais principais. Eles se opõem na interpretação imagética do Estado duvalierista. O primeiro é designado aqui como a corrente *memorial da vítima*, enquanto o segundo é chamado "comemorativo pró-duvalierista", bastante favorável ao retorno do regime.<sup>7</sup> A corrente *memorial da vítima* reúne ativistas e simpatizantes do movimento democrático e popular, antes e depois de 1986. Ela é o principal motor de pesquisa, animação, documentação e publicação sobre as práticas políticas do pai e do filho. Essa corrente defende o dever de memória e justiça para com o sofrimento social e simbólico, suportado por setores significativos da sociedade durante 29 anos de controle sobre vidas, propriedades e os imaginários coletivos, tanto no Haiti como na diáspora. Essa corrente, portanto, reúne os demandantes, organizações de direitos humanos, vítimas diretas e seus parentes. Quanto à corrente "comemorativo pró-duvalierista", seus defensores sonham em ressuscitar os princípios de governança do doutrinador François Duvalier. Eles estão se reorganizando. Eles estão fechando fileiras. Naturalmente, é com representações icônicas do regime que essa corrente tenta atualizar a figura de Duvalier. Como uma comunidade de valores e interesses, comodamente instalada em impunidade, seus aderentes recorrem aos símbolos mais representativos do pai e do filho, para negociar sua presença no novo cenário político.

Esses dois regimes visuais (re)enquadram e (re)contextualizam as imagens do Estado de Duvalier na memória e política da atualidade, em função dos seus respectivos interesses. Enquanto um visa reabilitar o duvalierismo, o outro mobiliza a imagem das vítimas com vistas ao seu reconhecimento público e reparação. Notemos que, entre a queda do regime e o golpe de Estado perpetrado em setembro de 1991 contra a presidência de Jean Bertrand Aristide, surgiu uma "memória dominante" (Rouso 1987: 12) que proíbe qualquer figuração do duvalierismo no espaço público. Esse

<sup>7</sup> De acordo com Dominique Valérie Malack (2003: 8), "a comemoração é uma manifestação da memória. Ela ocupa um lugar-chave no processo de construção da identidade. [...]. É definida da seguinte forma: um ato coletivo e público cujo objeto é um personagem, um evento ou um fato passado, e cujo meio é uma manifestação ou um marcador fixo e permanente. Como ato coletivo, a comemoração une seus participantes: é uma oportunidade para reafirmar sua comunidade de interesses, sua identidade compartilhada. Este ato é público, ou seja, é, por um lado, conhecido, aberto e proposto a todos os membros da comunidade e, por outro lado, é organizado ou apoiado por uma instituição pública."

tabu, reconhecidamente difuso, favorecia uma interpretação unívoca do passado. A chegada dos militares neodualieristas ao poder (1991-1994), depois dos neojean-claudistas (os simpatizantes do filho de Duvalier), deu origem novamente a interpretações opostas. Desde esses eventos, competem no espaço público dois tipos de memória social para uma mesma figura e um mesmo espaço-tempo.

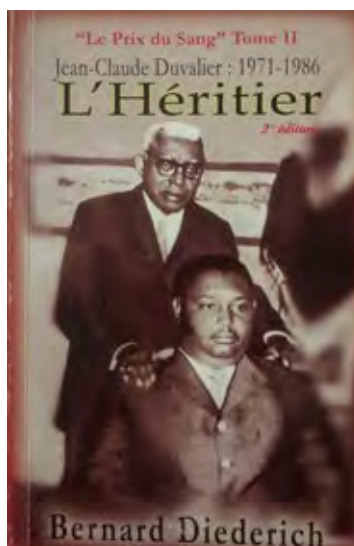
## O duvalierismo na atualidade política

Por ter tentado constantemente controlar o simbólico e o imaginário haitiano durante 29 anos, o *habitus* duvalierista se instalou resistentemente. Ele se reproduz em todos os segmentos da sociedade. “Assim que chegou ao poder, a primeira tarefa de Duvalier foi domesticar sistematicamente todos os aparelhos ideológicos, a escola, a igreja, o exército, a polícia, a justiça. Durante a segunda metade do século XX e mesmo depois, tornou-se a figura política mais estudada da história do Haiti. Devido à ausência de uma política memorial - um conjunto de intervenções buscando produzir ou mesmo impor memórias comuns a uma determinada coletividade” (Michel 2013). As relações perniciosas e personalizadas entre o duvalierismo e os espaços privados e públicos não foram cortadas (Tassin 1992).

Vejam as imagens utilizadas pelas duas correntes. Na foto nº 1 o pai apresenta seu “filho-herdeiro”, Jean-Claude Duvalier, à nação. Ele faz esse gesto no gabinete presidencial, acompanhado pela bandeira bicolor e livros enciclopédicos em primeiro plano. O quadro não mostra mais que o pai, o filho, a bandeira e o livros. Os pré-arranjos, os elementos que estariam fora do quadro, são ignorados pelo destinatário. Para entender o arranjo dessa imagem, bem ancorada na memória coletiva, recorremos a Judith Butler: olhar essa foto implica implicitamente assinar um contrato estético ou político, aceitar de certo modo um compromisso (2010: 67). A perspectiva orienta a interpretação. Butler se opõe a Sontag quando diz que a fotografia não pode oferecer uma interpretação por si só, que é preciso ter legendas. De acordo com Sontag, análises escritas devem complementar a imagem que permanece silenciosa, singular, pontual. A imagem pode nos afetar, mas não nos oferecer uma compreensão do que vemos.



Il. 1 Duvalier e filho. Copyright Devoir de Mémoire



Il. 2 Duvalier e filho, foto re-enquadrada. Copyright Bernard Diederich, 2011.



A foto nº 1 e a imagem (re)enquadrada nº 2 informam a intenção do pai de entregar o poder a seu filho? Apesar de todo o crédito (como pista, símbolo e ícone de que beneficia a foto nº 1), que verdade podemos tirar dela? Esse questionamento reforça a ambiguidade do regime visual do duvalierismo, nossa preocupação permanece inalterada. Pois, na era da reprodutibilidade da imagem fotográfica, essa imagem por si só não pode significar o bem ou o mal. Na presença de uma imagem como essa, o espectador está diante de uma cena congelada que escapa ao seu espaço-tempo. Em *Le spectateur émancipé* (*O espectador emancipado*), Rancière faz um aviso memorável:

É errado ser um espectador, por duas razões. Primeiramente, observar é o oposto de saber. O espectador está diante de uma aparência, desconhecendo o processo de produção dessa aparência ou a realidade por trás dela. Em segundo lugar, é o oposto de agir. O espectador permanece imóvel em seu lugar, passivo: ser espectador é estar separado tanto da capacidade de conhecer como do poder de agir (2008: 8).

Em *Destin des images* (*Destino das imagens*), Rancière (2003: 108) afirma que “uma imagem nunca vai sozinha”. Ela pertence a um dispositivo de visibilidade que regula o status dos corpos representados e o tipo de atenção que eles merecem”. De fato, os dois regimes visuais do duvalierismo usam imagens estáticas ou em movimento para lembrar ou rememorar, para agrupar ou separar. Eles se tornaram clichês, como é o caso da foto nº 1, elas são (re)emolduradas indefinidamente,<sup>8</sup> para serem exibidas em exposições, filmes, textos historiográficos ou literários. Em um sentido ou outro, esses tipos de intervenções “estilizadas” nas imagens alimentam tensões memoriais em torno da figura de Duvalier (Foucard 1964: 19).

Para o campo duvalierista, o problema fundamental dessas imagens é o retorno e/ou a valorização por todos os meios das representações do regime destituído. Procurando ligações entre o retrato de Duvalier e a ordem social e política que ele instituiu, as reflexões de Frantz Voltaire (2017), do CIDHICA,<sup>9</sup> são importantes. Este último concorda com Michel Philippe Lerebours, autor de *Haiti et ses peintres* (1804-1980, Haiti e seus pintores), em fixar a idade dessa prática social no Haiti a partir da coroação de Faustin Soulouque, na década de 1850. Ele ressalta que outros tipos de representações como as gravuras e litografias desse período podem ser consideradas como ancestrais da fotografia haitiana. Entre outras coisas, Voltaire aponta que a elite haitiana conferiu um valor de verdade à fotografia, bem que tinha de ser retocada para que estivesse de acordo com os valores ideológicos dominantes (Voltaire, 2017: 305-317). De acordo com ele, a prática do retrato no Haiti remonta à chegada de Fabre Geffrard (1860). Através do ato fotográfico, as elites em ascensão mostraram suas referências sociais, reabilitando sua imagem de ex-colonizadas ou de dignas herdeiras do sistema colonial destituído, insiste Voltaire. O “realismo manipulado” da fotografia tornou possível impor à posteridade as figuras ditas “civilizadas” e visualmente ocidentalizadas. Acreditamos que essa visão também se aplica às imagens do duvalierismo, construídas e [re]enquadradas.

A amostra de cinco exemplos do corpus fotográfico do duvalierismo que constituímos entre 2015-2021 é bastante representativa. André Rouillé (2005) poderia classificá-los como

8 Ver foto Nº 2.

9 Centre International de Documentation et d'Information Haïtienne Caribéenne et Afrocanadienne (Centro Internacional de Documentação e Informação Haitiana, Caribenha e Afro-canadense).

“fotos verdade” ou “documentos”, simplesmente. No entanto, lembremos que, diante da imagem fotográfica - [re]composta, revelada, [re]enquadrada e mostrada - devemos permanecer vigilantes. Pois, ao contrário da foto nº 1 que mostra o Presidente François Duvalier, conhecido como *Papa Doc*, no processo de instalar seu “filho menor”, *Baby Doc*, na cadeira presidencial, a foto nº 2 é mais estilizada. Observamos que o grafismo da nº 2 remove uma informação importante que poderia ser útil para a análise do “presentismo” da ordem política duvalierista. Essa imagem é o resultado de um (re)foco nos personagens, se diria que as obras não merecem mais fazer parte do novo arranjo.

Frédéric Gerald Chéry enfatiza esse presentismo quando escreve:

Falar do duvalierismo vinte e oito anos após seu colapso, com o objetivo de fazer vítimas desse regime e revelar seus métodos de governo às gerações menores de trinta anos, e também para evitar o retorno, ainda que disfarçado, do duvalierismo ao poder no Haiti, é hoje problemático. Esse trabalho já deveria ter sido feito; os processos na justiça e os livros de história já teriam registrado a memória do duvalierismo. [...] Em outras palavras, a escrita da memória do duvalierismo depende de uma nova experiência histórica, que faria a sociedade haitiana capaz de se distanciar no que diz respeito ao seu passado e de repensar as ações que ali se realizaram (Chéry 2016: 397).

A foto nº 3 mostra o Presidente Duvalier posando com o retrato do Papa Paulo VI ao fundo, à sua esquerda. Aqui o regime político encena seus símbolos de poder, suas preferências sociais e religiosas. A imagem refere-se à relação afetiva do duvalierismo com o representante da Igreja Católica. Altamente simbólicas, as fotografias desse poder com a Igreja Católica em particular fazem parte dos negócios dos empresários da comemoração pró-duvalierista. Como se fosse uma cena de iniciação, a foto nº 4 mostra Papa Doc acompanhado por seu filho herdeiro e de seus guardas próximos (Diederich, 2011).<sup>10</sup> Sob seus olhos atentos, o chefe aponta seu rifle para fora do quadro, deixando o espectador adivinhar o alvo. Entre o falado (o que é mostrado) e o não falado (o que é sugerido), a mensagem da foto é tão intencional quanto ameaçadora.



II. 3 Duvalier em seu gabinete. Copyright Devoir de Mémoire

<sup>10</sup> Para este retrato fotográfico, Diederich (2011) dá indicações que situam sua interpretação. No Forte Dimanche, ele escreve, François Duvalier, com uniforme militar, pratica no campo de tiro. Sua M1 está equipada com um carregador adicional. Da esquerda para a direita, Jean Claude Duvalier, Coronel Gracia Jacques, Major Claude Raymond e Capitão Jean Tassy.



Il. 4. Duvalier e filho. Copyright Devoir de Mémoire

A foto nº 5 mostra a execução de Marcel Numa e Louis Drouin, dois jovens oponentes considerados como dois “camoquins”.<sup>11</sup> Para serem executados, em 12 de novembro de 1964, eles foram amarrados a postes e costas na parede do lado norte do Cemitério de Porto Príncipe. Na cena da execução, a presença de um representante da Igreja Católica se faz notar. Ao aceitar dar o “último sacramento” aos condenados, ele não foi cúmplice do ato espetacular de entregar esses dois jovens opositores à morte? Como interpretar o papel da Igreja Católica nessa execução?



Il. 5. Execução de Louis Drouin e Marcel Numa, 12 de novembro de 1964, Porto Príncipe. Copyright Devoir de mémoire

<sup>11</sup> No *Catecismo...* (1964:19), o duvalierismo define “camoquin” como alguém capaz de fazer mal ao país e ao governo.



Embora reconhecendo a validade das mobilizações políticas e memoriais pós-Duvalier para devolver a dignidade das vítimas do regime, essas ações não devem impedir a análise distanciada do gesto fotográfico. Em torno da polarização das memórias no espaço público, Gustinvil (2016: 420) observa que a "vítima" assim como o "carrasco" não são "sujeitos" pré-constituídos fora do cenário que os institui como tal. Além disso, Midy (2016: 62) argumenta: "De Des-salines a Paul Magloire, o Haiti só conheceu regimes políticos autoritários." Este talvez seja o momento de relacionar essa afirmação com um questionamento de Hurbon (2016: 17): "É essa ditadura o resultado de um enraizamento na história, no sentido de que ela seria a conclusão dela mesma? Ou bem é ela um evento inédito, uma irrupção, uma ruptura na ordem cotidiana?"

De fato, independentemente do meio ou dispositivo utilizado, qualquer memorialização pode ser tanto reconciliadora quanto divisória. Ela dá origem a confrontos, conflitos ou "guerras de memória" (Dorismond, 2016). No caso da comunicação visual, quando um espaço público não possui uma massa crítica suficientemente significativa para analisar as imagens em circulação, a produção e recepção de uma imagem política tão unívoca e funcional como a do duvalierismo pode provocar ódio ou adulação. Essas operações memoriais são feitas com vistas a um resultado político.

Claude Cosette (1983) argumenta que "o significado de uma imagem provém dos tipos de relações que ela estabelece", como um meio, entre agentes (imagistas, comissários, distribuidores e receptores). Daí a necessidade de analisá-la dentro de quadros sociais específicos que lhe deem significado. Lavabre (2019), assumindo Halbwichs (1925), sustenta que fora do quadro social de enunciação de uma memória, o indivíduo que o enuncia é uma pura ficção. Qualquer fotografia é suposta ser um análogo do que se tornou nossa relação com o passado (Nora, 1997). Ela se refere a uma realidade desaparecida. Baudrillard (2007) a considerou "a ferramenta ideal para fazer desaparecer o mundo. Todas as dimensões do mundo são anuladas assim que um tema é impresso no filme: cheiro, peso, densidade, espaço e tempo. [...]. De fato, como a morte, a fotografia fixa o fim da realidade e renasce com uma identidade nova e autônoma". A imagem do passado não pode, portanto, representar o passado. Ela pode ser um comentário sobre o passado. Por consequência, postulamos aqui que a imagem fotográfica como um instantâneo arrancado do fluxo do movimento permanente é também um dispositivo para esquecer tudo o que não está representado no quadro apresentado. Pouco importando o status de uma tal imagem na construção ou (des)construção de um regime visual, este artigo nos convida a refletir sobre os afetos pretendidos por seu lançamento, na medida em que os facilitadores que participam para a moldagem da memória do duvalierismo, em particular, também estão envolvidos em outros projetos políticos.

De fato, buscar o reconhecimento de sua própria condição de vítima de um regime político expõe aquela a questões de comunicação não menos políticas. A esse respeito, constatamos que não há diferença entre os dois regimes visuais do duvalierismo. Se produzir seu reconhecimento, seu status de vítima permanece uma questão importante para a corrente *memorial da vítima*,

em um nível puramente ético, a busca por esse reconhecimento público não pode ser desinteressada. Ao mesmo tempo, se mobilizar a imagem fotográfica tem um significado ético, acreditamos que sem uma sólida documentação histórica do ato fotográfico (produção, difusão, recepção), a carga emocional que ele terá provocado pode impedir qualquer historialização e judicialização do fato.

Analisando o corpus de fotos utilizadas nos eventos memoriais “a favor ou contra” o duvalierismo, acreditamos que os moderadores parecem negligenciar a natureza polissêmica e instável de tal mensagem. Essa falta de atenção dificulta a interpretação dos sinais (símbolos, ícones e pistas) envolvidos na composição. Se o duvalierismo se refere a uma temporalidade específica, sua presença na situação política atual é devida à convocação de seu significado, ou melhor, conotações sugeridas por seus sinais. Como todo passado histórico escapa aos contemporâneos, a imagem fotográfica não pode funcionar como prova. Além do trabalho de memória realizado pelos parentes dos mortos e organizações de direitos humanos, outros fenômenos ocorrem. Sobreviventes emergem no espaço público e apontam com toda a legitimidade seus algozes. Quando elas estão disponíveis, eles recorrem a imagens de tortura e lugares de memória do regime, para produzir seu status de vítima. Nós revelamos uma concorrência de discursos: o das vítimas, o dos herdeiros das vítimas e o dos nostálgicos do regime.

About (2001) cita Michel Frizot (1996) para enfatizar que “ao se dar uma forma tangível aos fatos, a fotografia produz o documento, a matéria prima da história”. Ao mesmo tempo, a análise visual deve procurar em outro lugar os fundamentos teóricos e metodológicos acerca do seu objeto. Pois toda imagem fotográfica merece ser articulada. Suas teorias sendo externas a ela, Baetens em *Recherches sémiotiques* (2008; Pesquisas semióticas) argumenta que ela está do lado da história, da história cultural, dos estudos culturais, da filosofia ou da história das tecnologias, “ou mesmo todas essas disciplinas ao mesmo tempo”. Se se quiser compreender a função de “prova” atribuída a esse objeto polissêmico, a abordagem interpretativa deve colocar na imagem fotográfica, na foto política, em particular, questões de ordem metodológica e epistemológica, que vão da identidade do fotógrafo e de seu modelo ao seu tema, o lugar e a data, passando por seus materiais de captação e pós-produção. Abordando as fotografias como fontes, About e Chénoux (2001) argumentam que é necessário fazer um inventário das questões e lembrar um certo número de precauções metodológicas que os historiadores normalmente usam em seu trabalho. A análise crítica também leva em conta o contexto da produção, da difusão e da recepção. Qualquer exoneração dos usos binários é suscetível à banalidade, manipulação, instrumentalização ou retenção de informações necessárias para a apreciação do gesto fotográfico. Essa abordagem corre o risco de provocar uma certa perturbação na apropriação da mensagem.

## Referências

- About, I. et Chénoux, C., "L'histoire par la photographie", *Études photographiques* 10, Novembre 2001, <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/261>, (acesso 29 de Setembro 2021).
- Arthus, W., "Le duvaliérisme devant l'histoire : essai bibliographique", *Le Nouvelliste*, 22 mars 2013.
- Baetens, J. (2008). "Sémiotique et photographie: 1961-2006", *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, 28, 1-2 (2008) : 15-27. <https://doi.org/10.7202/044585ar> (acesso 13 de Fevereiro 2022).
- Barthes, Roland, "Éléments de sémiologie", in *Communications*, 4 (1964): 91-135.
- Barthes, Roland, *La chambre claire, note sur la photographie*. Paris : Seuil, 1980.
- Barthes, R., "Le message photographique", *Communications*, 1 (1961) : 127-138. <https://doi.org/10.3406/comm.1961.921>
- Benjamin, W., "Petite histoire de la photographie", *Études photographiques*, n° 1, 1996 (1st ed. 1931).
- Bien-Aimé, K., *Jazz-imag, une nouvelle pensivité photographique*. Port-au-Prince : Bukante Editorial 2020.
- Bourdieu, Pierre, "La représentation politique. Éléments pour une théorie du champ politique", *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 36-37 (1981) : 3-24.
- Bouton, C., "Le devoir de mémoire comme responsabilité envers le passé », in Myriam Bienstock (ed.), *Devoir de mémoire : Les lois mémorielles et l'Histoire*. Paris : Éditions de l'Éclat, 2014.
- Butler, J., *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil*. Paris : Zones, 2010.
- Cenatus, B., Douaillier S., Pierre-Louis D. M. (eds.), *Haiti, de la dictature à la démocratie ?* Montréal : Mémoire d'Encrier, 2016.
- Cossette, C., *Les images démaquillées*. Québec : Les Éditions Riguil Internationales, 1983.
- Deleuze, Gilles "Qu'est-ce que l'acte de création ? " (1987). <https://www.webdeleuze.com/> and <https://www.lepeuplequimanque.org/en/acte-de-creation-gilles-deleuze.html>
- Diederich, B., *Le prix du sang. La résistance haïtienne à la tyrannie de François (Papa doc) Duvalier, 1957-1971*. Port-au-Prince : Henri Deschamps, 2nd ed., 2011.
- Dorismond, E., "Mémoires, minorités, et souffrances : l'universalisme face à la politique des mémoires", in *Haiti : de la dictature à la démocratie ?* Montréal : Mémoire d'Encrier, 2016.
- Dorsinvil, R., *L'ombre de Duvalier*. Montréal : CIDHICA, 2007.
- Duvalier, F., *Œuvres essentielles, volume II, La marche à la présidence*. Paris : Librairie Hachette, 1966.
- Fauré, C., *Vivre le deuil au jour le jour*. Paris : Albin Michel, 2004.
- Fauré, C., *Mémoire d'un leader du Tiers monde*. Paris : Librairie Hachette, 1969.
- Frédéric Gérald Chery, "Les enjeux de mémoire de la dictature et le cheminement démocratique en Haiti", in Cenatus, B., Douaillier S., Pierre-Louis D. M., *Haiti, de la dictature à la démocratie ?* Montréal : Mémoire d'Encrier, 2016.
- Freund, Gisèle, *Photographie et société*. Paris : Seuil, 1974.



- Fourcand, J M., *Catéchisme de la révolution : en honneur au Dr François Duvalier*. Port-au Prince : Imprimerie de l'État, 1964.
- Frizot, M., "Faire face, faire signe. La photographie, sa part d'histoire", in Jean-Paul Ameline (ed.), *Face à l'histoire, 1933-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique*. Paris : Flammarion, 1996.
- Galienne et Pierre Francastel, *Le portrait. 50 siècles d'humanisme en peinture*. Paris : Hachette, 1969.
- Gaudemar, M., "Relativisme et perspectivisme chez Leibniz", *Dix-septième siècle*, 226 (2005) : 111-134. <https://doi.org/10.3917/dss.051.0111> (acesso 17 de Abril 2017).
- Gensburger, S., *Les Justes de France : Politiques publiques de la mémoire*. Paris : Presses de Sciences Po, 2010 : 55-71.
- Gustinvil, Jean Wadimir, "Espace de pouvoir, espace discursif et complicité des mémoires dans le temps d'après les dictatures des Duvaliers", in *Haïti : de la dictature à la démocratie ?* Montréal : Mémoire d'Encrier, 2016.
- Halbwachs, M., *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris: Albin Michel, 1994 [1925].
- Harper, Douglas, "The Image in Sociology: Histories and Issues", *Journal des anthropologues*, 80-81 (2000). <http://journals.openedition.org/jda/3182> (acesso 16 de Abril 2022).
- Hurbon, L. "Les dictatures ou la suppression du politique pour un centre de recherche sur les dictatures", in *Haïti : de la dictature à la démocratie ?* Montréal : Mémoire d'Encrier, 2016.
- Lalieu, O., "L'invention du devoir de mémoire", *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 69 (2001) : 83-94. <https://doi.org/10.3917/ving.069.0083> (acesso 10 de Abril 2022).
- Lebel, Jean-Paul, "Des mouvements sociaux à l'acteur", *Sciences Humaines, Les grands dossiers des sciences humaines* 30 (2013). <https://doi.org/10.3917/gdsh.0030.0025> <https://www.cairn.info/magazine-les-grands-dossiers-des-sciences-humaines-2013-3-page-25.html>.
- Lits, M., "L'espace public : concept fondateur de la communication", *Hermès, La Revue*, 70 (2014) : 77-81. <https://doi.org/10.3917/herm.070.0075>
- Loehr, S. *Baudrillard - La disparition du monde réel*, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=kiHpGAjA33E> (acesso 23 de Junho 2018).
- Maresca, S., "Le portrait photographique, entre identité et image", 2015. <https://viesociale.hypotheses.org/4214> (acesso 17 de Abril, 2022).
- Michel, J., "Du centralisme à la gouvernance des mémoires publiques", 2013. [www.sens-public/article726](http://www.sens-public/article726) (accessed July 5 2019).
- Michaud, É., "Daguerre, un Prométhée chrétien", *Études photographiques* 2, 1997. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/126> (acesso 5 de Maio 2022).
- Midy, F. (2016), "Dictature, appel de mémoire, demande de justice", in *Haïti, de la dictature à la démocratie ?* Montréal : Mémoire d'Encrier, 2016.
- Perret, A., "Écrire l'image. Approche pragmatique et conceptuelle de la photographie numérique", 2016. <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/67249-ecrire-l-image-approche-pragmatique-et-conceptuelle-de-la-photographie-numerique.pdf>.
- Perret, Catherine, "La beauté dans le rétroviseur", *La Recherche photographique*, n° 16, 1994.
- Pierce, C. S., *Écrits sur les signes*. Paris : Seuil, 1978.
- Rancière, Jacques, *Destin des images*. Paris : La fabrique, 2003.

Rancière, J., *Le spectateur émancipé*. Paris : La fabrique, 2008.

Ricœur, P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2000.

Rouillé A., *La photographie*. Paris : Gallimard, 2005.

Sontag, S., *La photographie*. Paris : Seuil, 1978.

Tassin, É., "Espace commun ou espace public : L'antagonisme de la communauté et de la publicité", *Hermès, La Revue*, 10 (1992) : 23-37. <https://doi.org/10.4267/2042/15351>, accessed December 16 2021.

Ulysse, S. "L'esthétique de Kesler Bien-Aimé", in Kesler, Bien-Aimé, *Jazz-imagj, une nouvelle pensivité photographique*. Port-au-Prince : Bukante Éditorial, 2020.

Voltaire, F., "La photographie haïtienne au XIXe siècle", *Chemins critiques*, vol. VI- n° 1, 2017.

Wicky, É., "Le portrait photographique : des trivialités du visage à la ressemblance intime", *Romantisme*, 176 (2017) : 36-46. <https://doi.org/10.3917/rom.176.0036> (acesso 2 de Junho 2022).

## **O material e o imaterial no encontro individual no monumento: a Porta do Não Retorno na dimensão memorial do tráfico de escravos em Uidá (Benim)**

*Gbègnidaho Achille Zohoun*

### **Introdução**

Demorou muito tempo para que a sanguessuga empurrasse a medicina para ver, além de sua feiúra e repugnância, o seu papel na terapia de doenças vasculares. Também levou tempo para que a atenção, ao se referir ao tráfico de escravos, se concentrasse não apenas na ruptura que causou, mas também no enriquecimento cultural do mundo resultante desta tragédia global. Assim, desde o tráfico de escravos do Daomé até o Benim, passando por todos os territórios deste tráfico, começamos agora a distinguir nos jardins escuros da memória, lugares para um diálogo intercultural. As obras de arte estabelecem vínculos entre continentes que tiveram papéis divergentes no tráfico de pessoas. Este artigo deixa as portas entreabertas para reinterpretação e materialização da memória no campo político e patrimonial.

Minhas perguntas básicas a respeito dos monumentos deste passado doloroso são as seguintes:

- Como pode um monumento público encarnar permanentemente a memória traumática, enquanto o momento em que a dor é vivida está distante das circunstâncias contemporâneas dos descendentes das vítimas?
- Pode um memorial permanecer um símbolo da história nacional sem nostalgia excessiva e sem anestesiá-la a consciência coletiva?
- Finalmente, como um artista, que é beneficiário de uma encomenda pública, pode combinar sua estética e seu interesse particular com a memória coletiva?

Com base nestas questões, discutirei, por um lado, a percepção-recepção dos monumentos memoriais pela população beninense e, por outro, seu papel nas relações internacionais.

### **Os monumentos memoriais do tráfico de escravos e a globalização das representações artísticas**

Existe hoje um país sem um memorial ou lugar de lembrança? A resposta é, certamente, não! De onde vem esta tradição de homenagear uma ou mais pessoas falecidas com um memorial, ou comemorar um evento com um cenário monumental? Não há



dúvida de que na África os megálitos como os encontrados no Egito, Etiópia, Senegal e muitas outras culturas já estavam materializando a memória dos acontecimentos e das pessoas. No Daomé pré-colonial, o altar portátil comumente chamado na língua fongbé do Benim *ASEN*, geralmente feito de liga de cobre, ferro e madeira, representava a memória de uma pessoa falecida, celebrado com libações aos pés deste objeto simbólico que materializava o nome forte do falecido(a).<sup>1</sup> O *asen* - às vezes *assen hotagantin* - faz a ligação através do espírito do(a) falecido(a), entre o mundo dos vivos e o dos antepassados. Esse objeto se destina a perpetuar a memória dos mortos, e o espaço que o abriga é sagrado e exclusivamente reservado à meditação.



Il. 1: *Asen hotagantin*, Reino de Daomé, século XIX, Benim © Patrick Gries

Hoje, os memoriais são o produto da política de estados que investem em criações artísticas ou eventos que criam um vínculo com os lugares e memórias que eles encarnam. Monumentos dedicados ao tráfico de escravos, nesta perspectiva, formam marcos no ato memorial das nações. Dependendo dos locais onde

<sup>1</sup> Nome tomado por um governante do Daomé que acedeu ao trono. Diferente de seu nome original (sobrenome e nome próprio), este nome traz uma mensagem de ação ou de governança. De agora em diante, o rei só será chamado por este nome, que é como um encantamento.

são erguidos, esses monumentos às vezes adquirem uma dimensão internacional. Citemos alguns exemplos: o Arco do Retorno em Nova York;<sup>2</sup> o Memorial da Abolição da Escravatura de Nantes na França;<sup>3</sup> o Memorial do Cabo 110, Martinica;<sup>4</sup> o Monumento da Família Afro Americana em Savannah, Geórgia, Estados Unidos;<sup>5</sup> Os Maroons da Liberdade em Rémire-Montjoly, Guiana;<sup>6</sup> o Memorial da Escravidão na Cidade do Cabo, África do Sul;<sup>7</sup> o monumento em homenagem aos escravos revoltados de 1811, em St Leu, Ilha Reunião;<sup>8</sup> os Porões dos Escravos Shimoni no Quênia;<sup>9</sup> o Porão em Rotterdam, Holanda;<sup>10</sup> o Memorial da Escravidão de Stone Town, Zanzibar, Tanzânia;<sup>11</sup> o Memorial ACTe, Guadalupe;<sup>12</sup> o Museu Nacional da História e Cultura Afro-Americana em Washington, D.C.;<sup>13</sup> e a Porta do Não Retorno em Uidá, Benim. Esses monumentos materializam a consciência comum e social de uma história de sofrimento. Eles são o símbolo público e político da partilha desta dolorosa herança entre os descendentes das vítimas e os aproveitadores da escravidão.

Mas a captura do sofrimento na morte não é um exercício fugaz? O que podemos dizer sobre os resultados dessas exposições na sociedade contemporânea? Devemos nos perguntar se o contexto e o espaço histórico, arquitetônico, artístico e científico de um memorial estão sempre alinhados com a sociedade, e se o imaginário do tráfico de escravos transmitido pelo memorial é capaz de prevenir ou curar os germes e as sequelas do racismo, produto do tráfico de escravos. A monumentalização da memória do tráfico de escravos não põe realmente um fim a esta tragédia: apesar da notoriedade destes monumentos, a escravidão dos tempos modernos ainda existe. O legado inconsciente do tráfico ameaça a coesão social, não apenas na região do Atlântico Negro, mas também na sociedade beninense,

- 2 Obra de Rodney Léon, arquiteto americano de origem haitiana, que foi selecionada entre 310 propostas de candidatos em mais de 83 países. Este memorial da abolição da escravatura foi inaugurado em março de 2015.
- 3 Inaugurado em março de 2012. É um dos mais importantes lugares de memória da escravidão na Europa, com seus 7.000 m<sup>2</sup> de extensão ao longo das margens do Loire, na escala do papel da cidade no comércio de escravos.
- 4 Essas 15 estátuas foram construídas em 1998, na cidade de Diamant. Feitas de concreto, têm 2,5 metros de altura cada um, pesam 4 toneladas e estão voltadas para o Golfo da Guiné. Foi neste local que um dos últimos navios negreiros encalhou durante uma tempestade.
- 5 Essa estátua, simbolizando a abolição da escravatura, foi erguida em 2002. O monumento representa uma família negra moderna que quebrou suas correntes.
- 6 Esse monumento em comemoração à abolição da escravatura foi inaugurado em 2008. Ele representa um homem quebrando suas correntes e uma mulher libertando um pássaro. A Guiana comemora a abolição da escravidão em 10 de junho.
- 7 Esse memorial da escravidão está localizado na Praça da Igreja. Aqui é onde os escravos esperavam por seus senhores até depois da missa. O monumento consiste em 11 blocos de granito colocados em frente a um prédio que abriga uma exposição permanente sobre a história e a abolição da escravatura. Alguns dos blocos levam os nomes de alguns dos escravos vendidos na praça.
- 8 Inaugurado em novembro de 2011, o monumento presta homenagem aos escravos da revolução de Saint-Leu de 1811. As cabeças dos escravos condenados à morte após a rebelião podem ser vistas ali, assim como uma lista dos nomes dos que participaram da revolta. A data para a comemoração da abolição da escravatura na Ilha Reunião é 20 de dezembro.
- 9 No século XVIII, Shimoni foi um dos primeiros portos para o comércio de escravos africanos para o Oriente Médio. Os porões de escravos de Shimoni se estendem por mais de 5 quilômetros.
- 10 Esse monumento à abolição da escravatura nas antigas colônias holandesas foi revelado ao público em 2013 em Roterdã, um antigo porto de escravos. Tem mais de 9 metros de altura e 5 metros de comprimento e é encimado por 4 estátuas.
- 11 A cidade de Stone Town, um Patrimônio Mundial da UNESCO, foi o maior mercado de escravos em Zanzibar, um importante porto para o comércio de escravos africanos para o Oriente Médio. O antigo mercado foi substituído por uma catedral, um museu sobre a história e a abolição da escravidão e um monumento representando cinco escravos acorrentados uns aos outros.
- 12 O Memorial ACTe ou "Centro Caribenho de Expressões e Memória do Comércio de Escravos e da Escravatura" é certamente um dos mais impressionantes do mundo, dedicado a este período da história. Inaugurado em 2015, tem 7.800 m<sup>2</sup> para a exposição da história do tráfico de escravos e da abolição da escravatura. Recebeu mais de 110.000 visitantes no primeiro ano de sua abertura ao público.
- 13 Construído no local de um antigo mercado de escravos, tem quase 40.000 m<sup>2</sup> em 6 andares. Inaugurado em setembro de 2016, é o maior museu dos Estados Unidos dedicado à história afro-americana. O monumento mobilizou um orçamento de US\$ 540 milhões, 50% deste pelo governo federal. A outra metade vem de doações particulares como Oprah Winfrey ou ainda Bill Gates.

onde as famílias do sul ao norte ainda continuam a se opor aos casamentos entre diferentes linhagens, devido às posições de participação no tráfico de escravos por parte dos avós dos noivos.



Il. 2: A Porta do Não Retorno em Uidá, Benim.

Para entender o impacto do memorial na vida cotidiana, é importante analisar o funcionamento do memorial - obra de arte, reflexo material da memória - mas também da própria memória, ou seja, o papel do cérebro.

## **O imaginário criativo e a realidade imaterial da memória: o cérebro**

Desde sua abolição, o tráfico de escravos passou da dimensão material para a imaterial, ou seja, a memória. Somente a arte ainda permite que ela seja "reencenada". Na medida em que é suposto tornar visível uma entidade invisível - o passado, mas também o retorno dos ancestrais - a Porta do Não Retorno possui assim uma dimensão imaterial que transcende sua percepção física.

Como a arte pode extrair o drama da memória, reproduzir-lhe o choque e aprender com ele? A neurociência nos esclarece os princípios e mecanismos de reprodução, difusão, conservação e transmissão de memórias através da obra de arte e do monumento. De acordo com o Dr. Gbètoho Fortuné Gankpe do *Laboratoire d'Études et de Recherche-Action en Santé* do Benim, a emoção depende de mecanismos humorais e nervosos que são essenciais para a ativação de um conjunto de redes neuronais (Gankpe 2021). Segundo ele, trata-se de um circuito neural do qual o sistema límbico é o suporte morfológico e anatômico. O processo de formação e consolidação das emoções envolve as estruturas cerebrais que compõem o chamado circuito Papez. Quando a lembrança chega a faltar em nossa memória, somos incapazes de sentir ou de captar o tempo e o espaço. Em outras palavras,



a lembrança (o que podemos lembrar) condiciona nossa consciência do tempo e do espaço. Assim, a consciência da lembrança estrutura as emoções. Sem este mecanismo, experimenta-se apenas emoções vagas sem poder diferenciá-las em efeitos positivos e negativos.

Os mecanismos para produzir emoção e memória utilizam praticamente os mesmos circuitos neurais. Na verdade, nosso cérebro é uma máquina com um sistema de codificação que nos permite representar o mundo, percebê-lo, construir memórias e formar sonhos (projetos). O que a arte faz em todas as suas formas é inibir ou ativar essas redes neurais através dos sentidos: olfato, visão, incluindo a participação de diferentes cores e formas, e audição. A obra põe em movimento as faculdades cerebrais inatas da razão e da emoção, que nos permitem analisar, compreender e sentir os estados emocionais dos outros. Em seguida, os substratos neurais da memória no cérebro participam na consolidação dessas lembranças.

Com base nos mecanismos que permitem a reprodução da emoção, como os suportes artísticos e arquitetônicos podem fornecer, traduzir, transferir e manter emoções e eventos dolorosos? O memorial ou monumento é capaz de desencadear a produção da memória e da emoção que o acompanha? Se nossa capacidade de sentir as expressões emocionais e afetivas dos outros é um fator determinante em nossas interações sociais e nossa arte de viver, como podemos consolar ou acalmar um descendente de escravos diante de um memorial que o lembre de seus ancestrais, se não somos capazes de detectar nele a frustração ou o choque, o desejo, a desconfiança, o orgulho, a satisfação, a raiva? Na sociedade beninense, a memória familiar do tráfico de escravos ainda está viva e às vezes estrutura as relações sociais entre descendentes de escravos e comerciantes até os dias de hoje.

Emoção e razão são os dois componentes da reflexão provocada pela representação artística do conhecimento e da memória materializada na forma do monumento memorial. Em todos os casos, a obra quer ser percebida com a racionalidade de seu potencial criativo, mas também com toda sua carga emocional. Jacques Cosnier assinala que, desde Platão, que considerava as emoções como perturbadoras da razão, até Kant, para quem eram doenças da alma, até Darwin, para quem faziam parte dos preciosos comportamentos adaptativos e evolutivos da espécie, até Sartre, para quem eram "um modo de existência da consciência", e muitos outros, o campo das emoções se apresenta cacofônico na filosofia como nas representações populares" (Cognier 2015). Como é que o criador de um memorial consegue alinhar razão e emoção?

Se, como afirmam alguns psicólogos como Frijda (1986: 4), os fenômenos emocionais são "comportamentos não operatoricamente finalizados", é razoável colocar pessoas sensíveis em estado de agitação supostamente para curá-las? Sabemos o papel que a exposição a um evento e as emoções ligadas a esse evento desempenham no processo de cura. Reviver um evento traumático permite que o indivíduo se desprenda dele. A terapia cognitiva e comportamental (TCC), que surgiu nos anos 50, não procurou curar uma patologia, mas ajudar a tomar decisões importantes e, em particular, colocar em perspectiva uma lembrança dolorosa, experimentada pessoalmente ou não. A "exposição" aqui se refere à persistência de trazer à tona o que assusta, ou seja, uma exposição permanente aos estímulos ansiogênicos. Este é, sem dúvida, o coração do processo artístico. De fato, seme-

lhante ao fato médico, o memorial está constantemente sob o olhar do público. De forma simbólica, ele destaca o choque ou trauma coletivo, ao mesmo tempo em que o reinterpreta. Através de introspecção ou extrapolação, cada visitante do memorial vive através da obra seus próprios sentimentos sobre o outro que experimentou a situação dramática. A objetivação realizada pela obra é confrontada com a subjetividade de cada visitante.

A construção moderna do monumento memorial faz dialogar, por um lado, o choque e, por outro, o simbólico, transcendendo o espaço físico e mental. Na transição da projeção para a mostração, e da projeção da memória para o futuro, ou seja, sua transmissão como um legado, o cursor passa da objetividade para a subjetividade. Normalmente, na consciência coletiva, o monumento é identificado como a materialização de uma memória. Quando o governo quis mudar o nome da Praça dos Mártires<sup>14</sup> no Benim para "Praça da Lembrança", o projeto causou um alvoroço na sociedade. A rejeição do novo nome se refere ao mecanismo de defesa afetiva contra a ativação dos circuitos neurais que estão na base da memória e das emoções face a uma lembrança dolorosa. O monumento é uma espécie de cena dramática na qual ações repetitivas e transformadoras participam da memorização e da recordação em circunstâncias semelhantes aos fatos. A faculdade de empatia leva o indivíduo a se sentir investido do papel de protetor da memória e de transmiti-la à próxima geração, de onde a imagem ou ideia do monumento resiste ao tempo. Ele reforça a ideia de herança ao compartilhar memória e emoções através da matéria plástica.

No entanto, a materialização de um monumento representando as atrocidades cometidas por um conquistador acentua e perpetua a memória do sadismo deste último, enquanto, ao contrário, o retrato das vítimas como heróis modifica o significado a ser dado à transmissão da memória. Em ambos os casos, é uma questão da memória do tráfico de escravos ou de outros fatos.

Embora tenhamos a dor como herança comum por causa de nossa herança humana universalmente compartilhada, o fator racial é às vezes invocado para argumentar que os indivíduos teriam percepções diferentes do passado. De um ponto de vista neurobiológico, não há um padrão universal de expressão das emoções. De fato, as emoções se ajustam às circunstâncias e dependem de experiências pessoais. Mas o grau de empatia que um indivíduo tem por outra pessoa também depende de seu ambiente cultural. É por isso que as construções da memória variam de cultura para cultura. A fixação do fato histórico no monumento evacua um fato fundamental: mesmo aqueles que passaram pelos mesmos eventos traumáticos nunca guardam a mesma lembrança deles. Daí a complexidade da monumentalização estética da memória da escravidão. Por outro lado, podemos ter confiança na capacidade da obra de arte de solicitar os neurônios espelhos para transformar uma experiência em um legado. Esses são ativados quando um indivíduo é observado realizando um gesto e facilitando sua reprodução. Esse é um dos processos neurobiológicos importantes para a aprendizagem, mas também para a

<sup>14</sup> A *Place des Martyrs* é uma praça triangular de 250mx100m (superfície: 12500m<sup>2</sup>) levantado por um edifício com uma base de 82mx15m, ostentando um monumento cuja estátua simbólica, de 15m de altura, fica no coração de Cotonou, no bairro de Haie Vive. Este monumento é em homenagem aos sete beninenses que pereceram durante o ataque dos mercenários liderados pelo francês Bob Denard, em 16 de janeiro de 1977. Esta praça foi inaugurada em 16 de janeiro de 1979 sob o regime revolucionário marxista-leninista.

capacidade de empatia. Entretanto, a pesquisa ainda não demonstrou seu modo de envolvimento na formação de uma memória. Enquanto isso, como os estados conseguem abordar a memória na arte dos monumentos?

## **O estado, a construção da lembrança através de monumentos e a percepção da Porta do Não Retorno**

De acordo com várias fontes históricas, a Porta do Não Retorno marcou o ponto de partida dos escravos, ou seja, o ponto de ruptura ou de desenraizamento cultural e religioso. O monumento atual torna visível a lembrança, imaterial, de uma realidade histórica que se tornou invisível. Neste sentido, ele também marca o retorno das almas deportadas. A crença popular africana, particularmente a beninense, dedica grande respeito e um culto às almas dos falecidos. As almas dos escravos que morreram na deportação deveriam assim retornar às suas origens através da viagem para o além, a fim de se reconectarem com a terra de seus antepassados. Presume-se que uma porta invisível, imaterial e imaginária - através da qual o retorno dos espíritos é realizado, respeitado mas também temido - é o lugar onde os espíritos dos escravos, às vezes zangados com a terra de seus antepassados, são canalizados para lugares onde encontrarão a paz. A Porta da Não Retorno é a expressão física disso; ela é oferecida como um altar de reconciliação. Esta dimensão da memória coletiva não tinha materialidade física até sua concepção plástica, em 1995.

A fim de compreender a realidade imaterial do retorno dos ancestrais, o projeto da Porta do Não Retorno foi lançado à margem do *Ouidah 92*, um festival de artes, culturas e civilizações vudu, celebrado em 1993 no Benim. No final desta comemoração, o Estado beninense confiou sua concepção a Fortuné Bandeira, um beninense agudá,<sup>15</sup> e ao arquiteto Yves Ahouangnimon para sua realização, sob a direção administrativa do Ministro Désiré Vieyra e do Sr. Noureini Tidjani-Serpos. Dominique Gnonnou, conhecido como "Kouass", e Yves Kpede executaram as esculturas e pinturas. Em 1995, a Porta foi inaugurada pela UNESCO. Em uma grande plataforma, o monumento abriga um arco colocado em dois grandes postes, como um arco do triunfo. É decorado com baixos-relevos representando escravos com suas mãos acorrentadas atrás das costas, caminhando em fila indiana em direção aos navios negreiros. O monumento, pintado principalmente em ocre e branco, comemora a dispersão da cultura africana e ao mesmo tempo celebra o retorno à terra dos antepassados representados por duas estátuas de *Egun-Egun*,<sup>16</sup> comumente chamados de "retornados", que encarnam os espíritos dos mortos. Nesse sentido, o memorial também evoca a sabedoria e a paz recuperada.

A percepção-recepção deste monumento, que materializa o limiar que sela o destino de milhares de pessoas, é fundamental. Mas como pode o Estado de hoje, que reúne antigos reinos rivais que foram submetidos ao tráfico de escla-

15 Aguda: população descendente de escravos luso-brasileiros que retornou ao Benim, Togo e Nigéria.

16 *Egun-Egun* materializa o espírito dos mortos; é um mensageiro que marca a estreita ligação entre o espírito dos mortos e o dos vivos.



vos, pensar que a ereção de um monumento memorial é capaz de conciliar a esfera íntima das sociedades, que são chamadas a ser nações, e esse mundo exterior, formado por descendentes de escravos e descendentes de senhores de escravos, a fim de obter aceitação política deste monumento como um instrumento de consciência que tanto faz lembrar como acalma?

O monumento é sem dúvida o mais notável na Rota dos Escravos<sup>17</sup> e ocupa um lugar significativo entre os lugares mais importantes de comemoração do tráfico de escravos (Nol 2017). Esse posicionamento, no entanto, não o torna imune a controvérsias. Desde o início, surgiu a questão do estilo, com alguns achando a abstração mais apropriada para um monumento contemporâneo. De fato, de acordo com a população local, a lacuna entre o objeto final e a realidade invisível corre o risco de dificultar o processo memorial, e pode-se perguntar até que ponto a linguagem formal do monumento permitirá às gerações futuras, confrontadas com os caprichos da história que alteram a relação com o espaço e os lugares, acessar a memória da escravidão. Para alguns, este monumento é um elemento de orgulho, para outros, é a expressão do fracasso africano e o símbolo da dominação europeia. O interesse e o dinamismo desta representação para os povos e para as autoridades é inegável. Lembremos que o monumento acentua e perpetua a memória da crueldade dos conquistadores e que, inversamente, a encenação das vítimas como heróis modifica o significado da transmissão. Os mesmos fatos produzem memórias diferentes. Apesar do que foi dito a favor do memorial, é questionável se o projeto foi objeto suficientemente de consultas e concorrências.

Em 15 de janeiro de 2013 um trator Bulldozer destruiu a obra *Os Homens de Pé*,<sup>18</sup> do artista sul-africano Bruce Clarke. Foi criado durante uma residência artística financiada pela Fundação Zinsou e instalado - com permissão municipal - nas proximidades da Porta. A destruição ordenada pelo Ministério da Cultura enviou um sinal nem sempre apreciado. Diante dos protestos de artistas e escritores, os porta-vozes das instituições estatais se justificaram. Richard Sogan, Diretor de Patrimônio Cultural, declarou que "a obra está localizada dentro do perímetro de um monumento que é um componente do bem cultural *Rota do Escravo*, que o Benim se prepara para inscrever na Lista do Patrimônio Mundial, e ela está instalada na rota ritual dos templos Agbé e Dan da comunidade Daagbo Hounnon" (Nicolas 2013). Entretanto, este monumento, perturbado pela proximidade da obra de Clark, não era um monumento patrimonial na época; e a rota dos escravos, invocada por Sogan, também não estava listada como patrimônio. O episódio mostra que a arte se tornou uma questão política nas urnas. À primeira vista, esse conflito levantou a questão dos valores (valores memoriais, valores estéticos, valores de usos e valores políticos) mobilizados pela Porta do Não Retorno e manifestados em sua recepção. Mas isso desencadeou um certo dinamismo, revelando os interesses de preservação do patrimônio diante dos aspectos turísticos que o local representa, visto que é o ponto alto da rota dos escravos em Uidá.

17 A Rota dos Escravos, com 4 km de extensão, era a rota entre o forte e os navios escravos. Inclui a Praça dos Leilões, a Árvore do Esquecimento, a Cabana Zomāi, o Memorial de Zoungbodji e a Árvore do Retorno.

18 *Les Hommes Debout* - Obra monumental bidimensional.



Il. 3: Ato de vandalismo. Photo Gbègnidaho Achille Zohoun

Enquanto isso, o lugar que supostamente comemora a memória dos escravos tem sido, há algum tempo, um lugar para celebrações populares e eventos artísticos e culturais. O monumento, apesar dos esforços para preservá-lo, está sendo desviado de seu significado original e levanta o problema da recepção de um símbolo memorial construído.

Jauss (1998) mostra que a leitura de obras culturais não pode ser objetiva. Os receptores têm uma visão subjetiva sobre elas. Isto também é verdade para o monumento memorial: sua recepção se realiza abaixo das questões político-administrativas. Como esta dimensão não é insignificante, não deveríamos questionar a adequação do objeto monumental à história do presente e do futuro, e nos perguntarmos sobre a escolha e recepção deste monumento? De fato, a compreensão da obra deve ir além da leitura das formas ou dos objetos-símbolos do tráfico de escravos. O debate é também sobre a manutenção do valor conferido a este espaço de memória do tráfico e dos fatos históricos que a tornaram possível. Não é preciso olhar para longe para se convencer. No site TRIPADVISOR (2018) é possível ler os seguintes depoimentos:

1- Um lugar cheio de memória... e que está se deteriorando ano após ano. Já estivemos lá muitas vezes e lamentamos, ano após ano, pela degradação do lugar. Algo deve ser feito para que este magnífico monumento não esteja no mesmo estado de ruína que a maioria dos locais históricos do Benim.

2- [...] a Porta do Não Retorno [...] não representa nenhum interesse em si mesma, mas as histórias contadas pelo ... [guia turístico, que vos transmitem a emoção].

3- Impossível não ir lá. Daqui partiram dezenas, ou centenas de milhares de escravos. O lugar é, portanto, inevitável, mesmo que o monumento ali erguido careça de manutenção, o lugar seja bastante sujo e os guias, dizem ser obrigatórios, pegajosos.



Il. 4: Recuperação social do monumento: Venda ambulante aos pés do Portão do Não Retorno.  
Photo Gbègnidaho Achille Zohoun

Minha leitura do monumento não pode ignorar a trilogia formulada por Jauss, teórico da recepção: Produção-Comunicação-Recepção. Primeiramente, para ser suficientemente representativo do pensamento coletivo, o monumento deveria ter sido objeto de uma licitação aberta a todos os artistas e arquitetos. Em matéria de concurso público, uma produção de qualidade é o resultado de diferentes propostas sustentadas e defendidas. Em segundo lugar, é importante enfatizar o papel fundamental que a comunicação desempenha na recepção da obra. Por recepção compreendemos a percepção do monumento como um "pensamento memorial". Esta última é a síntese entre as observações e sensações geradas pelo memorial e o discurso ao qual estas dão lugar. O horizonte de expectativa do observador descrito por Jauss, composto tanto de experiências anteriores quanto de informações recebidas de antemão, informa sua abordagem da obra. Oferecer ao público as chaves de leitura reforça, assim, a receptividade em relação à dimensão histórica do lugar e da obra.

No diálogo com a memória, o observador que invoca a filosofia e a história, particularmente a história materializada na obra, será capaz de abordar as



questões da memória e da pós-memória. Segundo a teoria pós-memorial, a questão não é mais o passado, mas o presente. Há um grande perigo de ser uma ruptura com a memória de experiências não vividas. Nesta perspectiva, a Porta do Não Retorno é ainda hoje um dos bens da capital cultural de Uidá? Ela continua e continuará a participar ativamente da construção e estruturação da memória e da pós-memória, como observado por Pierre Nora<sup>19</sup> e Marianne Hirsch (2014)? Somente uma análise das atuais questões políticas, culturais, artísticas, memoriais e turísticas nos permitirá responder a esta pergunta. Com Charles TCHOBA<sup>20</sup> diremos que a materialidade desta praça e do monumento ali instalado responde a outras questões de política cultural. Após as sucessivas renovações do poder político, o prestígio memorial ligado ao monumento se redesenha com o novo projeto da Marina. De fato, desde 2016, um vasto programa de promoção turística em todo o Benim oferece novas perspectivas para o turismo memorial. A valorização da cidade histórica de Uidá toma nova vida e forma através de importantes projetos de desenvolvimento, incluindo o complexo hoteleiro da Marina perto da Porta do Não Retorno, em Djègbadji, Uidá. Estima-se que através da realização dessa infraestrutura, o desenvolvimento da oferta turística do Benim em geral e da cidade de Uidá, em particular, vai aumentar. Assim, ao redor do monumento emblemático da Porta do Não Retorno, um complexo será tecido, incluindo uma arena vudu para a festa de religiões endógenas e várias manifestações culturais; "jardins da lembrança", um jardim de recolhimento e a reconstrução histórica de um navio negreiro; estes espaços memoriais serão associados a dois estacionamentos com mais de 350 lugares; uma esplanada turística com restaurantes, bares e locais de entretenimento; uma zona hoteleira com cerca de 130 quartos; uma vila artesanal, Zomachi, o anexo do escritório de turismo e um passeio flutuante na lagoa.



Il. 5: Captura de tela do vídeo de apresentação do projeto da Marina / URL: <https://youtu.be/wozQKSPLJ8s>

19 Como assinala Pierre Nora, (1984, 1987, 1992), esses lugares servem para sustentar a memória e para participar ativamente de sua construção e estruturação.

20 O lugar tem uma materialidade que o próprio ser humano produz. É por isso que ele escapa tanto ao local quanto ao global (Tchoba 2005: 46).



Il. 6: Captura de tela do vídeo de apresentação do projeto da Marina / URL: <https://youtu.be/wozQKSPLJ8s>

É questionável se essas infraestruturas planejadas para o turismo de massa realmente aumentam a atenção dada ao monumento. Essa revalorização coloca a reflexão sobre as questões patrimoniais, turísticas, culturais e sociais do monumento e suas ligações com a memória local. Sua implementação tornará possível guardar no passado o triste episódio das visitas inusitadas e indesejáveis de vendedores ambulantes a este lugar de memória, e desencorajará atos de vandalismo, como a demolição de peças escultóricas que fazem parte do monumento. A integração do monumento, na reestruturação do turismo memorial<sup>21</sup> em torno da rota dos escravos planejada pelo Estado, toma forma como elemento essencial do urbanismo africano e enfatiza o papel dos monumentos na transmissão da memória dos povos.

## Conclusão

É de fato possível tornar a memória traumática de um evento ou lugar emocionalmente presente através de um monumento. A arte conseguiria superar a distância crescente entre a memória e o efeito induzido pelo tempo que passa. Contudo, o Estado pode assegurar que um monumento memorial carregue a tocha da história, integrando, em uma reflexão proativa, as diferentes percepções-recepções do pensamento criativo da obra, que deverá excluir as veleidades propagandísticas de todos os lados. Finalmente, os artistas criativos devem se concentrar na obra e em seu simbolismo. As chamadas à concorrência devem ter como critério fundamental o rigor conceitual dos projetos apresentados, assim como o acabamento e a manutenção desse patrimônio do futuro.

Naturalmente, a linguagem formal dos lugares de memória pode ser controversa. Mas o espírito dessas criações permanece fortemente correlacionado com a história e os lugares dos dramas. Os monumentos do tráfico de escravos não são uma exceção a esta regra. Poder-se-ia dizer e afirmar que os monumentos reencarnam o espírito dos lugares cuja memória garantem. A Porta do Não Retorno, embora seja uma obra contemporânea, tem um espírito investido de valores humanos e

<sup>21</sup> O programa do governo prevê US\$ 523 milhões (459 milhões de euros) para o desenvolvimento do turismo em Uidá.

materiais. Ela merece atenção na medida em que dá vida aos arquivos e à história. As cicatrizes permanecem, mesmo que não haja mais dor. A ferida pode ser claramente identificada, e os monumentos representam as cicatrizes que nos reconectam com a memória, nossas memórias. Para além da dor, o monumento memorial também nos chama para um caminho de vida.

## Referências

- Bhêly-Quenum, O., "Les Hommes debout, dans notre mémoire", 2013. <https://babilown.com/2013/02/03/les-hommes-debout-terre/> (accessed 2/5/2016).
- Chalier, J. et Stange, V. E., "Sommes-nous hantés par la mémoire de nos ancêtres?" *Revue Esprit* 2018. [https://www.youtube.com/watch?v=Cvs\\_P-yeSxQ](https://www.youtube.com/watch?v=Cvs_P-yeSxQ) (acesso 25 de Abril 2022).
- Cosnier, J., *Psychologie des émotions et des sentiments*. Paris : Retz, 1994. Edição digital [http://www.icar.cnrs.fr/pageperso/jcosnier/articles/Emotions\\_et\\_sentiments.pdf](http://www.icar.cnrs.fr/pageperso/jcosnier/articles/Emotions_et_sentiments.pdf) (acesso 1 de Fevereiro 2020).
- de Groof, M., "Les statues meurent aussi (Chris Marker et Alain Resnais, 1953) – mais leur mort n'est pas le dernier mot", *Cinéma ethnographique* n° 40–42, 2019. <https://journals.openedition.org/decadrages/1423> (acesso 21 de Fevereiro 2022).
- Debray, R., "La confusion des monuments. Trace, forme ou message", *Cahiers de médiologie* n° 7, 1999.
- Frijda, N. H., *The Emotions: Studies in Emotion and Social Interaction*. New York: Cambridge University Press, 1986.
- Gankpe, G. F., Laboratoire d'Étude et de Recherche-Action en Santé du Bénin. Entretien par correspondance, 12 Décembre 2021.
- Hirsch, M., " Postmémoire", *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, n° 118, 2014. <https://doi.org/10.4000/temoigner.1274> (acesso 25 de Abril 2022).
- Jauss, H.R., *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1998.
- Melot, M., "La confusion des monuments. Le monument à l'épreuve du patrimoine", *Cahiers de médiologie* n° 7, 1999.
- Nicolas, M., " Bénin : à Ouidah, la femme debout est à terre ", *Jeune Afrique*, 24/1/2013. <https://www.jeuneafrique.com/138590/culture/b-nin-ouidah-la-femme-debout-est-terre/> (acesso 2 de Maio 2016).
- Nol, D. (s. d.). "Commémoration de l'abolition de l'esclavage : 16 lieux à découvrir", <https://caribexpat.com/commemoration-abolition-de-lesclavage-16-lieux-a-decouvrir-dans-le-monde/> (acesso 10 de Outubro 2017).
- Nora, P. (dir.), *Les lieux de mémoire, Tome 1*. Paris: Gallimard, 1984.
- Tchoba, Charles, *Culture, développement durable et démocratie participative : l'exemple des ONG environnementales gabonaises*. Pau : PhD geography and space planning, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2005.
- Tripadvisor, "La Porte du Non-Retour", [https://www.tripadvisor.fr/Attraction\\_Review-g479758-d4776402-Reviews-or10-La\\_Porte\\_Du\\_Non\\_Retour-Ouidah\\_Atlantique\\_Department.html](https://www.tripadvisor.fr/Attraction_Review-g479758-d4776402-Reviews-or10-La_Porte_Du_Non_Retour-Ouidah_Atlantique_Department.html) (acesso 3 de Março 2018).
- Turgeon, L., "16ème Assemblée générale et symposium scientifique de l'ICOMOS, Québec, 29 septembre au 04 octobre". Paris: UNESCO, *La route de l'esclave, bulletin d'information*, n° 1, 2000.



## **“É no final da corda velha que a nova é tecida”: o Pequeno Museu da Récade**

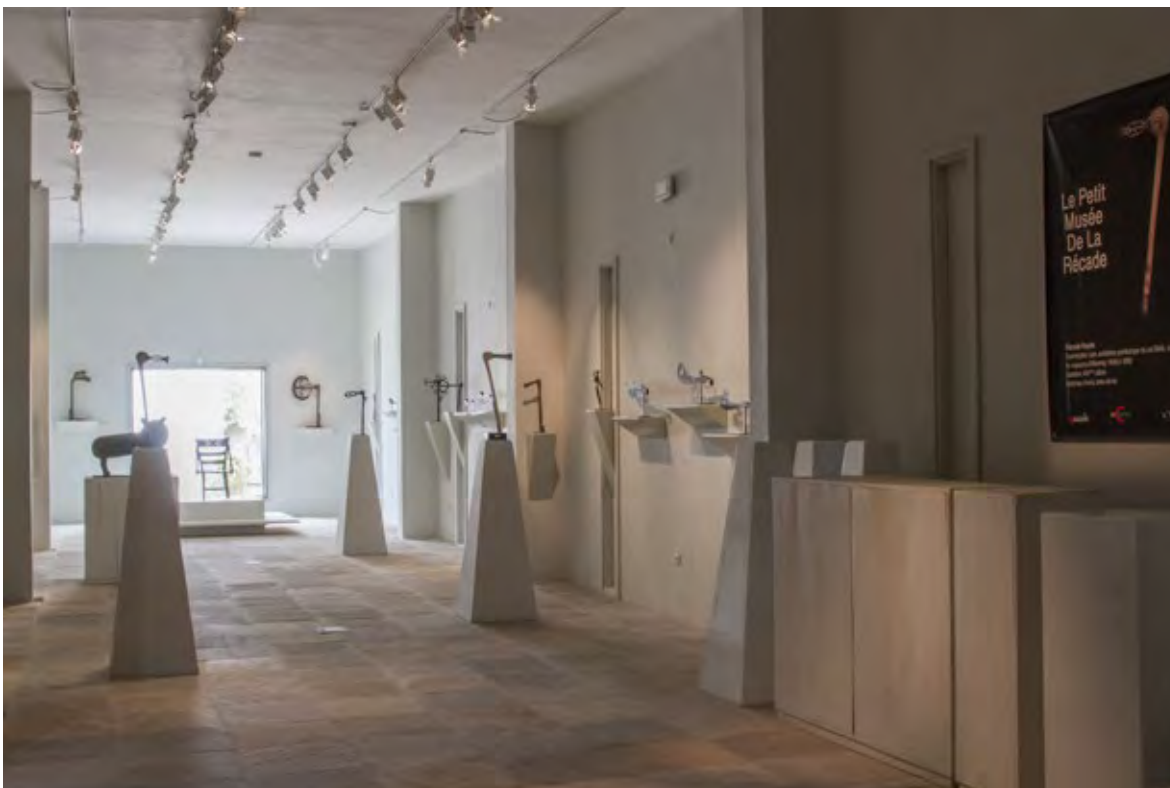
David Gnonhouévi e  
Romuald Tchibozo

### **Introdução**

Inaugurado em 1º de dezembro de 2015 no distrito de Lobo-zounkpa, perto de Cotonou, o *Petit Musée de la Récade* (Pequeno Museu da Récade) é o único museu dedicado às *récades*, cetros emblemáticos do poder dos reis do antigo Daomé. O edifício do Museu é bastante majestoso. Suas linhas limpas e as aberturas de vidro que permitem filtrar a luz do dia sobre as coleções lhe dão um aspecto resolutamente contemporâneo. A entrada, levantada por três degraus, evoca os contornos de um trono real.

O museu e o Centro de Arte Contemporânea que o abriga (chamado *Le Centre*, inaugurado em fevereiro de 2015) têm uma outra característica simbólica em comum: ambos foram criados graças ao mecenato conjunto de Robert Vallois e do *Collectif des Antiquaires de Saint-Germain des Prés* (Coletivo de Antiquários de Saint-Germain des Prés). A ideia de criar um espaço para a arte contemporânea e o *Petit Musée de la Récade* no mesmo prédio nasceu do encontro entre Dominique Zinkpè, artista visual beninense muito conhecido no cenário internacional, e Robert Vallois, antiquário especializado em móveis dos anos 30 e amante da arte africana, que abriu uma galeria de arte contemporânea em Paris em 1983 (com dois espaços de exposição na *Rue de Seine 33 e 36*).

Por ocasião da abertura do museu em 2015, Vallois e sua esposa entregaram as *récades* em marfim dos reis Behanzin e Glélé, as peças mais majestosas da coleção, nas mãos do Presidente Nicéphore Soglo e seu filho Ganiou Soglo, príncipe herdeiro de Daomé. Esse gesto altamente simbólico materializou o retorno à terra ancestral das obras da herança beninense das coleções ocidentais. A simultaneidade desta restituição e a abertura do Centro de Arte Contemporânea abriu um diálogo entre dois momentos históricos, um diálogo que está no coração desse projeto cultural e artístico: por um lado, o passado, representado por objetos culturais e artísticos, e por outro, o período contemporâneo marcado pela presença de artistas internacionais.



Il. 1. Le Petit Musée de la Récade, vista parcial © Le Petit Musée de la Récade



Il. 2. Le Petit Musée de la Récade, vista parcial © Le Petit Musée de la Récade

Além dos espaços criativos, o Centro possui salas de exposição, onde o público pode descobrir as obras criadas pelos moradores, e um espaço cênico para encontros e debates entre os atores do mundo da arte e o público. Essa abertura ao público é completada por um café, um espaço para a sociabilidade em um ambiente animado e mais íntimo.

## Criação e abertura ao cenário internacional

O Centro é um lugar dedicado à criação contemporânea, à educação artística e à valorização do patrimônio cultural beninense. Graças ao apoio da Galeria Vallois, do Coletivo de Antiquários de Saint-Germain-des-Prés e da ONG *Hospitalité et Développement* (L'HeD), o Centro cresceu rapidamente. Sua vocação é ser um lugar de trabalho, encontros e confrontos artísticos entre artistas do Benin, da África e do mundo inteiro. Ele responde à necessidade de desenvolver a prática artística no Benin e de tornar os artistas locais e africanos conhecidos no cenário internacional. A abertura a artistas de todo o mundo também é necessária, porque os artistas que vivem no continente africano estão relativamente isolados<sup>1</sup> ou não estão suficientemente conscientes da dinâmica nos museus e espaços de exposição mundiais. É importante, portanto, trazer artistas de outras culturas, especialmente da Europa. Daí a ideia de oferecer residências de um mês a diferentes artistas, do Benin e de outros lugares. Essas residências são momentos de intercâmbio, conscientização e confiança; elas estão totalmente de acordo com os objetivos do Centro.

De acordo com Dominique Zinkpè, "os artistas africanos têm orgulho de sua herança artística ancestral, mas querem sair do olhar etnográfico e entrar em espaços de exposição e em lugares dedicados à arte contemporânea".<sup>2</sup> O primeiro objetivo do Centro é posicionar a arte africana contemporânea no cenário internacional. Ele se define como um laboratório que oferece a artistas de todas as origens um lugar para trabalhar e refletir. Três espaços de criação de 25 m<sup>2</sup> cada, localizados perto das residências, os acolhem.

O Centro, reconhecido em escala nacional e internacional, tornou-se um espaço incontornável na paisagem cultural do Benin. Além de sua evidente especialidade em arte contemporânea, ele está aberto a todas as formas de expressão artística. Estabelece um programa de residência para apoiar a produção artística em toda sua diversidade, assim como a profissionalização dos artistas. As residências lhes oferecem uma estrutura adequada para o encontro e intercâmbio, importante em particular para artistas emergentes e beninenses, o mais próximo possível do processo de criação artística. Eles e elas se beneficiam de um ambiente de trabalho privilegiado, graças aos espaços e ferramentas colocados à sua disposição, o que lhes permite renovar seus métodos de criação, produção e transmissão. O Centro organiza de quatro a cinco residências a cada ano. Um comitê composto por críticos de arte, historiadores de arte, artistas estabelecidos e jornalistas seleciona os artistas de acordo com seu talento, qualidade artística e origem: um artista beninense vivendo e trabalhando no Benin, um artista do continente africano e um outro artista trabalhando/vivendo fora do continente africano. Os artistas são livres para trabalhar sozinhos ou em grupo, para confrontar ou não suas práticas. Uma vez lá, eles têm a possibilidade de descobrir os tesouros do Pequeno Museu da *Récade*, mas também podem ir e descobrir o bairro de Lobo-zoukpa, onde está localizado o Centro, ou ir à cidade para se impregnar da realidade urbana. Alguns, entretanto, preferem permanecer no conforto do Centro, e limitar-se a ir e vir entre seu estúdio, sua oficina, o bar-restaurante e o jardim de esculturas; todos podem

1 Galeria Vallois (2015 : 21).

2 Ibid.



conversar com os outros convidados para construir um projeto coletivo para o qual cada um contribuirá no seu meio e com suas próprias técnicas. A biblioteca, dotada de conexão à internet e rica em literatura africana e obras sobre teorias de coloniais, a história de Daomé, história da arte e temas artísticos contemporâneos, fornece uma poderosa ferramenta para a criação artística.

Cada residência culmina em uma exposição das obras produzidas durante esse período, com duração de até três meses. Mas o diálogo cultural e artístico iniciado entre os artistas e o público continua para além do Centro no cenário internacional. Em 2017, a Galeria Vallois, seu principal patrocinador, criou um programa de mobilidade chamado Cotonou-Paris-Cotonou, com o objetivo de expor os artistas após sua residência em Paris e em exposições internacionais.<sup>3</sup> Por outro lado, ela expõe regularmente artistas beninenses ou artistas com laços especiais com o Benin. Entre eles, grandes nomes como Dominique Zinkpè, Gérard Quenum, Tchif e artistas emergentes como o ceramista King Houndékpinkoun, o performer Prince Toffa, os escultores Marius Dansou e Benjamin Déguénon ou os pintores e desenhistas Makef e Didier Viodé. Os artistas não beninenses que fizeram residências no Centro também encontram visibilidade em Paris e em grandes exposições.

## Mediação artística

O Centro colocou a ação educacional no centro de suas missões. Tornar a arte contemporânea acessível ao povo do distrito de Lobozone é, portanto, uma prioridade. São-lhes oferecidas visitas guiadas, conduzidas por um mediador cultural, tanto no Petit Musée de la Récade como nas exposições temporárias, que frequentemente ecoam as realidades da sociedade beninense e os acontecimentos atuais no mundo. Durante essas visitas, muito tempo é gasto trocando e compartilhando sentimentos sobre as obras. O público alvo são as crianças, especialmente crianças em idade escolar e estudantes universitários, pois são a próxima geração da sociedade beninense. O(a) mediador(a) cultural também visita escolas e convida os alunos e seus professores a fazer uma visita guiada gratuita ao Centro e ao Petit Musée de la Récade, a fim de desenvolver sua sensibilidade artística. Crianças em idade escolar, alunos, universitários e pesquisadores também têm acesso à biblioteca.

A educação artística está praticamente ausente do ensino escolar no Benin. O Centro tenta contribuir para o despertar da curiosidade e a sensibilização para a arte. Graças às intervenções dos(as) mediadores(as), as crianças em idade escolar vêm para ver as exposições. Essas visitas desenvolvem sua curiosidade e seu apetite pela cultura, e até mesmo despertam sua vocação artística. Alguns artistas dirigem uma oficina para jovens, onde compartilham seus conhecimentos e habilidades com as crianças locais. Em uma oficina chamada *work in progress*, os artistas explicam suas ideias e abordagens artísticas para o público que vem às suas oficinas. De fato, a ação realizada pelo Centro vai além do estrito âmbito cultural. O público chega a entender que o artista

<sup>3</sup> Entre 2015 e 2017 foram convidados: Rémy Samuz, Natanaël Vodouhè, Sébastien Niko, Charly d'Almeida, Théodore Dakpogan, Stéphane Pencreac'h, Christelle Yaovi, King Houndékpinkoun, especialista em cerâmica, Aston, Zanfanfanhouédé, Gratien Zossou Edwige Apolgan, Psycoffi, Meschac Gaba (todos beninenses); e Bruce Clarke (sul-africano); Olga Luna, peruana, Vincent Bredif, Jean-Baptiste Janisset, Jeremy Guillon (francês); Daphné Bitchatch (belga); A-Sun Wu e Paloma Chang (chinês); Nazanin Pouyandeh (ucraniano). Em 2017, a Vallois participou da *Feira de Arte de Paris* e da AKAÁ (também conhecida como África).

está interessado em fatos sociais e políticos, em outras palavras, na vida em todas as suas facetas. A residência - o trabalho, a vida no lugar de criação, exposições e estudos - dá aos artistas a possibilidade de envolver as crianças de Lobo-zoukpa que vêm para ajudá-las depois da escola e assim descobrir sua paixão. Por sua vez, os artistas experimentam pelo menos tanta satisfação quanto as crianças. No dia da abertura da exposição, muitas crianças estão presentes e orgulhosas de ver as obras para as quais contribuíram. É uma experiência extraordinária para estas crianças de uma área desfavorecida. O vernissage marca o fim da residência; após uma cerimônia sóbria, o público descobre as obras produzidas e pode ter uma troca final com os artistas.

## **O Pequeno Museu da Récade: patrimônio e criação contemporânea**

### **O patrimônio**

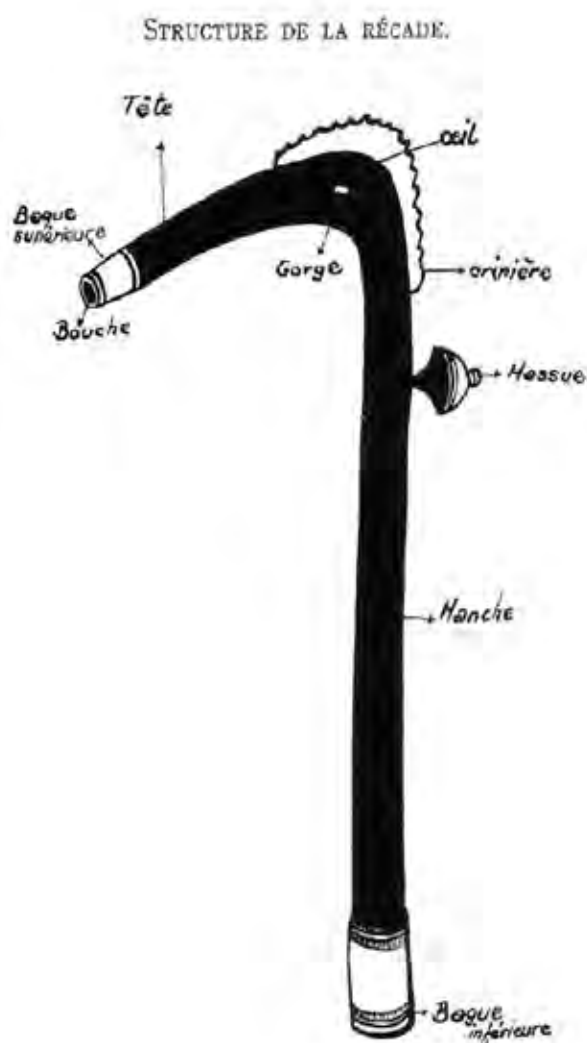
O Museu da Récade é um importante espaço de reflexão para o funcionamento e influência do Centro. Sua integração ao Centro torna ainda mais tangível a importância dada à educação e a interdependência da história, da cultura e da criação artística e artesanal. O museu possui uma coleção de noventa e nove *récades* tradicionais e algumas esculturas antigas, mas também cerca de vinte *récades* contemporâneas. Desde a abertura do museu em 2015, foram feitos dois confrontos didáticos; o primeiro aconteceu na abertura do museu, o segundo em janeiro de 2020.

O confronto, didático e cronológico, permite descobrir a história do antigo reino de Daomé de forma coerente, começando pela *récade*, um símbolo de poder e autoridade. A organização política, econômica, social, religiosa e militar do reino era complexa; seu nome chegou à sociedade beninense contemporânea, porque parte da população ainda se identifica com esse reino. Danxomè (Daomé) significa "na barriga de Dan". Segundo a tradição oral, foi fundada por Houégbadja, o primeiro soberano, após matar um chefe local chamado Dan. Estabelecidos no planalto de Abomey, os Alladahonou tomaram o controle do país. Sob seu governo, o país cresceu. Eles conseguiram dar aos reinos unificados uma organização solidamente estruturada e uma administração hierarquizada, defendida por um exército permanente de guerreiros poderosos chamados Blu e Amazonas, chamadas Agododjé. Os reis viveram no esplendor e na opulência de palácios que se estendem por mais de 40 hectares. Eles mantiveram um grupo de artesãos exclusivamente responsáveis pela confecção dos objetos cerimoniais que fizeram o esplendor da corte. Cada comércio era realizado por especialistas e transmitido de pai para filho.

As famílias Yêmadjè fizeram os trajes reais e os tecidos aplicados que contam as histórias do reino sobre os grandes guarda-sóis e tangas destinados ao uso do rei. Os Zinflou e os Hantan fizeram tecidos para as cerimônias religiosas. Os Djotowou, artesãos do couro, fizeram sandálias, insígnias reais. Os Hountondji, ferreiros e mestres do metal, trabalharam com ferro e fizeram joias de bronze, prata e ouro, assim como os attoja, os sinos de cobre usados para decorar tambores. Os Agbozo cinzelavam ou pirografavam grandes cabaças que continham alimentos e bebidas para o serviço de altos dignitários ou europeus que visitavam o reino. Os Allagbe fixavam alegorias nas *récades*. Como eles, os Assogbakpé modelavam os baixos-relevos e davam às

suas imagens uma linguagem que permanecia misteriosa para os daomeanos comuns. Mais do que o medo da punição, os favores que o rei atribuía à prática das artes e a esperança de grandes recompensas - notadamente a atribuição de feudos, depois de escravos, os serviços livres de curandeiros, o enobrecimento através do casamento com uma princesa - todos esses privilégios reais tiveram a feliz consequência de fazer florescer novamente as artes do reino, enquanto desenvolviam nos artesãos uma extraordinária habilidade e consciência profissional.

Entre as muitas manifestações da arte do Daomé está a *récade*. Embora não seja o gênero mais representativo da arte beninense, é, no entanto, um tipo de arte profana funcional, uma raridade na arte tradicional africana, que é geralmente considerada de inspiração religiosa. O interesse do estudo das *récades* reside no fato de que elas constituem, em certa medida, um resumo da história do reino de Daomé. Suas imagens e simbolismo nos permitem imaginar, hoje, como era a vida na corte antes da ocupação francesa (1894-1960), mas também nos informam sobre alguns aspectos da mentalidade de nossos antepassados. Os objetos legados à posteridade nos permitem compreender a vida e a organização política, social, religiosa e militar do reino antes da colonização francesa. Eles constituem, em certa medida, um resumo da história do Daomé. De certa forma, portanto, a *récade* dá acesso à alma africana. Cada um de seus atributos é de fato um ideograma ou expressão alegórica de uma ideia, de um fato ou de um evento importante. É uma forma original de fixar e transmitir pensamentos ou sentimentos. Além disso, ela nos dá os lemas dos reis ou de pessoas importantes que as usavam.



Il. 3. Estructura de uma *récade* clássica (de esquerda à direita) : anel superior, cabeça, garganta, olho, crina, taco, cabo, anel inferior.



Diz-se que teve origem durante o reinado do primeiro governante, Rei Ouégbadja (1650-1680).<sup>4</sup> Sua forma é derivada de uma madeira dobrada, a enxada primitiva. A tradição oral nos diz que os fazendeiros designados para o serviço do rei foram surpreendidos no meio de seu trabalho nos campos por muitos inimigos. A fim de se defenderem, eles removeram o ferro da enxada, engajaram-se no combate e conseguiram derrotar os invasores apenas lutando com esta arma improvisada, o cabo da enxada. Após esta vitória histórica, a ferramenta foi incluída nas armas de guerra do reino. Mais tarde, alegorias, brasões ou emblemas dos reis começaram a ser esculpidos ou fixados em um bastão mais ou menos dobrado em uma de suas extremidades, para comemorar os fatos proeminentes do reino de Daomé. A palavra *récade* vem do português *recado*, que significa mensagem.<sup>5</sup> A *récade* serve para autenticar o *recadère*, o portador da *récade* ou o mensageiro. Junto com o trono, o grande guarda-sol e as sandálias, ela constitui um distintivo de comando e autoridade, um atributo real. Ela carrega o brasão do rei, às vezes representado por um animal ou por um verdadeiro rebusco.

Os artífices envolvidos na fabricação da *récade* são, primeiramente, o escultor de madeira, depois o ferreiro ou um joalheiro da família Hountondji que a decora com motivos; esses motivos são executados de acordo com as instruções do rei. Uma vez terminada a *récade*, ela é entregue ao tecelão, Hantan Zinflou, para ser cuidadosamente embrulhada no tecido aplicado com as alegorias do rei antes de ser entregue a Sua Majestade. A *récade* real é reservada para Sua Majestade e torna-se um objeto de veneração que nenhuma pessoa comum deve usar. Somente o príncipe sucessor pode herdá-la. O rei costuma usá-la no ombro esquerdo, com o machado voltado para o chão quando aparece em público. Ele a segura ou a empunha com a mão direita durante as danças reais para marcar o ritmo.



III. 4 Récade clássica © Le Petit Musée de la Récade

4 Adandé (1962: 14).

5 Ibid.



III. 5 Récade clássica © Le Petit Musée de la Récade

O mensageiro da corte (Huî-Sagu), que carregava a *récade* como atributo de sua função como representante do rei, desfrutava de imunidade, e sua pessoa era muitas vezes sagrada. Qualquer afronta a uma *récade* era considerada um desafio para o rei e era punida com a morte. A *récade* autenticava a mensagem transmitida verbalmente, mas acima de tudo servia como passaporte, uma credencial, para o portador. Quando o portador chegava ao seu destino, ele se agachava diante do destinatário da mensagem, retirava a *récade* de seu estojo de pano e a apresentava respeitosamente. Pelo emblema da *récade*, o interlocutor reconhecia o remetente; imediatamente ele também se agachava como sinal de deferência e escutava atentamente a mensagem do rei. A *récade* foi assim uma ferramenta de co-

municação que desempenhou um papel importante na relação entre o rei e sua corte, e entre o rei e os governantes dos reinos vizinhos. Houve também um cortejo dedicado à esposa do rei que deu à luz ao herdeiro do trono. Ela usou esta *récade* em sua pessoa para atrair a atenção e o respeito. Devemos também mencionar as *récades* dos exércitos de Daomé chamados de Blu. Insígnia distintiva dos batalhões, elas lembravam um fato marcante, geralmente uma exploração de guerra. No dia em que o rei aparecia com uma *récade* designando um determinado batalhão, esse batalhão estava em serviço. Todos os guerreiros do batalhão levantavam suas armas no ar como sinal de submissão ao soberano, o líder supremo dos exércitos. Outras *récades* ostentavam as insígnias das principais divindades do reino. Elas foram usadas pelos sacerdotes durante os desfiles diante do rei, como parte das cerimônias oficiais. Nesta categoria estão as *récades* dedicadas a Hêviosso, deus do céu, chuva, trovões e relâmpagos, a Sakpata, divindade da terra, a Dan Aïdohouedo, o arco-íris, e à divindade Dan, na forma de uma serpente.

Havia também bastões, incluindo o *Kpota*, um quebra-cabeça. Esse bastão foi usado como atordoador por Migan, ministro da justiça e executor do rei. A punição com esta arma foi reservada para aqueles que tinham violado a moral estabelecida ou que tinham cometido uma falta grave susceptível de trazer descrédito ao reino. A casa do culpado era cercada. Na frente da entrada, um homem de costas para a porta atirava o *kpota* sobre sua cabeça para dentro da casa. Assim que o bastão caía, a casa ficava alarmada, enquanto os homens que cercavam a casa entravam e continuavam a raptar as pessoas presentes no interior. Hoje em dia, a pessoa comum carrega uma *récade* como um bastão de parada. Considerado um objeto sagrado no passado, tornou-se um objeto de arte popular que

pode ser encomendado a artesãos, notadamente os descendentes de escultores e ferreiros da antiga Daomé. O cliente só tem que indicar os símbolos ou alegorias de sua escolha.

O museu também abriga espadas que honram a bravura das Amazonas de Daomé. Algumas foram usadas por elas no campo de batalha, enquanto outras foram simplesmente dedicadas pelo rei a esse exército feminino criado pela rainha Tassi Hangbé. Ela foi a única mulher a governar o reino por três anos (1708 -1711), após a morte de seu irmão gêmeo Akaba. Por ser mulher, ela foi expulsa do poder e seu nome foi apagado da sucessão cronológica dos reis; o patriarcado em vigor proibiu uma mulher de governar Daomé. Entretanto, Tassi Hangbé havia sucedido a Akaba, porque na crença dos daomeanos, os gêmeos são sagrados, são considerados como seres que encarnam a mesma alma.

Dois outros emblemas esculpido do Rei Glèlè estão em exposição no museu. Um deles tem um metal pressionado em sua boca; o papel desse metal era conferir um certo poder ao rei que o tocava de vez em quando com sua língua.

### **Récades contemporâneas**

O impressionante patrimônio artístico de Daomé é o cordão umbilical que permite à sociedade beninense de hoje se conectar com seu passado. Nesse espírito, o museu pediu a artistas do Benin e de outros países que revisitassem o cetro real. Eles propuseram *récades* contemporâneas que preservam e desenvolvem o estilo antigo inventado pelos artesãos de Daomé. As *récades* de hoje estão agora em diálogo com as peças antigas da exposição inaugural. Elas são simbólicas e desenvolvem vários temas.

Na obra de Gérard Quenum (il. 6), a cabeça do boneco coberta por cabaças empilhadas lembra o peso da realeza e das autoridades tradicionais na organização social do Benin nos dias de hoje. A *récade* em argila de Richard Korblah apresenta um camaleão carregando uma chave na boca e montado por um homem, sua cabeça salpicada de manchas brancas e rodeada de talismãs. Ela sugere que uma das chaves do sucesso está na capacidade de adaptação e na ligação mantida com os antepassados e outros espíritos protetores. Euloge Glèlé coloca um celular na lâmina da *récade* que fez, levando ao extremo a ideia de transmitir uma mensagem, ele mostra o papel da *récade* como meio de comunicação. Incrustado com molhos de chaves e moedas, o trabalho do artista Aston tira sua força do búfalo e da proteção de um bocio dotado de fusíveis. Ela ilustra o florescente reinado do rei Guézo, um dos mais famosos governantes de Daomé, que trabalhou para unificar o reino e a quem é atribuído o símbolo do pote perfurado. A tradição oral nos diz que Guézo, para mostrar sua força, matou com suas mãos um búfalo furioso que atravessava o reino. A parte dobrada da *récade* de madeira esculpida de Julien Vignikin é feita com a surdina de um trompete. Simbolizando o discurso abafado, esse acessório de um dos emblemáticos instrumentos musicais do jazz se refere ao tráfico transatlântico de escravos e à luta para defender suas expressões culturais. A *récade* no bico afiado do artista Niko fica como uma sentinela vigiando seus rebanhos, como um soberano, os seus filhos. Marius Dansou entrelaça fios de metal, parafusos e outras peças de máquinas para criar



um trabalho gracioso e elegante apesar da dureza do material; esta dualidade destaca a gama de funções do objeto. Remy Samuz exhibe um cetro de madeira esmaltado com fragmentos de metal, dominado por um leão rugindo. A lâmina, na forma de uma esfera feita de fios de ferro trançados, lembra os ninhos de aves tecelãs, as construtoras com plumas douradas. A obra presta homenagem ao rei Glèlé, que defendeu o reino dos repetidos ataques do imperialismo europeu. Benjamin Déguénon reúne um machado da divindade Hêviosso (em outra faceta de sua personalidade, ele é um justiceiro e golpeia os homens por seu mau comportamento na terra), uma cruz cristã e um altar de assen que materializa o espírito de uma pessoa morta. O assen é um símbolo metálico que liga o mundo dos vivos com o dos antepassados. Recebe oferendas de alimentos e bebidas. Essa *récade* traduz o sincretismo dos valores espirituais do mundo beninense contemporâneo. A *récade* do Príncipe Toffa, com sua lâmina afiada e vestida com as cores da Coca-Cola, alude à hegemonia mundial dos Estados Unidos com base em sua supremacia econômica e militar. A de Azébaba é revestida com fios brancos, vermelhos e pretos. Cada uma destas três cores tem um significado na cultura Fon. O branco simboliza pureza e paz, o vermelho expressa energia e às vezes perigo, enquanto o preto representa o mundo invisível na prática de Vodun. A presença delas nessa *récade* evidencia o poder espiritual dos soberanos Fons. Como desenhista, Tchif esboça uma série de *récades* que ilustram várias facetas do poder dos elementos: a terra com o mestre lavrador, a água com o pescador e sua Mami-Wata, o poder das dualidades yin e yang, e o poder dos vivos e dos mortos. Edwige Aplogan cria uma *récade* para o rei Adandozan (1797 a 1818), conhecido como um tirano particularmente sanguinário. Sua lembrança parece perturbar a memória coletiva a tal ponto que seu nome, seu reinado e seus símbolos são apagados da historiografia do reino. O cabo do trabalho é feito de esmalte de vermelhão e a lâmina de um redemoinho de fio de cobre. Destacam-se três rostos que, como a pessoa real encarnada, evocam figuras esquecidas na história. King Houndépinkou, um ceramista que busca a fusão da alma e da matéria, modela um tipo singular que mistura influências japonesas e beninenses. Refinado, seu trabalho parece ser uma carícia ao toque. É adornada com ornamentos cintilantes, combinando paixão e realeza através da combinação de folhas douradas e esmaltes de bronze ou de prata vermelha. O artista revisita a história da *récade* através do ato criativo e em resposta ao dever de lembrar. Dominique Zinkpè ilustra o significado de seu nome de família *Afô man sô dan kpon*: você não pode andar sobre uma cobra sem correr o risco de ser mordido (il. 7). O bastão da sua *récade* é formado por um réptil estilizado e a parte dobrada, por um pé com três dedos, evocando um deus do panteão Vodun, representado por um homem de uma só perna. O vidro, de cor verde cristalino e finamente esculpido, nos lembra que, mesmo que o poder brilhe, ele permanece não menos frágil. Por sua vez, Kossy Aguessy entrega uma *récade* com linhas puras e feita inteiramente de bronze polido (il. 8). Cada lado do bastão está gravado com seu nome em hieróglifo e o signo do *Fâ djogbé*.<sup>6</sup> Uma representação simbólica do artista, uma cabeça de macaco coroada, evoca tanto sua linhagem quanto seu destino, na junção de sua identidade física e espiritual. A *récade* mistura duas escrituras africanas provavelmente ligadas, uma vez que a geomancia do *Fâ* encontraria

<sup>6</sup> A palavra *Fâ* é usada pelos Fon. Os lorubás dizem *Ifa* e os Mina do Togo dizem *Afa*. A maioria dos autores concorda que *Fa* é o deus, ou o gênio da adivinhação, o intermediário entre os homens e os deuses. *Fâ* é uma ciência divinatória cuja origem se diz ter sido no antigo Egito. Foi introduzido no antigo reino de Daomé pelos lorubás da Nigéria. É consultado em todos os assuntos. *Djogbé* ainda é chamado de *Ogbe-medji*, ou seja, *Ogbe* duas vezes. Esse primeiro sinal de *Fâ* estaria na origem do mundo e contém os quatro elementos: fogo, ar, água e terra, cuja fusão dá vida. *Ogbe*, portanto, significa vida ou mundo.

as suas origens no Egito. Da mesma forma que as peças antigas que nos permitiram compreender a personalidade do soberano Fon representado, essas récades contemporâneas revelam a visão dos artistas locais sobre sua memória coletiva e sobre as principais preocupações sociais de nosso tempo.



Il. 6. Gérard Quenum, Récade contemporânea, 2015. © Le Petit Musée de la Récade



Il. 7 Zinkpe, Récade contemporânea, 2015. © Le Petit Musée de la Récade



Il. 8. Kossi Aguessy, Récade contemporânea, 2015. © Le Petit Musée de la Récade

## Récades antigas e contemporâneas em diálogo

O Pequeno Museu da *Récade* oferece ao visitante um espaço onde a tradição e a modernidade se encontram. O diálogo entre as peças impressiona e desperta em especial a consciência dos jovens, que desconhecem quase completamente sua história. Ao contrário dos doze reis registrados nos livros escolares e nas escolas, aqui descobrimos a história dos catorze reis de Daomé, incluindo o rei Adandozan e a rainha Tassi Hangbé, que agora foram reintegrados na história do reino através das *récades* contemporâneas.

A orientação no Pequeno Museu da *Récade* é feita em quatro idiomas, nomeadamente Fongbé, Mina, francês e inglês. Essa é uma abordagem pedagógica que permite a transmissão coerente dos objetos expostos no museu. Os idiomas locais Fongbé e Mina permitem que as pessoas sem escolaridade se beneficiem da visita da mesma forma que as pessoas com escolaridade. A escolha do francês é explicada pelo fato de ser a língua oficial de trabalho no Benin, e o inglês é particularmente destinado aos turistas internacionais. A visita permite que a população local, o público escolar e as crianças de Lobozonekpa, estudantes e pesquisadores se conectem com seu passado, descubram fragmentos de sua história, redescubram seu orgulho por sua identidade através do gênio, criatividade e know-how de seus antepassados. A restituição de objetos, nesse caso as *récades* de Robert Vallois e do Coletivo dos Antiquários de Saint-Germain des Prés, serve assim diretamente à tomada de consciência e ao aprendizado na sociedade original dos objetos artísticos e culturais. Sua presença nos bairros da classe trabalhadora e sua integração no ensino e na criação artística mostram a importância do contato de uma sociedade com seu patrimônio.

As *récades* contemporâneas desenvolvem e aprofundam o discurso. Os artistas contemporâneos oferecem reflexões sobre nosso tempo, sem se afastar da forma original inventada pelos artesãos de Daomé. Uma antiga máxima diz que "Kan xoxo nu é non gbè yoyor do": é no final da corda velha que a nova é tecida. Esse princípio de continuidade entre tradição e progresso é o aglutinante da identidade de cada indivíduo na sociedade beninense contemporânea. Um não pode existir sem o outro.

## Conclusão

Qual é o impacto do retorno dessas obras na afirmação da identidade e na reparação das feridas psicológicas ligadas à desumanização dos negros africanos no mundo durante o comércio de escravos e a colonização? Pode-se dizer sem sombra de dúvida que o público beninense que visita o Centro e o Pequeno Museu da *Récade* tem a sensação de redescobrir sua história e sua identidade perdida. Mas eles também se perguntam por que os europeus "doam" objetos que antes nos haviam tirado. Devemos tentar entender por que algumas pessoas optam por *doar*, enquanto outras preferem *devolver* obras pertencentes a sociedades que eles desapropriaram. Qualquer que seja o termo, tanto a doação quanto a restituição desconstruem o discurso anedótico fabricado por eminentes estudiosos ocidentais, que está na raiz



do racismo ainda em voga em nosso mundo contemporâneo e que persiste através do olhar “etnográfico”. Se o retorno dos objetos pilhados agora prova ao mundo inteiro que as sociedades africanas têm uma história, ao contrário do que tem sido ensinado por muito tempo nas escolas e universidades de todo o mundo, uma reescrita da história africana é necessária, para que esse novo discurso seja ensinado às crianças de todo o mundo através de livros escolares, a fim de preparar as gerações futuras para se aceitarem mutuamente com base na igualdade humana.

## Bibliografia

- Adandé, Alexandre, *Les récades des rois du Dahomey*. Dakar : Éditions de l'IFAN, 1962.
- Colonomos, A., “De la réparation à la restitution : trajectoires philosophiques d'une histoire ”, *Raisons politiques*, vol. 5, n° 1 (2002) : 157-169.
- Cuartas, P., “Les objets de mémoire ou la ruine au quotidien”, *Sociétés*, 120, vol. 2 (2013) : 35-47.
- Fanon, F., *Les damnés de la terre*. Paris: La Découverte, 2002.
- Ferrier, J., *La forme et le sens. Éléments pour une sociologie de l'art*. Paris : Denoël/Gonthier, 1969.
- Galerie Vallois, *Hommage au Bénin : vingt artistes contemporains béninois*, Verona : Grafiche Aurora, 2015.
- Galerie Vallois, *Le Petit Journal des Galeries Vallois Paris-Cotonou-Paris*. Verona : Grafiche Aurora, 2018.
- Gurnade, M.-M. and Marcel, J.-F., “La restitution comme espace de confrontation de savoirs pluriels : le cas d'une recherche-intervention”, *Nouveaux cahiers de la recherche en éducation*, 18(2), (2015): 31–55. <https://doi.org/10.7202/1036032ar>.
- Houdart, S., and Thiery, O., (eds.), *Humains, non-humains. Comment repeupler les sciences sociales*. Paris : La Découverte, 2011.
- Hugo, B., “La théorie des restitutions en bonne forme ! Préservée de l'enrichissement sans cause et de la concentration des moyens”, *Revue trimestrielle de droit civil, Dalloz*, 2015.
- Luste, B., S., Cohen, J., Zougari, N. and Simon, P., “Décoloniser les savoirs: Internationalisation des débats et des luttes”, *Mouvements*, 72 (2012) : 7-10. <https://doi.org/10.3917/mouv.072.0007>
- Plisnier, V., (dir.) *Le Petit Musée de la Récade : depuis décembre 2015*. Cotonou : 2015.
- Sarr, F., and Savoy, B., *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*. Paris : Philippe Rey, Seuil, 2018.
- Tchibozo, R., “Le masque guèlèdè à l'épreuve des frontières : les cas de Bantè et Kaboli”, in Théodore Nicoué Lodjou Gayibor (dir.), *Peuples et Frontières dans l'espace ouest-africain*. Lomé: Presses de l'UL, Collection PATRIMOINES, n° 15, 2013.

## **Restituição dos bens culturais ao Benin: quais os desafios para a produção de conhecimento e a criação plástica?**

*Romuald Tchibozo*

### **Introdução**

Há alguns anos, investiguei a relação entre patrimônio e criação contemporânea na África (Tchibozo, 2018a). O problema central desta pesquisa era compreender as fontes a partir das quais os artistas iriam extrair suas inspirações para produzir, na ausência de seu patrimônio espalhado pelo mundo, e se, apesar de tudo, se pudesse ler neles sintomas de resiliência. Desde então, a situação mudou significativamente. A partir de reivindicações de bens culturais, estamos agora concretamente no processo de restituição às autoridades beninenses de certas obras, reconhecidamente ainda simbólicas. Essa transformação das relações internacionais, tão abrupta quanto ainda indecifrável em alguns de seus aspectos, está causando muita excitação à medida que algumas pessoas descobrem os talentos de seus antepassados. A primeira grande exposição, *Arte do Benin de ontem até hoje, da restituição à revelação*, organizada pelo governo do Benin com o objetivo de integrar definitivamente essas obras ao patrimônio nacional e evitar posteriores excessos comunitários, é o campo de expressão dessas emoções. Ela também ajuda a reavivar memórias de um passado colonial pouco elogioso, e contribui muito para a formalização de um destino comum, mas devemos compreender que essa não será uma tarefa fácil.

Tendo sido preservado há muito tempo em um museu etnográfico, o lugar por excelência para a apropriação de objetos do mundo inteiro de acordo com o princípio científico de fazer uma enciclopédia mundial das culturas, como essas obras poderiam ser reintegradas sem danos em um espaço nacional? Diante dessa nova situação, estaremos agora em condições de reverter o questionamento de alguns anos atrás? Podemos postular que a presença permanente dessas obras diante de seus olhos permitirá aos pesquisadores, mas também aos artistas, abrir novos caminhos para a pesquisa e a criação? Em outras palavras, como reagimos à restituição para produzir novos conhecimentos?

Neste artigo, vou primeiro lembrar o contexto da restituição. Em segundo lugar, vou explorar um estudo de caso e, por último, vou mostrar as etapas da reapropriação.

### **I- Da angústia à alegria**

A euforia da restituição das 26 obras do antigo reino de Daomé, que estavam anteriormente nas coleções do Museu do Quai Branly-Jacques Chirac, fez muitas pessoas esquecerem o contexto difícil de sua saída desse território. Seria uma que-

bra da história não lembrar disso, mesmo que às vezes dê a impressão de ter sido ouvida ou lida muitas vezes. É por isso que é sempre útil sublinhá-la sempre que possível, pois estamos lidando aqui com uma situação que é, no mínimo, complexa. Os objetos devolvidos são testemunhas de uma dupla violência, tanto política quanto psicológica, característica da extensão do que aconteceu desde o final do século XIX até agora.

Em 1892, a coluna francesa, liderada pelo Coronel e depois General Dodds, entrou em Abomey após sangrentos e massivamente mortais combates. As tropas em Abomey não se renderam imediatamente, a história é conhecida e eu não vou me deter sobre ela. Diz-se que o palácio dos reis estava em chamas e foi para salvar o que ainda podia ser salvo que houve o saque que tirou as peças, os objetos da restituição.<sup>1</sup> Em 1894, na pacificação e rendição de Dada Gbehanzin, Abomey já era um território sob o domínio francês e, por extensão, tudo nele contido. O rei foi então exilado de sua terra natal e terminou sua vida em Blida, na Argélia, depois de passar alguns anos na Martinica. Abomey e o resto do território do antigo reino de Daomé são o cenário de desolação, gemidos, ruínas e, sobretudo, da perda de referências, como alguns músicos da região ainda hoje cantam e os atores o encenam. Internacionalmente, o argumento aos olhos das populações europeias para saquear esse reino é a prática da antropofagia. De fato, entre 1890 e 1895, Daomé foi saqueada na imprensa europeia e estigmatizada como um estado despótico com uma história de sacrifícios humanos. Sua imagem, completamente desfocada na imprensa francesa e europeia, justificava a guerra apresentada como a luta da civilização contra a barbárie, para pôr um fim a um reino de outro tempo. Véronique Champion-Vincent (1967, 27) tentou elucidar essa situação. Ela escreve: « Deformada e muito pobre em elementos, a imagem de Daomé na imprensa durante a conquista colonial é uma verdadeira construção mítica que se desenvolve em torno do conceito de 'selvageria' ». Ela demonstra como essa imagem foi construída do zero para acompanhar a conquista colonial de novos territórios em um contexto de rivalidade entre as antigas potências europeias. Hoje, a imagem persiste na memória coletiva desses povos europeus. De fato, em 2008, quando fui membro de uma delegação do Ministério da Cultura do Benin para participar da feira de turismo de Madri, testemunhei uma anedota que revela a complexidade de nossas relações. Em nosso estande, uma senhora espanhola, enquanto caminhava, tomou algumas informações sobre o Benin e, para ter certeza de que estávamos falando sobre o mesmo território, perguntou se era de fato o antigo reino de Daomé, onde se praticava a antropofagia. Ela demonstra esperar que isso tenha mudado desde então. Os estereótipos são, decididamente, difíceis de serem quebrados. Como podemos conseguir apagar essa imagem sinistra que continua a circular?

Apesar da independência do país em 1960, o contexto angustiante no qual os objetos deixaram Abomey para Paris não foi realmente digerido. Foram feitas inúmeras tentativas para negociar o retorno das obras. Ao mesmo tempo, as autoridades estavam trabalhando para criar uma rede de museus públicos para se encarregar do patrimônio nacional. Esse foi o caso dos museus de Ouidah em 1964, Porto-Novo em 1965 e Parakou em 1973. Eles também desenvolveram instrumentos legislativos

<sup>1</sup> No estado atual de nosso conhecimento e pesquisa, ainda é difícil saber quem realmente ateou fogo ao palácio e por quais razões. Se o orgulho dos governantes de Daomé, que já foi afirmado muitas vezes, pode levá-los a não deixar a memória de seus antepassados nas mãos do inimigo, devemos expressar algumas reservas sobre a narrativa deste episódio. A quantidade de peças tiradas durante o incêndio milita para esta posição.



para proteger o que restava ou o que seria coletado e, em 1968, foi adotada a Portaria nº35/PR/MENJS com vistas a proteger os bens culturais. Essa portaria tinha limitações que não foram superadas até 2007. De fato, foi votada a lei nº 2007-20, de 23 de agosto de 2007, sobre a proteção do patrimônio cultural e do patrimônio natural de natureza cultural na República do Benin. Dessa vez, a lei propõe especificamente uma estrutura encarregada da proteção do patrimônio e prescreve o estabelecimento de um inventário nacional do patrimônio cultural e, sobretudo, um plano de salvaguarda deste. Também insiste na proteção dos bens em caso de conflito armado e estabelece as condições para a exportação de bens classificados. Essas disposições são acompanhadas de sanções penais. Essa lei também tem suas limitações devido à ausência de decretos regulamentares.

Em 1990, o país organiza as condições gerais da cultura e do desporto, de onde uma das resoluções foi a adoção de uma política cultural. Em seu ponto três (3), intitulado *Inventário, conservação e desenvolvimento do patrimônio cultural*, afirma o seguinte princípio: "A política cultural do Benin dará ênfase especial à salvaguarda e restauração do patrimônio ameaçado [...] É por isso que o Estado beninense [...] negociará os acordos necessários para a repatriação de nosso patrimônio cultural detido pelas antigas potências coloniais". Esse texto inspirou a Lei 91-006 de 25 de fevereiro de 1991, sobre a Carta Cultural na República de Benin, em seu capítulo 3, artigo 13 (parágrafo 3º). Ela dispõe que "o Estado também deve trabalhar para a restituição de bens culturais expatriados". Benin está começando a sair do torpor e do luto em que a ausência das obras o mergulhou, para iniciar o processo de reivindicação de seu retorno. Em 2016, o Presidente da República, Patrice Talon, fez um primeiro pedido por escrito à França, para reivindicar a devolução dos bens culturais do Benin. O pedido foi rejeitado pelo governo de François Hollande, tendo em vista as leis francesas e europeias, para as quais essas obras gozam da inalienabilidade característica de todo o patrimônio do país.

Entretanto, na opinião de Amadou-Mahtar M'Bow, ex-diretor geral da Unesco entre 1974 e 1987, é legítimo que os países desprovidos de uma parte importante de sua história a recuperem. Em 7 de junho de 1978, ele lançou um apelo solene às antigas potências colonizadoras nos seguintes termos:

Os povos que foram vítimas desse saque, talvez secular, não só foram privados de obras-primas insubstituíveis, foram despojados de uma memória que sem dúvida os teria ajudado a se conhecerem melhor, e certamente a se fazerem entender melhor pelos outros. [...] Esses bens culturais, que fazem parte de seu ser, os homens e mulheres desses países têm o direito de recuperá-los [...] Esses homens e mulheres desfavorecidos pedem, portanto, a devolução de pelo menos os tesouros artísticos mais representativos de sua cultura, aqueles aos quais atribuem maior importância, aqueles cuja ausência é psicologicamente mais intolerável para eles [...] Essa reivindicação é legítima... (Mahtar M'Bow 1978)

Em abril de 2017, Emmanuel Macron foi eleito Presidente da República Francesa. Em 28 de novembro do mesmo ano, ele fez um discurso histórico para cerca de 800 estudantes em Ouagadougou, Burkina Faso. Esse discurso, por si só, é uma mudança de paradigma nas relações internacionais. Paul Ricoeur ainda temia esse evento quando, ao final de uma interessante manifestação, escreveu: "Ninguém

pode dizer o que acontecerá com nossa civilização quando ela tiver realmente encontrado outras civilizações, a não ser através do choque da conquista e da dominação" (Ricoeur 2001). Aqui estamos nesta reunião, a não ser pelo choque da força e, acredito, de minha parte, em virtude desse ato do Presidente E. Macron, que esse ceticismo irá gradualmente desaparecer e dar lugar à compreensão intercultural que os trabalhos científicos vão procurar estabelecer.

Entretanto, surgiu uma controvérsia sobre a realidade ou não de suas intenções. Colóquios, artigos, entrevistas à imprensa e livros sobre a questão da restituição têm seguido.<sup>2</sup> Controvérsias de todo tipo, inclusive as relativas aos destinatários finais das obras a serem devolvidas, estão começando a crescer. Entretanto, nem todos que falam sobre isso parecem estar em sintonia com a temporalidade dos eventos. É mais do que importante lembrar, de uma vez por todas, que ao mesmo tempo em que esses saques estavam sendo organizados, a guerra de conquista do território que se tornou a República do Benin estava ocorrendo. Não havia mais um Estado ligado ao rei, que havia sido expulso e exilado. O antigo reino de Daomé já era história. Seu último pseudorreio, Agoli-Agbo, é agora apenas mais um chefe, nomeado pela administração colonial no território recém-conquistado.

A situação em 2017 é, portanto, tensa. Poucas pessoas esperavam uma inversão da história em suas vidas, a começar pelo chefe de estado do Benin,<sup>3</sup> que, no entanto, insistiu em reformular seu pedido. Em resposta, e para diminuir a controvérsia, o Presidente francês encomendou um relatório a dois acadêmicos, Felwine Sarr e Bénédicte Savoy. As propostas resultantes desse relatório o levaram a tomar a memorável decisão de devolver 26 obras à República do Benin. Em 10 de novembro de 2021, elas chegaram a Cotonou em uma festa popular que ficará gravada na memória de todos. Após sua partida, acompanhada de batalhas assassinas e violência psicológica, algumas das obras foram devolvidas com grande alegria, acolhidas como vestígios dos reis e do imaginário que caracterizaram seus respectivos reinados. Deve-se ficar feliz ou chateado em tais circunstâncias? Essa é uma questão ontológica importante, mas não é a principal preocupação deste documento. O importante é perguntar o que aconteceu com elas nesse novo contexto. Elas não voltaram incólumes de sua estadia no país de adoção, e é esse aspecto que me ocupará nas linhas a seguir.

## II- Diagnóstico do contexto científico da restituição

O contexto da restituição é caracterizado por fatos distantes e recentes. Não será útil rever todos esses fatos, mas alguns deles ajudarão minha reflexão. Escolhi três muito significativos, dada a durabilidade do efeito induzido, mas também seu simbolismo para as relações entre as duas partes.

O primeiro está relativamente bem documentado. Desde a chegada das obras nos museus públicos franceses, elas passaram por diferentes cenários, típicos da evolução do conhecimento sobre os territórios de onde provêm, mas também, e

2 Para isso, Dr. Kwame Opoku, - Gana Moderna, <https://www.modernghana.com/author/KwameOpoku>.

3 Isso foi o que ele mesmo disse durante seu discurso na recepção das obras no Palácio da República, em 10 de novembro de 2021.

sobretudo, dependentes das conjunturas do cenário artístico em Paris e no mundo (Beaujean, 2007; Murphy, 2009; Tchibozo, 2018b). Do Museu Trocadero, inaugurado em 1876, ao Museu do Quai Branly-Jacques Chirac, aberto ao público em 2006, passando pelo Museu do Homem, inaugurado em 1936, essas obras passaram por diversas mudanças museográficas, às vezes na companhia da mais famosa, a escultura do deus Gu. Desde 1894, depois de serem apresentadas como troféus de guerra em uma lógica de acumulação, no final dos anos 1920 elas haviam retornado à lógica do objeto de arte único, sendo o equilíbrio de poder muito mais sutil sob o regime estético. Em 1931, elas foram novamente reunidas para satisfazer a grandeza imperial da República durante a exposição *etnográfica das colônias francesas*. De objetos que ilustram a influência do poder real em Abomey, rodeados de grande respeito porque eram considerados como arquivos dos diferentes reinados e, portanto, limítrofes do sagrado, tornaram-se a expressão da dominação tecnológica, a imposição de uma visão particular do mundo e a influência imperialista da França. Sua exibição foi organizada em momentos diferentes e ditada por circunstâncias diversas, de acordo com a necessidade de lembrar essa superioridade política e psicológica.

O segundo elemento é, por um lado, a intensidade do debate científico gerado pela presença dessas obras em si mesmas na Europa e, por outro, a extensão do impacto que elas tiveram tanto sobre a sociedade quanto sobre as práticas artísticas. Quando Carl Einstein publicou seu livro *Negerplastik* em 1915, o mundo científico da época estava, para dizer de forma suave, em tumulto. O livro gerou o mais formidável confronto epistemológico conhecido até hoje entre etnólogos, antropólogos e filósofos ou esteticistas. A determinação de afirmar que o “outro”, o não-ocidental em particular, é diferente de “nós” não vacila há décadas. Os objetos de outros lugares devem ser considerados como peças etnológicas ou devem ser reconhecidos exclusivamente como formas de arte? Em 1930, quando a escultura do deus Gu foi exibida na galeria do teatro Pigalle em Paris, acreditava-se, como lembrou Maureen Murphy (2009), que estávamos testemunhando uma “convergência epistemológica entre a história da arte e a antropologia”.<sup>4</sup> Essa controvérsia ainda não terminou. Em 2015 Roberto Condruru abordou o assunto em um livro coeditado com Elena O'Neill para que o Sul Global pudesse finalmente retomar este debate (Condruru, O'Neill 2015). Finalmente, a dificuldade, para alguns, de compartimentar as artes não ocidentais, particularmente da África, em uma experiência antropológica, e a recusa, para outros, de ler apenas formas artísticas nelas, deu origem a tentativas de teorização de todos os tipos, inclusive etnoestéticas. Ela é realmente capaz de prestar contas da experiência artística na África, por exemplo? O que fazemos desse debate no novo contexto em que as obras chegam à sua terra de criação?

Finalmente, o terceiro elemento deste diagnóstico é a marcha forçada da produção africana em direção aos cânones da arte europeia. Durante a colonização, em meados dos anos 50, uma estratégia de reorientação das regras de produção artística foi desenvolvida na maioria dos países africanos através, para alguns, da transmissão das regras ultrapassadas das artes plásticas europeias, e para outros, na maioria das vezes artistas jovens, do condicionamento para alcançar o que corresponderia ao mercado

4 Murphy apontou que uma das evidências ilustrativas dessa evolução epistemológica é a *Revue Documents*, dedicada à arqueologia, artes plásticas, etnografia e variedades, que surgiu entre 1929 e 1930.



de arte ocidental (Tchibozo, 2018a & 2019b). Estão sendo organizados workshops em todos os lugares, notadamente na Nigéria, nos dois Congos, Senegal, Uganda, Etiópia etc., e estão nascendo movimentos. Os movimentos estão surgindo. Poderíamos mencionar a Escola Oshogbo na Nigéria, a Escola Poto-poto no Congo Brazzaville, o Hangar na República Democrática do Congo etc. Entretanto, a partir da década de 1910, os cânones que regem as práticas artísticas na França e, por extensão, na Europa, começaram a ser colocados em perspectiva. Esses fatos geraram dois fenômenos com consequências inestimáveis para a criação artística no continente. Toda a produção dessa geração de artistas foi designada como "Art Naïf", um sinônimo de "déjà vu", ironia sobre essa produção. Joëlle Busca (2000) faz uma boa descrição, insistindo, por um lado, na falta de domínio das regras adotadas por esses artistas e, por outro, em sua obsolescência na Europa. E da "arte ingênua" chegamos à "arte para turistas ou arte do aeroporto", qualificações retiradas da literatura ocidental, para designar uma produção que já havia começado sob o regime colonial. Essa é uma nova virada que se deu no momento, já que levou os artistas a outras margens que não aquelas que deveriam continuar a dar vida. Eles simplesmente se desviaram - tenho o cuidado de não generalizar - do caminho real traçado por seus antecessores e abandonaram assim, para muitos deles, suas raízes artísticas. Como podemos, com a nova situação, conseguir nos reconectar com essas raízes?

### III- As questões científicas

A magnitude da tarefa de encontrar novos rumos para a pesquisa e criação, agora que as obras estão bem e verdadeiramente em solo beninense, é imensa. O desafio desse empreendimento exige a mobilização de todos os atores, incluindo funcionários, cujo envolvimento concreto será o barômetro de seu compromisso. O financiamento de programas de pesquisa deve nos ajudar seriamente a traçar o caminho a seguir.

A primeira reflexão deve ser sobre os discursos já construídos sobre essas obras. O que vai acontecer? Será que os mesmos discursos continuarão a alimentar a exibição dessas obras nesse novo contexto? O que acontecerá com seu status se não desenvolvermos uma visão diferente da que existiu até agora? Há uma atmosfera de fatalismo em torno das reflexões a serem construídas, mas isso certamente se deve ao caos gerado pelas emoções. É também o caso de muitas pessoas não estarem preparadas para aceitar essa mudança que está ocorrendo diante de nossos olhos. Apesar delas, que arriscam resistir - já podemos sentir no ar - sem realmente saber por quê. Haverá, portanto, uma espécie de exercício pedagógico a ser realizado antes de se engajar nos novos empreendimentos intelectuais e criativos.

Nas semanas que antecederam o retorno das obras, as duas partes concordaram em organizar uma semana do Benin no Museu do Quai Branly-Jacques Chirac. Inúmeras atividades foram planejadas para essa ocasião, incluindo um dia de reflexão, que na realidade foi reduzido a uma manhã, porque as cerimônias oficiais na presença de dois chefes de Estado deveriam ocorrer no mesmo recinto do museu. Tive a honra de encerrar essa manhã com um discurso sobre *A migração de objetos de arte em uma história global*. Embora não falte interesse nessa configuração, esse assunto merecia ser reorientado, especialmente em tais circunstâncias. Por isso, escolhi

a palavra “viagem”, o que permite propor uma perspectiva diferente daquela proporcionada pelo tema original. Isso poderia dar origem a novas perguntas?

De fato, tomado pelo valor de face, o ato de migração é um processo ativo e não um processo passivo. É um ato voluntário e eu devo insistir nesse aspecto. Aquele que se compromete a migrar está consciente dos riscos do choque cultural, pois encontra o “outro”. Existe, portanto, sem dúvida, um problema de adaptação a um novo contexto e, acima de tudo, a pessoa deve estar preparada para enfrentar uma possível crise de identidade.

Deve ser enfatizado que a História da Arte, como disciplina, não tem permanecido insensível à questão da migração. As diferentes etapas de sua prática acabam por abordar o processo criativo no contexto dos movimentos migratórios. Isso levou à formulação do conceito de “Centro e Periferia”, já aplicado na Europa desde o Renascimento antes de sua extensão ao resto do mundo após as conquistas coloniais. A produção de grande parte da humanidade foi então marginalizada, e foi somente em meados do século XX que elas começaram a ser percebidas como capazes de entrar no complexo processo de migração, o que também lhes atribuiu uma dimensão universal (Ricoeur, 2001). Mieke Bal (2002) mostrou que a história da arte é apenas uma questão da cultura de uma determinada localização geográfica. Na verdade, é um conjunto de histórias que não pode representá-la por si só. Podemos então admitir que a disciplina, com relação a essas avaliações, se abre a outras experiências metodológicas para se tornar o que atualmente é chamado de “Histórias da Arte Mundial”, sinônimo da pluralidade de polos culturais. A análise dos objetos de migração ou em migração está se tornando mais complexa e torna obsoleto qualquer discurso dominante.

Mas aqui estamos tratando de peças que, no momento de sua viagem para outros horizontes, ainda não foram classificadas como obras de arte e reconhecidas como tal pela disciplina que acabo de mencionar. Elas viajaram sem a opinião de ninguém, exceto daqueles que decidiram levá-las e acabaram em museus públicos, galerias e, às vezes, em coleções privadas. Portanto, atribuir-lhes uma capacidade para entrar no complexo processo de migração poderia criar alguma confusão, que deve ser evitada a todo custo. No máximo, em alguns aspectos, posso falar de migração por transferência. No entanto, é esse tipo de novo olhar que devemos trazer continuamente para a discussão em parceria com nossos colegas do Norte. Uma melhor compreensão do que esses trabalhos foram, do que são e do que se tornarão está em jogo. Não será uma tarefa fácil de se engajar, mas será mais do que essencial dar-lhes um novo status. Elas eram objetos temidos, num contexto de poder real sem concessões quanto ao seu lugar em termos de celebração dos antepassados, de representação de uma forma de pensar, mas acima de tudo de dominação do seu ambiente. Uma vez arrancadas de seu pedestal em Abomey, elas perderam toda a pretensão quando chegaram em Paris e se tornaram objetos de exibição do domínio francês e do declínio de uma civilização vista como retrógrada. Elas retornam desse parêntese no contexto de um Estado-nação, a República, que por um lado é governada por normas republicanas, e por outro não visa reunir as obras-primas do resto do mundo ao seu redor. Consequentemente, torna-se mais delicado atribuir-lhes o mesmo alcance de alguns séculos atrás, apesar da nostalgia inferida pelas emoções.

## Conclusão

O Benin, através da perseverança das autoridades políticas, está abrindo um capítulo sobre a restituição de bens culturais que, na opinião de vários atores, é apenas o início do processo. As 26 obras devolvidas ao país são testemunho de que a questão da restituição parece estar no processo de recomposição das relações internacionais e, sobretudo, de mudança na produção de conhecimento sobre as diferentes culturas do mundo, mas também de consolidação das indústrias criativas. Elas não permitirão, nessa fase, que todos os problemas enfrentados pela pesquisa sejam resolvidos, mas sua presença representa desafios para o mundo científico como um todo, tanto no Benin quanto para nossos colegas na França e em outras partes do mundo, que trabalham nesses objetos há muito tempo.

Em 2014, fiz experiências com colegas do Museu Etnográfico de Berlim, no contexto dos programas de exposição do *Humboldt Lab*. Publiquei um artigo sobre *Objetos desaparecidos e cooperação científica*.<sup>5</sup> Embora o termo “objetos desaparecidos” possa incluir aqueles que são saqueados e chamados de “despojos de guerra”, ele também inclui objetos de tráfico de todos os tipos, especialmente no período colonial. Portanto, o que é devolvido não será suficiente para satisfazer nossas expectativas, pois existe outra situação igualmente preocupante. Hoje não posso estudar certas produções artísticas sem recorrer a coleções particulares no exterior. Foi o que aconteceu em 2013 quando um estudante decidiu pesquisar a *arte escultórica Agonlin: um ensaio sobre análise estilística (Contribuição para uma melhor compreensão da história baseada no estudo do Bocio e da máscara de Guèlèdè)*. Isso simplesmente não foi possível, porque estudar uma tendência estilística requer um corpus de pelo menos 50 anos. Bocio está completamente ausente de nosso território, vítima do tráfico, mas também da conversão ao cristianismo dos principais atores, os escultores, embora essa tenha sido uma zona de produção massiva.

Portanto, é mais do que urgente estabelecer programas de pesquisa, incluindo estudantes de mestrado e doutorado em todas as áreas de difusão das obras, incluindo o Benin. Também será necessário criar instrumentos de diálogo e pesquisa entre pesquisadores daqui e de outros lugares, cujos projetos envolverão, além de universidades, museus e instituições dedicadas à pesquisa. Isso terá a vantagem de reduzir os laços assimétricos que têm caracterizado essas relações até agora.

5 Esta posição, que pode ser lida em alemão no website do Humboldt Lab, mostra a necessidade de estudar a origem dos objetos coletados nos museus europeus o mais próximo possível, e assim conhecer sua história. A exposição produzida durante esta cooperação foi intitulada *Objektbiographien* e integrada à grande exposição do Museu Etnográfico de Berlim em 2015



## Referências

- Bal, Mieke, *Travelling Concepts in the Humanities: Rough Guide of Travelling*. Toronto: University of Toronto Press, 2002.
- Beaujean-Baltzer Gaëlle, "Du trophée à l'œuvre : parcours de cinq artefacts du royaume d'Abomey", *Gradhiva ó*, 2007 <http://gradhiva.revues.org/987> (acesso 24 de Julho 2016).
- Busca Joëlle, *L'art contemporain africain*. Paris : Harmattan, 2000.
- Campion-Vincent Véronique, "L'image du Dahomey dans la presse française (1890-1895) : les sacrifices humains ", *Cahiers d'études africaines*. vol. 7, n° 25 (1967): 27-58.
- Conduro Roberto, O'Neill Elena, *Carl Einstein e a arte da África*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2015.
- Mahtar M'Bow Amadou, *Pour le retour, à ceux qui l'ont créé, d'un patrimoine culturel irremplaçable*, Appel du Directeur général de l'UNESCO, 1978.
- Murphy Maureen, "Du champ de bataille au musée : les tribulations d'une sculpture fon ", in *Histoire de l'art et anthropologie*. Paris : INHA / musée du quai Branly ("Les actes"), 2009. <http://actesbranly.revues.org/213> (acesso 25 de Fevereiro 2017).
- Opoku Kwame, "Macron Promises to Return African Artefacts in French Museums: A New Era in African-European Relationships or a Mirage?" *Modern Ghana*, 2017. <https://www.modernghana.com/author/KwameOpoku>.
- Ricoeur, Paul, *Civilisation universelle et cultures nationales*. Paris: Seuil, 2001 (1a ed. 1961).
- Sarr Felwine, Savoy Bénédicte, *Restituer le patrimoine africain*. Paris: Philippe Rey/ Seuil, 2018.
- Tchibozo Romuald, "Le patrimoine, un obstacle à la création plastique contemporaine en Afrique ?", in Wanyaka B. O.V., Tegna E-M and Ngo Nlend N-L (eds.), *Le Cameroun, l'Afrique et le monde (XXè-XXIè siècles): Des historiens racontent*. Lomé : PUL, 2018 : 651-672.
- Tchibozo Romuald, "Le Gou, une expression culturelle ou un mode de vie", in Houenoudé D. and Maureen Murphy (dir.), *Création contemporaine et patrimoine royal au Bénin : autour de la figure du Dieu Gou*. Paris : HiCSA website 2018.



### Editor Chefe

Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha – Museu Afro-Brasileiro / UFBA

### Co-editores

Ilma Vilas Boas – Museu Afro-Brasileiro / UFBA

Morgana Dávila – Museu Afro-Brasileiro / UFBA

Amélia Pereira Costa – Museu Afro-Brasileiro / UFBA

### Conselho Editorial

Profa. Dra. Anna Paula da Silva – Departamento de Museologia / UFBA

Profa. Dra. Cecília Conceição Moreira Soares – Departamento de História / UNEB

Profa. Dra. Cleidiana Patrícia Costa Ramos – Departamento de História / UNEB

Prof. Dr. Clovis Carvalho Britto – Faculdade de Ciência da Informação / UNB

Profa. Dra. Florentina da Silva Souza – Instituto de Letras / UFBA

Profa. Dra. Joseania Miranda Freitas – Departamento de Museologia / UFBA

Profa. Dra. Judite Primo – Departamento de Museologia / Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias – Lisboa, Portugal

Profa. Dra. Luzia Gomes Ferreira – Instituto de Ciências da Arte / UFPA

Profa. Dra. Maria das Graças de Souza Teixeira – Departamento de Museologia / UFBA

Profa. Dra. Maria Cristina de Oliveira Bruno – Museu de Arqueologia e Etnologia / USP

Profa. Dra. Nirlene Nepomuceno – Universidade Federal do ABC

### Projeto Gráfico e Diagramação

Cláudio Rapold Souza

A Revista Africanidades - A Revista do Museu Afro é uma publicação do Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia, voltada a divulgação de suas atividades e conteúdos, bem como para o diálogo com autores que tratam de questões relacionadas à memórias e culturas africanas e afro-diaspóricas.

Todos os textos de cada edição são protegidos por direitos autorais. As imagens contidas na Revista foram cedidas pelos autores, fazem parte do acervo do MAFRO ou foram retiradas de meios digitais. Algumas vezes não é possível identificar a autoria das mesmas. Caso identifique algumas das imagens que esteja desrespeitando o direito autoral, ou deseje solicitar a identificação de autorias, favor entrar em contato para que sejam tomadas as devidas providências.

Contato: [mafro@ufba.br](mailto:mafro@ufba.br)

Tradução:

Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia  
Largo do Terreiro de Jesus, S/N. Centro Histórico.  
Salvador, Bahia. CEP 40026010

