



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

SABRINA MOURA DE ARAUJO

**“DE VOLTA PARA ONDE NUNCA ESTIVE”:
ARTE AFRICANA E DIÁSPORA NA BIENAL DE DACAR (1992-2012).**

Campinas

2020

SABRINA MOURA DE ARAUJO

**“DE VOLTA PARA ONDE NUNCA ESTIVE”:
ARTE AFRICANA E DIÁSPORA NA BIENAL DE DACAR (1992-2012).**

Tese apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutora em História, na Área de História da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Omar Ribeiro Thomaz

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA TESE DEFENDIDA PELA ALUNA
SABRINA MOURA DE ARAUJO, ORIENTADA
PELO PROF. DR. OMAR RIBEIRO THOMAZ

Campinas
2020

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Paulo Roberto de Oliveira - CRB 8/6272

M865d Moura, Sabrina, 1979-
"De volta para onde nunca estive" : arte africana e diáspora na Bienal de
Dacar (1992-2012) / Sabrina Moura de Araujo. – Campinas, SP : [s.n.], 2020.

Orientador: Omar Ribeiro Thomaz.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas.

1. Arte contemporânea - Séc.XXI. 2. Diáspora africana. 3. Exposições. I.
Thomaz, Omar Ribeiro, 1965-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto
de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: "Back to where I've never been" : african art and diaspora at the
Dakar Biennial (1992-2012)

Palavras-chave em inglês:

Contemporary art - 21st century
African diaspora
Exhibitions

Área de concentração: História da Arte

Titulação: Doutora em História

Banca examinadora:

Omar Ribeiro Thomaz [Orientador]
Claudia Valladão de Mattos Avolese
Roberto Luis Torres Conduru
Renata Bittencourt Meira
Goli Almerinda de Sales Guerreiro

Data de defesa: 21-09-2020

Programa de Pós-Graduação: História

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-7636-3199>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/2868100199819107>



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Tese de Doutorado, composta pelos Professores Doutores a seguir descritos, em sessão pública realizada em 21 de setembro de 2020, considerou a candidata Sabrina Moura de Araujo aprovada.

Prof Dr Omar Ribeiro Thomaz

Profa Dra Claudia Valladão de Mattos Avolese

Dr. Roberto Luís Torres Conduru

Dra. Renata Bittencourt

Dra. Goli Almerinda de Sales Guerreiro

A Ata de Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Teses e na Secretaria do Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

Para Arturo e Santiago.
In memoriam, Rossini Perez (1931-2020)

AGRADECIMENTOS

Esta tese é fruto de incontáveis e preciosas conversas.

Agradeço aos colegas da linha de pesquisa em *Arte Não Europeia*, Fernando Pesce, Daniel Grecco, Virgínia Borges, Juliana Maués e Sandra Salles pelos diálogos sobre a construção conjunta de nossas pesquisas. A Sandra, um agradecimento especial pelas leituras, em meio às urgências da pesquisa e do doutorado.

Aos professores que participaram dessa jornada – Zoe Strother, Roberto Conduru, Amy Bueno, Cécile Frommont, Byron Hamann, Adam Sellen, Melissa McCormick, Yukio Lipit, Juliana Ribeiro, Patrícia Meneses – trazendo suas referências, saberes e questões de forma crítica e, ao mesmo tempo, generosa. Obrigada!

À Cláudia Mattos, obrigada pelo apoio, pelas redes tecidas e pela construção de oportunidades num campo tão fragilizado, mas também tão promissor e instigante.

Ao Omar Ribeiro Thomaz, obrigada pelas conversas espirituosas e os comentários precisos que apontaram caminhos sem os quais essa tese não teria ganho consistência.

À Emi Koide (UFRB) e ao Aldair Rodrigues (Unicamp), pelo aporte à qualificação desta tese.

À Solange Farkas e ao Videobrasil, por me apresentar a esse universo de pesquisa.

À amiga e parceira Lorena Vicini, pela abertura e pela possibilidade de dialogarmos para além dos véus da cordialidade.

Às amigas, Chantal Medaets e Nadège Mézié, obrigada pelas leituras atentas, o cuidado com as entrelinhas e pelas perguntas necessárias que me mostraram o valor do *fil rouge* numa pesquisa científica.

Ao Bonde do Santiago – Maria Chiaretti, Márcia Vaz e Carolina Câmara – pelos respiros, risadas e bons momentos em meio a loucura do trabalho e da “vida moderna”. À Maria, pela partilha de suas impressões sobre a bienal À Márcia, pelas trocas intelectuais que não me deixaram esquecer que “o pessoal é político”. À Carol, por, mesmo à distância, ser sempre tão cuidadosa.

À amiga de sempre e todas as horas, Fabiana Futata. Obrigada por me lembrar de que juntas somos fortes.

Ao colegas do grupo *Epistemology of Area Studies and Global Studies* – Aminata Rupert, Hady Ba, Houfrane Ahamed, Inácio De Carvalho Dias De Andrade, Ibrahima Niang, Mame Mor Ndiaye, Flora Losch, Bado Ndoye – pela troca constante de informações, artigos e comentários construtivos. Foi um enorme prazer conhecê-los ao longo da pesquisa e, sem dúvidas, um ganho inestimável.

Aos colegas do grupo *Arts from the Black Atlantic*, em especial, à Christoph Singler e Brigitte Reinwald.

Ao “noyaux-dur”, Alice Bialestowski, Stéphanie Tarot e Jean Didier, pela constante companhia e apoio à família Bonhomme.

Ao querido artista Rossini Perez, a quem sempre lembrarei com afeto e compromisso. À sua família e à Tânia, que se torna agora uma nova amiga.

Ao meu irmão, Leonardo, também pesquisador. Obrigada por me ensinar que os frutos de um bom trabalho acadêmico só se colhem com constância.

Às minhas tias, Fátima, Goreth, Cristina, obrigada pelo carinho. Aos meus avós, Gonzaga, Odete e Elizabeth, pelo amor que fez da minha infância um terreno de afeto formativo.

Aos meus pais, desde sempre, grandes incentivadores da leitura. O meu agradecimento especial por me introduzir ao mundo dos livros e estimular esse gosto com tanta atenção.

Ao Arturo e ao meu amor, Santiago. Obrigada por cada segundo ao meu lado. Tudo que faço é para vocês!

Agradeço ainda ao *Secrétariat de la Biennale* de Dakar e a Abdou Diouf por me permitir entrar nos arquivos da bienal, e ao Village des Arts e Idrissa Diallo, por me guiar pela história da arte senegalesa.

O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Brasil (CNPQ), processo 141626/2017-8, e da Fundação Getty, pelo programa Connecting Art Histories.

"No centro da noção de diáspora está a imagem de uma jornada. No entanto, nem todas as jornadas podem ser entendidas como diáspora."

- Avtar Brah (1993)

RESUMO

“Seria possível retornar a um lugar onde nunca estive antes?”, perguntava a artista cubana Maria Magdalena Campos-Pons ao narrar a realização de sua primeira exposição em solo africano – parte integrante da programação da sexta bienal de Dacar (Senegal, 2004). O paradoxo latente à questão enunciada por Campos-Pons dá nome a esta tese, e abre caminho para uma investigação sobre a presença dos artistas da diáspora africana na bienal de Dacar – também conhecida como *Dak’art* –, ao longo de suas dez primeiras edições (1992-2012).

Expoente cultural da África do Oeste, a cidade de Dacar é tomada aqui como um terreno privilegiado na gestação de imagens e narrativas dos sujeitos em diáspora, tanto no campo das artes, quanto da política ou da produção intelectual. Guiados por pautas heterogêneas, tais sujeitos projetam na África diferentes temporalidades. Do retorno desejado a uma terra ancestral ao olhar futurista e cosmopolita que desvincula o continente do legado colonial, tais projetos acompanham as distinções entre as dispersões *históricas* e *contemporâneas*, sem desconsiderar o horizonte global de pertencimento e solidariedade que questiona a racialização do "ser negro" face ao privilégio social da “brancura”.

Muitas vezes oscilantes, as narrativas de pertencimento associadas ao campo da arte contemporânea africana estão diretamente relacionadas a esse contexto, e posicionam os artistas entre a *adesão* e a *recusa* de identidades essencializadas no campo da história da arte. Longe de indicar uma contradição, tais posicionamentos são estrategicamente mobilizados pelos artistas que os enunciam, lhes permitindo afirmar sua coetaneidade e negociar ativamente sua entrada no mundo da arte contemporânea.

Ora, que visões de mundo, experiências sociais, dimensões simbólicas e políticas o termo “diáspora africana” engloba? E, como repercutem no campo da arte contemporânea? Que imagens os artistas da diáspora mobilizam ao expor seus trabalhos no continente africano? E, por outro lado, o que representa para a cena *dakaroise* a presença dos artistas da diáspora? Essas são algumas das questões que esta tese se propõe a responder.

Palavras-chave: arte contemporânea, diáspora africana, essencialização estratégica, políticas de identidade, bienais.

ABSTRACT

"Would it be possible to return to a place where I have never been before?", asked the Cuban artist Maria Magdalena Campos-Pons as she narrated her first exhibition on African soil – part of the sixth Dakar Biennial (Senegal, 2004). The paradox underlying the question enunciated by Campos-Pons gives name to this thesis, and opens the path for an enquiry on the presence of African Diaspora artists at the Dakar Biennale – also known as *Dak'art* – throughout its first ten editions (1992-2012).

A cultural exponent of West Africa, the city of Dakar is taken here as a privileged site for the development of images and narratives of the individuals in diaspora, whether in the arts, in politics or intellectual production. Spanning heterogeneous agendas, these individuals ascribe distinct temporalities to the African continent. From the longed-for return to an ancestral land to the futuristic and cosmopolitan gaze that unbinds the continent from the colonial legacy, such projects encompass the distinctions between *historical* and *contemporary* dispersions – ultimately aware of the global horizon of kinship and solidarity that questions the racialization of the "black being" *vis à vis* the social privilege of "whiteness".

The narratives of belonging associated with the field of contemporary African art are directly related to this context, and are often grounded in oscillating positions that place artists between the *adherence to* and the *denial of* essentialized identities in the field of art history. Far from a contradiction, such positions are strategically mobilized by the artists who enunciate them, allowing the assertion of coevalness and the active negotiation of their entry into the contemporary art world.

Which worldviews, social experiences, symbolic and political dimensions does the term "African Diaspora" encompass? How does it resonate in the field of contemporary art? What images do Diaspora artists mobilize when exhibiting their work on the African continent? And, on the other hand, what does the presence of Diaspora artists represent for the *Dakaroise* art scene? These are some of the questions that this dissertation intends to address.

Keywords: contemporary art, African diaspora, strategic essentialization, identity politics, biennial.

LISTA DE GRÁFICOS

GRA. 1 Países de origem e residência dos artistas participantes da Bienal de Dakar (1992-2012) / p.216

GRA. 2 Presença dos artistas senegaleses, da diáspora histórica e contemporânea (1992-2012) / p.249

GRA. 3 Países de origem dos artistas africanos (negros, brancos e árabes) vivendo no continente, e excetuando-se o Senegal (1992-2012) / p.216

GRA. 4 Países de origem dos artistas negros participantes da Bienal de Dakar (1992-2012) / p.252

GRA. 5 Países de residência dos artistas africanos vivendo fora do continente (1992-2012) / p.258

GRA. 6 Continente de origem dos artistas participantes (1992-2012) / p.263

GRA. 7 Continente de residência dos artistas participantes (1992-2012) / p.263

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AICA Association Internationale des Critiques d'Art
ANAPS Association Nationale des Artistes Plasticiens du Sénégal
CICIBA Centre Internationale des Civilisations Bantu (Gabão)
ENA École Nationale des Arts (Senegal)
FESMAN Festival Mondial des Arts Nègres (Senegal)
FESPAN Festival Panafrican (Argélia)
FESPACO Festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou (Costa do Marfim)
FESTAC Second World Black and African Festival of Arts and Culture (Nigéria)
ICA Institut Culturel Africain (Senegal)
IFAN Institut Fondamental de l'Afrique Noir (Senegal)
ISA Instituto Superior de Artes (Cuba)
MoMA Museu de Arte Moderna de Nova York (Estados Unidos)
SOAS School of Oriental and African Studies (Inglaterra)
UNIA Universal Negro Improvement Association
PAE Programa de Ajustes Estruturais
UNICEF Fundo das Nações Unidas para a Infância

Notas:

(i) Todas as traduções foram realizadas pela autora, exceto quando indicado.

(ii) Os títulos de mostras, instituições, livros e artigos foram mantidos no idioma original a fim de facilitar a posterior busca de referências.

Sumário

INTRODUÇÃO | 16

PARTE I

DIÁSPORA E ARTE AFRICANA:
ARTICULAÇÕES HISTÓRICAS E CONTEXTUAIS

Capítulo 1

O espectro discursivo da noção de diáspora:
um olhar a partir das ciências humanas | 34

- 1.1. Estudos diaspóricos: dispersão, identidade e diferença cultural | 39
- 1.2. Desdobramentos críticos: da diáspora como espaço e categoria de prática | 43
- 1.3. Diásporas africanas para além da unidade histórica | 48
- 1.4. Quais diásporas? | 52

Capítulo 2

Negociando pertencas ou o lugar da diáspora africana na arte | 55

- 2.1. Autenticidade, alteridade e etnicidade em questão | 56
- 2.2. Novos internacionalismos: classe, raça e gênero no pós-guerra | 61
- 2.3. O discurso da arte global e as falhas na retórica da inclusão | 71

Capítulo 3

Bienais entre fraturas narrativas | 76

- 3.1. Contra o “tokenismo”, a criação de um fórum em Veneza | 79
 - 3.2. Em debate: representatividade e os ruídos da localidade | 87
 - 3.3. Arte global a partir da África do Sul | 90
-

PARTE II

ECOS E RUÍDOS DA *NÉGRITUDE*

Capítulo 4

Política, arte e cultura no horizonte das independências | 95

- 4.1. O renascimento africano como projeto de futuro | 96
- 4.2. Os congressos culturais e o papel dos internacionalismos negros | 99
- 4.2. As políticas da *Négritude* e as muitas vozes do panafricanismo | 103

Capítulo 5

Dacar, “a esquina da África” | 109

- 5.1. *Arts nègres*, arte africana | 115

- 5.2. A presença brasileira no FESMAN: diplomacia cultural e a questão racial | 124
- 5.3. Uma trajetória desviante | 131

Capítulo 6

Pedagogias, estéticas e desvios à *Négritude* | 135

- 6.1. “Uma nova arte para uma nova nação” | 137
 - 6.2. Outras pedagogias artísticas na *École de Dakar*: um olhar a partir do Brasil | 146
 - 6.3. Figuração, história e política como antíteses da *Négritude* | 153
 - 6.4. *Agit’Art* e a república dos loucos | 163
 - 6.5. Rumo a uma nova arte senegalesa | 167
-

PARTE III

ÁFRICA GLOBAL

Capítulo 7

A “escrita de si” na arte africana a partir dos anos 1980 | 172

- 7.1. Narrar a si mesmo | 179
- 7.2. Narrar o mundo | 183
- 7.3. Ser (ou não ser) um artista africano | 189
- 7.4. Essencialização estratégica | 193

Capítulo 8

A Bienal de Dacar face a uma ideia de arte africana | 195

- 8.1. “Un hospital sem médicos” | 196
- 8.2. Genealogias em questão | 198
- 8.3. Uma bienal panafricana? | 202

Capítulo 9

Visualizando *Dak’art* | 212

- 9.1. Sobre o uso de estatísticas na história da arte | 217
 - 9.2. Cronologias e cartografias | 221
 - 9.3. Panorama expositivo: relações espaço-tempo | 226
-

PARTE IV

IMAGINAR A DIÁSPORA A PARTIR DE DACAR

Capítulo 10

Diásporas: valores, expectativas e tensões | 232

- 10.1. Questões de raça e cor, entre o local e o global | 237
- 10.2. Negociações por uma África plural | 243
- 10.3. O elogio à migração | 255
- 10.4. “A instalação artística: um vírus nocivo e devastador no coração da arte africana” | 262
- 10.5. Engajamentos públicos da diáspora | 269

Capítulo 11

Poéticas da partida e do retorno | 273

11.1. “De volta para onde nunca estive” | 274

11.2. Retorno a Dacar | 280

11.3. “Um panteão do povo negro” | 284

CONSIDERAÇÕES FINAIS | 287

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 296

ANEXOS | 326

A. Entrevistas realizadas | 327

B. Simpósios e conferências | 328

C. Fontes utilizadas para o levantamento de dados | 329

D. Arquivos consultados | 333

Introdução

Em dezembro de 2003, a artista cubana Maria Magdalena Campos-Pons desembarcava no Senegal para a montagem da sua primeira exposição em solo africano – *3x3: Three artists/Three projects*, parte do programa paralelo da sexta Bienal de Dacar (2004). “Durante muito tempo, pensei que havia me preparado para essa viagem. Logo descobriria o quanto eu sabia, ou não”, relata a artista (2008: 30). A convite de Salah Hassan e Cheryl Finley – curadores da mostra – Campos-Pons juntava-se aos artistas estadunidenses David Hammons e Pamela Z para conceber trabalhos *site-specific* ancorados nos espaços de memória (e esquecimento) de Dacar, e seus arredores. Para abrigar sua obra, *Threads of Memory: One Thousand Ways of Saying Goodbye* (*Fios da Memória: mil maneiras de dizer adeus*, fig. 1), Campos-Pons escolheu uma fábrica de tecidos desativada, temporariamente convertida num centro de arte contemporânea. Ali, criou uma instalação multimídia composta por vídeos realizados entre Cuba e o Senegal, intermediados por cenários montados com fragmentos de máquinas têxteis e correntes de contas adquiridas no mercado local de Sandaga.

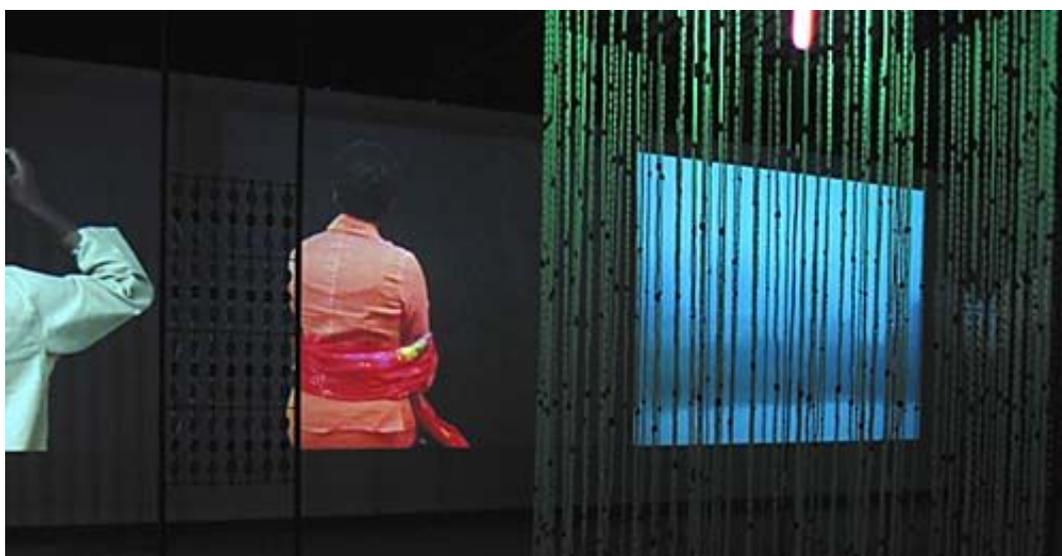


Fig. 1 | *Threads of Memory: One Thousand Ways of Saying Goodbye* (2003-2004), Maria Magdalena Campos Pons. Dak'art 2004. Foto: Sue Williamson. Fonte: Arttrhob

Incurso nas múltiplas migrações que marcaram a trajetória da própria artista e sua família, *Threads of Memory* percorre de forma autobiográfica sua infância nas *plantations* cubanas, passando pela partida aos Estados Unidos na década de 1990, até chegar a Dacar. Ao narrar o impacto de sua primeira visita ao continente africano, as metáforas do “desterro” e do “retorno” apresentam-se como fios condutores da narrativa tecida pela artista. “Seria possível retornar a um lugar onde nunca estive antes?”, pergunta Campos-Pons (*apud* Hassan e Finley, 2008: 30) ao descrever sua experiência no Senegal.

O paradoxo latente à questão que dá nome a esta tese revela-se tanto nas narrativas de ancestralidade, presentes em muitas de suas obras (fig. 2), quanto na imagem de uma Mãe África de contornos indefinidos. “Quando Campos-Pons chegou a África, viu mulheres carregando objetos sobre suas cabeças, da mesma forma que imaginava que sua avó havia feito”, conta Sally Berger em seu texto para o catálogo retrospectivo de 3x3, *Diaspora, Memory, Place* (2008: 212). Na mesma publicação, Selene Wendt revisita a infância da artista em Cuba, “uma ilha que de algum modo está desaparecendo lentamente de seu espectro cotidiano” (2008: 212).

Ao tornar-se *leitmotiv* para a apreciação crítica de *Threads of Memory* em Dacar, a máxima enunciada por Campos-Pons remete a uma longa mitologia diaspórica que se torna tangível nos processos criativos de muitos artistas negros operando fora do continente africano. Ancorada em imagens que evocam laços de continuidade, essas narrativas oferecem uma chave de leitura importante para práticas artísticas constituídas a partir de eixos de mobilidade nos quais os sentidos de pertencimento subscrevem a uma história comum e para além de limites geopolíticos definidos. Tratam-se, para o historiador da arte Steven Nelson (2006), de trajetórias nas quais identidades se constituem a partir de pertencas e filiações diversas, desafiando as narrativas homogêneas das culturas ditas “nacionais”. Tal fenômeno manifesta-se tanto na assunção de “visões de mundo múltiplas, visões de mundo compostas da experiência, memória ou mitologização de pelo menos duas culturas diferentes” — o que W.E.B. du Bois chamaria de uma *dupla consciência* —, quanto na constituição das narrativas de origens, reais ou imaginadas, como é o caso da Mãe África (Nelson, 2006: 298).

*

Maria Magdalena Campos-Pons exhibe seu trabalho em Dacar no momento em que a bienal, também conhecida como *Dak'art*, começa refletir conceitualmente sobre os artistas das diásporas formadas com as dispersões forçadas pelo Atlântico. Embora sua

edição inaugural¹, em 1992, já carregasse as sementes desse projeto, muitas negociações foram feitas até a definição de uma missão que englobasse um espectro mais amplo de filiações artísticas. Por um lado, os artistas senegaleses saudosos da patronagem cultural instaurada ao longo da presidência de Léopold Sédar Senghor (1960-1981) clamavam – mesmo que pela via do antagonismo – uma plataforma local de difusão artística. Por outro lado, o sistema internacional das artes, impulsionado por uma nova agenda global de representatividade, via numa bienal africana a possibilidade de renovar suas pautas institucionais. Com o passar de suas edições, e sobretudo a partir de 1996, *Dak'art* inscreve-se numa perspectiva internacionalista da arte produzida pela comunidade artística africana, incluindo as diásporas. Nesse contexto, tratou de assumir uma “missão panafricana” que, nas palavras de Yacouba Konaté (2013: 496) – crítico de arte e curador geral da sétima edição da bienal (2006) –, “fala para a África e em nome dos africanos”.



Fig. 2 | *De Las Dos Aguas* (2007), Maria Magdalena Campos Pons

¹ Nas suas primeiras edições a bienal se chamava *Biennale des Arts et des Lettres*. Antes da edição de 1992, dedicada às artes visuais, houve uma bienal de literatura em 1990. Nas pesquisas acerca da bienal de Dacar, o marco da primeira edição oscila entre essas duas mostras. Aqui, posto que o foco é as artes visuais, irei tomar a edição de 1992 como a mostra inaugural sem, no entanto, considerar seus antecedentes históricos.

Em *The Diaspora as Object* (2003), John Peffer aponta questões importantes acerca das implicações discursivas e estéticas do conceito de diáspora africana nas artes visuais. “Hoje”, afirma Peffer, “o conceito de diáspora pode ver-se incluído entre um conjunto de lugares comuns como fronteira, criouliização, transculturação, hibridismo, e outras, todas elas tentando descrever zonas de contato intercultural e culturas transnacionais” (Peffer, 2003). Tal comentário aponta não só para a maleabilidade de conceitos correntes na agenda da “arte global”, como também para a necessidade de se contextualizar as negociações entre práticas artísticas, discursos curatoriais, perspectivas expositivas e seus eixos de inserção locais e internacionais. Tal é o jogo de forças que atravessa esta pesquisa e é tomado como horizonte na compreensão da dimensão diaspórica em *Dak’art*, entre 1992 e 2012.

O que significa para os artistas da diáspora mostrar seus trabalhos no continente africano? E, por outro lado, o que representa para a cena local a presença desses artistas no Senegal? Como as trajetórias desses atores interferem nas leituras da arte contemporânea africana? Quais as dimensões simbólicas e políticas da noção de diáspora no campo da curadoria e das exposições de arte africana? E, como elas podem repercutir na expansão das narrativas sobre identidade e pertencimento geográfico (origem/residência) nas práticas artísticas?

*

Para elucidar tais questões, o primeiro capítulo da tese busca traçar uma genealogia do conceito de diáspora nas ciências sociais, e mais especificamente dos usos das noções de identidade e diáspora africana pelos projetos intelectuais pan-africanistas, e suas subsequentes releituras nos anos 1960 e 2000². Nesse processo analítico, me debrucei sobre as duas concepções de identidade enunciadas por Stuart Hall em *Cultural Identity and Diaspora* (1994). A primeira delas, erigida sob os termos de uma narrativa de ancestralidade, conecta indivíduos pelos laços a um passado comum. Segundo essa definição, explica Hall (1994: 223), “nossas identidades culturais refletem experiências históricas comuns e códigos culturais compartilhados que nos fornecem — como ‘um só povo’ — quadros de referência e significados estáveis, imutáveis e contínuos”. A

² Brent Hayes Edward ressalta que, a noção de diáspora africana partilha algumas características comuns às diásporas “clássicas”, a saber: a judaica, a grega e a armênia. Entre esses elementos, estão a “dispersão e desenraizamento de comunidades, uma história de ‘partida traumática e forçada’, e também o sentido de uma relação real ou imaginada com uma terra de origem (*homeland*), mediada pela dinâmica da memória coletiva e pela política do retorno” (Edwards, 2001: 52).

segunda definição, por sua vez, questiona a ideia de essencialismo por trás das filiações ancestrais e inscreve a noção de identidade em uma perspectiva mutável e historicizada.

Essa visão *não essencialista* de identidade pauta toda uma produção acadêmica a partir dos anos 1990. Em parte, preocupada em ressaltar as nuances e distinções entre as vozes da diáspora africana, tal produção ilumina conceitos chave – e, no entanto, problemáticos – para a compreensão de seus processos de formação, como os pressupostos de autenticidade ou de continuidades a-históricas. “Será que as ditas sobrevivências culturais foram a bagagem mais adequada aos africanos em sua luta pela sobrevivência? Ou elas foram criadas pelas próprias condições sob as quais foram forçados a trabalhar e reproduzir?”, pergunta-se o historiador estadunidense Robin Kelley (2002: n.p.). Sem esquecer, no entanto, que os laços de solidariedade e ancestralidade – gestados face às lutas anti-racistas das diásporas negras –, fundam políticas tão fundamentais quanto os “discursos de diferença e descontinuidade”, é necessário contemplar ambas as visões de identidade em seus aportes epistemológicos (cf. Patterson e Kelley, 2002).

Como veremos, outro paradigma questionado pelos estudos diaspóricos é o do *estado-nação* permitindo, na sua esteira, a emergência do “espaço Atlântico” como uma escala e categoria de análise. Ora, muito já foi dito sobre a maneira pela qual o historiador britânico Paul Gilroy (1993) tomou o campo da música para pensar as relações entre estilos, gêneros ou códigos estéticos, a partir de espaços geograficamente distantes, mas historicamente ligados. “Como o deslocamento hemisférico e a disseminação global da música negra se refletem em tradições críticas localizadas e [...] que valor se atribui à sua origem em oposição aos seus laços contingentes e trajetórias fractais?”, pergunta Gilroy (1993: 96). Tal projeto teórico foi o ponto de partida para que diversos autores (Patterson e Kelley, 2000; Edwards, 2000; Zeleza, 2005) extrapolassem a perspectiva do “Atlântico negro” e estabelecessem espaços analíticos a partir de eixos de deslocamento ainda pouco discutidos pela literatura acadêmica. Seus aportes tecem uma crítica à perspectiva anglófona, deslocando o Atlântico Norte do centro da modernidade, ao mesmo tempo que permitem pensar outras cartografias de dispersão, como um “Oceano Índico negro” ou um “Mediterrâneo negro” (Patterson e Kelley, 2000: 29).

Nesse segmento da tese veremos também que as dispersões africanas ao longo dos últimos cinco séculos têm apresentado grandes desafios teóricos para o seu mapeamento. Em *Rewriting the African Diaspora: Beyond the Black Atlantic* (2005), Paul Zeleza evoca distinções importantes a respeito das experiências afro-diaspóricas,

segundo dois marcos temporais, a saber: o “histórico” e o “contemporâneo”. O primeiro deles, refere-se aos povos dispersos entre os séculos XVI e XIX, e seus eixos de identificação ligados ao deslocamento forçado e às hierarquias raciais constituídas a partir do regime escravista moderno. O segundo, diz respeito aos indivíduos que se deslocaram de maneira voluntária a partir de três ondas migratórias distintas. Entre elas estão as dispersões motivadas pela “rupturas e disposições da conquista colonial, da luta pela independência e dos planos de ajuste estrutural (PAE)” (Zeleza, 2005: 55).

Tais considerações estabelecem as bases do capítulo seguinte voltado, mais especificamente, à emergência da noção de diáspora africana na prática de artistas e curadores, a partir dos anos 1990. Nele, proponho um exame contextual de exposições, obras e discursos em torno da recepção e os usos do conceito, de maneira a traçar sua contribuição aos estudos sobre arte africana. A revisão crítica de outros marcos conceituais – como as noções de *autenticidade* ou *etnicidade* –, também será abordada, revelando os debates e dissonâncias que levaram o campo a avançar em suas expografias, recortes curatoriais e perspectivas acadêmicas.

Aqui, a historicidade do conceito de *arte global* também é tomada como objeto. A partir das críticas de Chin-Tao Wu (2009) e Ruth Simbao (2017), discutirei como certos projetos expositivos respondem, de maneira distinta, a um marco temporal que fixa na virada dos anos 1980 o tópos da globalização nas artes. À luz de suas considerações, busco problematizar o sentenciamento do “fim do cânone” ou o “fim da história da arte” (Belting, 2003), e a forma como tais discursos são articulados pelas próprias instituições que, historicamente, reforçam esses mesmos princípios. Afinal, quem declara a “virada global” (*global turn*) nas artes? E, a partir de que perspectiva historiográfica?

Em seguida, no terceiro capítulo, examinarei os ecos desses debates no campo da história das exposições e das bienais – de Veneza a Johannesburgo. Ao atentar para essas plataformas, busco contemplar o *espaço expositivo* como aquele no qual a arte passa a habitar a *esfera pública* (Steeds, 2016). Em especial, proponho uma análise das vozes que disputam o vácuo deixado pela parca presença de artistas africanos na cena das bienais até os anos 1990. Aqui, é importante lembrar que bienais não são tomadas apenas como plataformas expositivas, mas também como projetos políticos e diplomáticos, nos quais “a inclusão e a exclusão [dos artistas] depende de conflitos ou alianças, e serve para sancionar ou protestar contra ações políticas, práticas, entre outras” (Katcha, 2013: 501). Sob essa perspectiva, alguns conceitos que emergem no seio dos movimentos negros – como a ideia de “tokenismo” (King, 1962) – tem sido utilizados para se investigar os espaços de representatividade negra e africana na

cultura contemporânea. No campo da curadoria, esse debate ganha novos contornos a partir do momento em que uma série de atores da diáspora pleiteiam o protagonismo na concepção de exposições de arte africana em Veneza, a partir dos anos 2000.

*

A segunda parte da tese retrocede no tempo a fim de situar historicamente essas reivindicações. A começar, no Capítulo 4, pelas diversas correntes *panafricanistas* que, desde o final do século XIX, já reuniam um grupo de intelectuais, artistas e líderes negros pleiteando outras visões de raça, modernidade e emancipação política em meio a um contexto de descolonização iminente. Aqui, adotarei uma perspectiva que assume o panafricanismo como um projeto político de longa duração e com dimensões globais, tal como argumentado pelo historiador Amzat Boukari-Yabara (2017). Ao contemplar inicialmente uma pauta anti-escravagista, entre as diásporas, e posteriormente anticolonialista, entre os africanos, “tal projeto político vai além dos limites geográficos da África, e reflete uma visão do mundo.” (Boukari-Yabara, 2018: n.p.).

Entre as principais iniciativas desses projetos no campo da cultura, destacam-se o *Premier Congrès des Écrivains et Artistes Noirs* (Primeiro Congresso Mundial de Artistas e Intelectuais Negros, 1956, Paris) e o *Deuxième Congrès des Écrivains et Artistes Noirs* (Segundo Congresso Mundial de Artistas e Escritores Negros, 1959, Roma), organizados sob iniciativa da revista e editora *Présence Africaine*, fundada em pelo senegalês Alioune Diop (1910-1980). Foi ao final do congresso de Roma que o poeta e futuro presidente do novo estado senegalês, Léopold Sédar Senghor, assumiu a missão de criar um festival cultural multidisciplinar na cidade de Dacar em 1966.

“O Festival será uma ilustração da negritude [...] uma contribuição positiva para a construção da Civilização do Universal. Em suma, teremos cessado, para sempre, de sermos consumidores, para finalmente nos tornarmos [...] produtores de civilização”, anunciava Senghor ao povo senegalês, via rádio-difusão em fevereiro de 1963 (*apud* Dakar Matin, 1963). Intitulado *Festival Mondial des Arts Nègres* (Festival Mundial de Artes Negras), também conhecido como FESMAN, o evento apresentava-se como uma plataforma cultural de difusão para os ideais da *Négritude*³ de Senghor e uma “operação política, visando afirmar uma concepção diferente de poder, na qual a dimensão cultural prevaleceria sobre a econômica” (Ficquet e Gallimardet, 2009: 138). Sua organização

³ O termo *Négritude* no contexto dessa pesquisa diz respeito ao conceito cunhado por intelectuais, escritores e políticos francófonos da diáspora africana, incluindo Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, Léon Damas. Por esse motivo, em diversas passagens, adotarei a grafia original, em maiúscula e itálico, demarcando assim a singularidade dessa expressão específica: *Négritude*.

deixou marcas importantes que — aliadas a um significativo aparato institucional formado por escolas, teatros, museus, etc. — permitiram que a cena artística e cultural senegalesa ocupasse uma posição ímpar em meio a outros Estados africanos.

É sob essa perspectiva que examino, no quinto capítulo da tese, duas exposições incluídas na programação do FESMAN de 1966 — *L'Art Nègre: Sources, Évolutions, Expansions e Tendances et Confrontations* — que oferecem uma via para a compreensão os debates e as dicotomias que acompanham as noções de arte africana em meados do século XX. De um lado, estava a produção associada ao período pré-colonial e ao modo de “vida tribal” que marcou a gramática visual forjada pelos modernistas europeus nos anos 1900. Do outro, estavam as práticas artísticas que emergiram com a descolonização da África, desestabilizando os valores estéticos e semânticos associados a uma produção dita “autenticamente africana”. Tal análise é particularmente relevante para contextualização de terminologias em disputa no campo da história da arte, como a própria noção de “modernismo”, “modernismos africanos”, “modernidades plurais”, “modernidades alternativas” e demais variantes⁴.

Tanto nesse trecho, quanto em outras passagens da tese, busco construir um conhecimento situado que toma a América Latina, e mais precisamente o Brasil, como horizonte de análise. Posto que, nos anos 1960 e 70, a circulação internacional dos artistas negros contrários ao princípio da “democracia racial” foi tacitamente restringida pelos órgãos diplomáticos brasileiros, tal perspectiva considera como o *racismo institucional*⁵ impactou a exibição das artes visuais contempladas pela delegação brasileira no FESMAN. Um outro exemplo desse tipo de conexão reaparece no capítulo seguinte, quando as pedagogias artísticas gestadas no Senegal são analisadas para além dos eixos de cooperação cultural calcados na experiência colonial. Sob essa perspectiva, discuto os ateliês de gravura em metal do brasileiro Rossini Perez (1932-2020) na *École Nationale des Arts* de Dacar, como um episódio particularmente relevante para pensar as cartografias artísticas constituídas entre África e América Latina, entre os anos 1960 e 1970. Ao iluminar todo um capítulo da história da arte senegalesa negligenciado pela

⁴ Quanto a isso, a pesquisadora Sandra Salles (2020: 175) aponta que “a análise das genealogias e das disputas em torno do modernismo nas artes visuais africanas, além de nos revelar a pluralidade de práticas e a complexidade das dinâmicas artísticas no continente, também nos informa sobre a reconfiguração do campo de produção de conhecimento acerca dessas dinâmicas — que atualmente tem lugar, sobretudo, a partir da diáspora de intelectuais, artistas e curadores africanos”.

⁵ Segundo o ativista Kwame Ture e o cientista político Charles V. Hamilton (1992), o racismo institucional seria “mais sutil, menos identificável em termos de indivíduos específicos cometendo certos atos”. Aqui a ideia de um racismo institucional remete também a sua condição estrutural. Sobre isso, Bonilla-Silva (1997: 474-475) argumenta que “o racismo, tal como definido pelos cientistas sociais tradicionais, como um fenômeno consistindo apenas de ideias, não fornece uma base teórica adequada para a compreensão dos fenômenos raciais.” Quanto a isso, ver também a definição do conceito de “racismo estrutural” no contexto da produção brasileira, em *O que é racismo estrutural?* de Silvio de Almeida (2018, Ed. Pólen).

literatura anglófona e francófona (Snipe, 1998; Harney, 2004; Murphy, 2016; Grabski, 2013, *et. al*), o trabalho de Rossini Perez no Senegal também aponta desafios teóricos e metodológicos relativos à pesquisa histórica em arquivos e acervos que narram a cooperação cultural no eixo Sul-Sul. Muitas vezes, diga-se, abrigados em espaços não institucionais e em condições precárias.

No caso de Rossini Perez, a documentação de sua colaboração com a *École Nationale des Arts* encontra-se salvaguardada em seu antigo ateliê e residência em Copacabana (Rio de Janeiro), indicando o papel dos repositórios pessoais na compreensão das redes e histórias sociais que se estendem para além da biografia de um indivíduo (Iumatti e Nicodemo, 2018). “Essa questão tem claros desdobramentos teórico-metodológicos pois essas ‘redes’ são naturalmente inseridas em contextos mais largos e nos ajudam a compreender melhor como o conhecimento circulava em determinado espaço e tempo”, afirmam os historiadores Paulo Iumatti e Thiago Nicodemo (2018: 6). Posto que a prática artística é uma forma de conhecimento, o mesmo raciocínio pode ser aplicado à circulação de obras de arte, formas, suportes e técnicas.

Ademais, os aportes desse tipo de acervo às pesquisas sobre as expressões artísticas no continente africano indicam a necessidade de fortalecimento das instituições locais na salvaguarda de suas coleções. Nesse sentido, e face às lacunas de registros escritos, o historiador nigeriano Chika Okeke-Agulu ressalta o papel da história oral e das entrevistas com artistas. “Neste campo, há coisas práticas a fazer. Estamos em contato com o cenário artístico local? Os artistas, os críticos e os curadores que viveram nestes lugares tem sido ouvidos?”, destaca Okeke-Agulu (comentário oral, 2018)⁶. Quanto a isso, as historiadoras da arte africana Joanna Grabski e Carol Magee (2012: 1) reforçam a centralidade das entrevistas com artistas em seus projetos acadêmicos.

Com esta tese não foi diferente. Aqui, os relatos, os escritos e as entrevistas com artistas foram essenciais no curso de toda a pesquisa, servindo não apenas como uma instância verificadora de informações mas, e sobretudo, como um campo para construção da própria problemática.

Ainda na segunda parte da tese, a contextualização das plataformas culturais que antecedem a bienal de Dacar é acompanhada pela compreensão das políticas econômicas, sociais e culturais levadas a cabo pelo Estado senegalês no processo de transição entre Léopold Sédar Senghor e Abdou Diouf, que esteve no poder entre 1981 e

⁶ Apresentada no dia 29 de junho de 2018, durante o simpósio *Mining Collections: Some configurations of African Modernisms in institutional collections*, organizado pelo museu *Iwalewahaus* (Bayreuth, Alemanha)

2000. Com efeito, a entrada do Senegal nos 1980 corresponde ao recrudescimento da crise financeira resultante do colapso agrícola e da conseqüente desvalorização do franco CFA. Igualmente marcada pela adesão do Senegal aos programas de ajustes estruturais (PAE) concebidos pelo Banco Mundial e pelo FMI, tal crise levou ao enxugamento dos gastos públicos e dos investimentos sociais em diversas áreas, incluindo arte e cultura. Foi precisamente nesse contexto que alguns artistas senegaleses, carentes das subvenções da era Senghor, articularam-se para a criação de uma bienal. “A Bienal foi originalmente a ideia de artistas senegaleses, uma idéia que foi apoiada por um Estado disposto a zelar por sua concretização”, afirma categoricamente o artista senegalês Viyé Diba (2006: 62).

Segundo o historiador nigeriano Ugochukwu-Smooth Nzewi (2013: 27), ao criar *Dak'Art*, “Diouf estava ansioso para afirmar seu papel como benfeitor e protetor das artes e da cultura nos moldes de Senghor”. Em sua tese sobre a bienal, intitulada *The Dak'Art Biennial in the Making of Contemporary African Art* (Emory University, 2013), Nzewi inscreveu o projeto da mostra entre o espírito panafricanista dos festivais dos anos 1960 e 70 e a dita “virada global” que marcou o campo das artes visuais com o fim da Guerra Fria, no fim dos anos 1980. “O discurso pós-colonial representado em exposições [como *The Other Story and Magiciens de la Terre*] se tornaria parte do *mainstream* na década de 1990, e foi a razão de ser de *Dak'Art*”, situa Nzewi (2013: 57). Se por um lado, a genealogia estabelecida pelo autor oferece uma base contextual para se pensar a emergência da bienal de Dacar sob uma perspectiva internacionalista, ela será reavaliada aqui à luz da crítica à noção de arte global, apresentada no segundo capítulo da tese.

*

Em seguida, na terceira parte da tese, procuro sedimentar o terreno para a análise das práticas expositivas empregadas em Dacar e em outros contextos, a partir dos quais as *narrativas africanas do mundo* e *narrativas africanas de si* (cf. Mbembe, 2013) se configuram fora do continente. Nesse caso, demonstrarei como — face ao elogio à alteridade nas chamadas políticas “multiculturalistas”⁷ (cf. Taylor, 1989, 2002; Kymlicka,

⁷ No campo da política, o princípio de multiculturalismo busca responder aos desafios associados às migrações e à diversidade cultural e religiosa no contexto das sociedades ocidentais. Segundo Sarah Song (2017), “embora o termo tenha chegado a abranger uma variedade de reivindicações prescritivas, é correto dizer que os proponentes do multiculturalismo rejeitam o ideal do ‘caldeirão cultural’ (*melting pot*) no qual se espera que os membros de grupos minoritários se assimilam à cultura dominante em favor de um ideal no qual os membros de grupos minoritários possam manter suas identidades e práticas coletivas distintas”.

2003; Young e Allen, 2011, *et al.*) – muitos artistas e curadores questionaram o paradigma da diferença, negociando suas personas públicas de maneira consciente e estratégica. Ao oscilar entre a afirmação e a negação de uma *africanidade*, muitos deles problematizaram os sentidos e as determinações da origem africana na sua prática artística, bem como, ressaltaram suas contribuições à expansão da chamada “arte global”.

Se, no espectro da diáspora, curadores, críticos e acadêmicos buscaram introduzir o público internacional a uma criação africana contemporânea e cosmopolita (Harney, 2004: 220), na África, esses atores buscaram ancorar suas produções num ambiente cada vez menos específico, cada vez mais global. Assim como o historiador britânico Kobena Mercer fizera em *Black art and the burden of representation* (1990), diversos artistas africanos argumentaram a favor de uma produção desvinculada do dever de falar exclusivamente *sobre* e *em nome de* si mesma. A exemplo do senegalês Issa Samb e a sua “crítica da representatividade”. “A representatividade é apenas uma insistência agressiva e cansativa para que os pintores tenham uma mensagem e os poetas um enviesamento específico e político”, afirmava Samb (2013 [1989]: 123).

Por outro lado, a asserção de um campo consolidado – “arte contemporânea africana” – articula-se à construção de uma “auto-narrativa” da África na diáspora, pautada por princípios como a própria representatividade, além da diversidade, da identidade, e da dimensão social de raça. “Deslocado no Ocidente, como muitos artistas, escritores e intelectuais africanos [...] eu também me sinto perpetuamente suspenso entre devaneios e desejos não satisfeitos, agravados pelas frustrações da deturpação da África nas metrópoles ocidentais”, dizia o curador nigeriano Okwui Enwezor, em 1996 (n.p.). Com efeito, uma análise das poéticas e imagens que atravessam esses discursos confronta-se, inevitavelmente, com as circunstâncias a partir das quais as *narrativas de si* são enunciadas, instrumentalizadas, construídas e reconstruídas. Ora em relação às cenas africanas, ora em resposta às demandas por diferença das instituições ocidentais, essas expressões se apresentam como *estratégias* nas quais busca-se a restituição da historicidade aos artistas africanos – articuladores de uma visão contemporânea de mundo *sobre*, e *a partir do*, presente.

Ao longo desta argumentação, recorro a premissa da “essencialização estratégica”, cunhada pela teórica indiana Gayatri Spivak (1990) para considerar o caráter instável e negociável das identidades definidas *em relação à* e *de acordo com* as situações nas quais determinados grupos e sujeitos se encontram. Nesse espectro, as

Ver Song, Sarah, "Multiculturalism", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (2017), Edward N. Zalta (ed.), Disponível em: <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2017/entries/multiculturalism/>>.

manobras discursivas dos artistas implicados nesses processos fazem das exposições e bienais um terreno fértil para se investigar as políticas de identidade na esfera pública da arte contemporânea.

A esse horizonte analítico, busquei somar ainda os aportes da Teoria Crítica da Raça, TCR (*Critical Race Theory*, CRT) à história da arte. Oriunda da teoria do direito e dissidente dos Estudos Legais Críticos (*Critical Legal Studies*, CLS), a TCR foi levada a cabo, principalmente, por intelectuais negros estadunidenses atuando a partir dos anos 1980. Para os seus precursores – como Derrick Bell, Kimberlé Crenshaw, Mari Matsuda, entre outros –, os estudos em TCR são eminentemente políticos e possuem uma dimensão ativista (Delgado e Stefancic, 2012: 7). Entre os seus conceitos mais populares, está o de "interseccionalidade".

Cunhado pela teórica do direito Kimberlé Crenshaw, este último foi exposto pela primeira vez em 1989, no artigo “*Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politic*”⁸. Nele, Crenshaw discorre sobre como as políticas feministas e antirracistas excluem as especificidades enfrentadas pela mulheres, em sua intersecção das discriminações de gênero e raça. “Tais problemas [...] não podem ser resolvidos simplesmente pela inclusão de mulheres negras numa estrutura analítica estabelecida”, afirma Crenshaw (1989: 40).

Passadas três décadas, o conceito de interseccionalidade tem extrapolado os estudos do direito para englobar novos cruzamentos entre outros significantes sociais como etnia, religião, classe, etc. “Nenhuma pessoa tem uma identidade única, facilmente declarada, unitária. [...] Um(a) ativista afro-americana pode ser homem ou mulher, gay ou heterossexual. [...] Toda pessoa tem identidades potencialmente conflitantes, sobrepostas, lealdades e alianças”, afirmam os teóricos Richard Delgado e Jean Stefancic (2012: 10).

No campo da história da arte, uma visão crítica de “raça” deriva, além da TRC, de outras correntes teóricas como os estudos pós-coloniais e os estudos da diáspora africana (Halloway, 2016: 89). Aqui, a noção de “raça” é compreendida como algo contestado no campo científico, mas naturalizado pelas experiências e pelo imaginário social. Suas manifestações evidenciam o acesso diferenciado a privilégios, espaços de poder e, em última instância, pertença. Sob esse prisma, uma visão crítica de raça nas artes perpassa tanto as representações visuais dos sujeitos racializados, quanto o enquadramento da “arte branca” no âmbito da especificidade racial – assim como

⁸ Ver <https://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1052&context=ucf>

ocorre com a “arte negra” (cf. Halloway, 2016). É possível argumentar que o recurso à *racialização* seja questionável após o desmonte das teorias raciais do século XIX, sobretudo quando se sabe que “raça” não é uma realidade biológica, mas sim um marcador de hierarquias sociais.

Ao lidar com esses dilemas sob um ângulo processual, o antropólogo francês Didier Fassin (*apud* Jaime e Lima, 2011: 274) descreve a racialização como um *instrumento temporário* para análise “das disputas em torno da questão racial, tal como elas se desenrolam hoje” (*grifos meus*). No campo da academia, “não é o pesquisador que cria essa realidade e, mesmo se ele lamenta sua existência, lhe cabe explicá-la” (Fassin *apud* Jaime e Lima, 2011: 274). Sob o ponto de vista das lutas políticas, o paradoxo não é menos desafiador, já que certos grupos racializados devem “usar a arma do inimigo para denunciar sua violência e rejeitar sua relevância. Nesta perspectiva, reivindicar a negritude é paradoxalmente desafiar a raça” (Fassin, 2011: 421). Para o historiador da arte estadunidense Steven Nelson (2006: 313), o emprego da racialização como instrumento analítico implica em descortinar a *branquitude* dos códigos estéticos da arte contemporânea e da exegese das obras de arte. O nigeriano Sylvester Ogbechie (2005:88), por sua vez, reforça esse argumento ao afirmar que o manto da “inclusão” esconde um sistema de valores baseados em códigos estéticos “que afastam africanos e outros artistas não ocidentais de seu alcance”. Sob esse prisma, o termo de arte *tout court* encerraria o universalismo de uma *arte branca*, sustentada pelas dinâmicas de alterização que conformam os sistemas que a suportam.

*

Tendo em vista que as diásporas africanas — históricas ou contemporâneas — constroem espaços de solidariedade, de pertencimento e de mobilização negra, capazes de agregar, numa escala global, as múltiplas expressões locais de raça e etnia subordinadas ao privilégio social da “brancura”, é impossível dimensionar as participações das diásporas em *Dak’art* sem compreender os espectros que a questão racial assume nessa plataforma. À luz dessas considerações, a análise tecida no último segmento desta tese mapeia os países de origem e residência das(os) artistas incluídos na bienal, entre 1992 e 2012, levando em consideração os diversos marcadores que atravessam essas participações. Tal levantamento se apresenta como uma *porta de entrada* para compreensão dos discursos e imagens mobilizados pelos artistas negros de

ascendência africana (*diáspora histórica*), bem como dos artistas africanos negros vivendo fora do continente (*diáspora contemporânea*). Aqui, categorias como “artista negra(o)/artista branca(o)” impõem desafios significativos e serão abordadas em detalhes no Capítulo 9. A essa cartografia dos fluxos diaspóricos, irei confrontar ainda entrevistas realizadas com curadores, colecionadores, professores, artistas locais e estrangeiros, e cujas trajetórias atravessam a história da Bienal de Dacar (cf. Anexo A).

*

É importante notar que a minha leitura sobre a cena artística senegalesa deve muito às diversas pesquisas realizadas ao longo dos anos 1990 e 2000. Entre elas, destaco as obras de Elizabeth Harney e Joanna Grabski. Harney foi uma das primeiras historiadoras da arte a inscrever as práticas artísticas senegalesas no espectro da modernidade, relacionando-as com os postulados e políticas da *negritude* senegalesa. Grabski, por sua vez, realizou uma pesquisa minuciosa sobre a cena artística de Dacar, inserindo-a em uma cartografia global de capitais das artes sem, contudo, obliterar suas especificidades locais. Seu trabalho mais recente, *Dakar, Art World City* (2017), contempla as dinâmicas artísticas da cidade, ao largo das nomenclaturas do cubo branco que permeiam a semântica do sistema da arte contemporânea. Em outras palavras, Grabski trabalha com um vocabulário próprio ao seu campo de pesquisa. Exemplo disso, são suas leituras das manifestações de *animation artistique* entre os artistas, críticos e curadores senegaleses, ou ainda o papel da imprensa local na validação de seus projetos artísticos.

Além delas, outras pesquisadoras contemplaram a bienal de Dacar como objeto específico de suas teses de doutoramento. Entre elas estão, Iolanda Pensa, autora de *La Biennale de Dakar comme projet de coopération et de développement* (École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2011) e Verena Rodatus, autora de *Postkoloniale Positionen? Die Biennale DAK'ART im Kontext des internationalen Kunstbetrieb* (Universität Oldenburg, 2015). Para Pensa, *Dak'art* se constitui, acima de tudo, como um projeto de desenvolvimento e cooperação internacional. “Como o sistema de arte contemporânea, suas dinâmicas espaciais, políticas culturais e o mercado de arte são observados a partir da Bienal de Dacar?”, pergunta a autora (2011: 9). Sua pesquisa constitui uma referência extensiva sobre o conjunto de edições da bienal, mas falha em estabelecer uma análise conceitual que ultrapassasse uma perspectiva enciclopédica e institucional. Rodatus,

por sua vez, examina como *Dak'art* se posicionou face a uma ideia de arte africana e ao olhar eurocêntrico sobre essa produção. Seja pela via do que chama de um *marketing étnico*, ou seja, pela afirmação de uma alteridade (*otherness*) ou africanidade (*africanness*) conscientemente performadas, Rodatus investiga a forma como os artistas africanos negociam sua visibilidade na cena artística global.

Outro estudo seminal sobre a Bienal de Dacar foi realizado pelo curador e historiador da Costa do Marfim, Yacouba Konaté. Intitulado *La Biennale de Dakar. Pour une esthétique de la création africaine contemporaine* (2009), o livro parte da experiência do próprio autor como um dos curadores da Bienal, em 2006. Assim como Ugochukwu-Smooth Nzewi (já mencionado anteriormente), Konaté inscreve a bienal em uma genealogia de festivais panafricanos e assume uma perspectiva afrocentrada na qual o continente tece a sua própria narrativa do contemporâneo.

*

Essa pesquisa foi realizada entre março de 2015 e agosto de 2020. Ao longo desses cinco anos, mudanças significativas ocorreram na paisagem social e política brasileira. Em meio a ascensão de um projeto político de extrema direita, em 2019, um jogo de articulações contra o pensamento crítico ganhou corpo na educação nacional, colocando em risco as condições de produção de conhecimento no campo das humanidades. Foco desses embates, as relações entre raça, classe e gênero são vistas como ameaça por movimentos contrários a liberdade de cátedra ao mesmo tempo em que integram a agenda das instituições culturais brasileiras de maneira nunca antes vista. Entre essas mobilizações, as pautas associadas à adesão ou à recusa das políticas de identidade, e os seus impactos na esfera pública, são as que mais reverberaram nesta pesquisa. Mais uma vez, esses debates demonstram que a neutralidade científica possui um lugar específico no discurso epistemológico, e que a posição social de um artista, um curador ou um pesquisador afeta seus modos de produção nessa teia discursiva.

Foi a partir de dois momentos informais, vivenciados ao longo deste trabalho, que tais questões ganharam maior relevância conceitual. O primeiro ocorreu durante a edição nova-iorquina da feira de arte africana 1:54, em maio de 2016. Em um dos debates abrigados por seu fórum de programas públicos, o curador americano Dexter Wimberly conversou com a artista nigeriana-britânica, radicada nos Estados Unidos, Ruby Onyinyechi Amanze. Intitulado *The Politics and Privilege of Play*⁹ o debate abordava as

⁹ Áudio disponível em:
<https://soundcloud.com/1-54-forum/forum-ny-2016-the-politics-and-privilege-of-play>

narrativas de pertencimento e a agenda política com a qual Amanze afirma ter sido constantemente confrontada ao longo de sua carreira. “Onde estão as questões políticas relativas à experiência negra no seu trabalho?”, “Onde está a parte da África?”, perguntavam os críticos à artista. Ora, “qual seria essa parte? E, porque a responsabilidade de representá-las recai sobre meu trabalho?”, rebateu Amanze. Suas aquarelas são, à primeira vista, marcada por imagens desconectadas de um repertório literalmente político (fig. 3). Para a artista, no entanto, representar o sonho, a frivolidade, o humor, o jogo (*play*), – em contraponto ao “trauma” ou à ancestralidade – constitui um gesto político em si. Político porque dispõe de um privilégio originalmente acordado aos artistas brancos: a liberdade de escolha de seus temas. E, daí o título de sua fala.



Fig. 3 | *Kisses at beach with a hammock for audre [to learn to pray]* (2015), Ruby Onyinyechi Amanze

O segundo momento, responde diretamente ao primeiro, e ocorreu durante o curso *Narrativas Descolonizadas* (2018) ministrado por Djamila Ribeiro, no Museu de Arte de São Paulo. Foi nesse contexto que Ribeiro, ao ser questionada sobre os paradoxos políticos e subjetivos da questão identitária, afirmou o “político” como permeável às experiências dos sujeitos, e não necessariamente fruto de um posicionamento discursivo. “O corpo negro”, ressalta, “já é um corpo que ocupa uma

dimensão política, sobretudo nos lugares onde esse corpo é raramente visto”. Entre esses lugares, estão as esferas institucionalizadas do sistema das artes. Quanto a isso, é importante ressaltar que os últimos anos tem se constituído como um ponto de virada, a partir do qual um conjunto de mostras discutiu a representatividade e o protagonismo dos artistas e/ou curadores negros na cena institucional brasileira. Entre essas exposições estão *Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca* (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2016), com curadoria de Tadeu Chiarelli, *Diálogos Ausentes* (Itaú Cultural, 2017), com curadoria de Diane Lima e Rosana Paulino, *Histórias Afro-Atlânticas* (MASP, 2018), de Lilia Schwarcz, Ayrson Heráclito e Hélio de Menezes, e outras. Esse cenário aponta para a emergência de novos horizontes de pesquisa e produção curatorial que, somados aos estudos sobre as diásporas nas artes, posicionam o campo da arte africana como um dos mais promissores para renovação da história da arte sendo produzida hoje.

Parte I.

DIÁSPORA E ARTE AFRICANA: ARTICULAÇÕES HISTÓRICAS E CONTEXTUAIS

-

“Por muito tempo, a criação africana preocupou-se com o tema das origens, dissociando-o da noção de movimento. Seu objeto central era a primeiridade: uma questão que remete apenas a si mesma, que é pura possibilidade. Em tempos de dispersão e circulação, essa mesma criação passa a atentar sobretudo à sua relação com o espaço, e não somente a si ou a um outro. A própria África vem sendo imaginada como um imenso espaço a ser percorrido, uma inesgotável citação que pode ser combinada e composta de muitas formas. A referência não se constrói mais a partir de uma singularidade essencial, mas a partir de uma capacidade renovada de bifurcação.”

-

Achille Mbembe, 2015

1

O espectro discursivo da noção de diáspora: Um olhar o partir das Ciências Humanas

No campo das artes visuais, a emergência do conceito de “diáspora” ocorre na esteira da consolidação dos *estudos diaspóricos* e sua crescente relevância no campo das ciências humanas, a partir da década de 1980. Nesse contexto, uma série de trabalhos voltados aos “usos da diáspora” (Edwards, 2001), bem como, dos espaços e experiências abarcados pelo termo oferecem uma base conceitual para as pesquisas inscritas em perspectivas globais e transnacionais. Eixo curatorial de diversas exposições associadas a um eixo de produção artística não europeia, a adoção dessa pauta refere-se não somente às trajetórias dos próprios artistas e seus aportes pouco ortodoxos ao campo da teoria, como também aponta para os cruzamentos entre arte, política e humanidades. “Termos como diáspora e transculturalismo”, explica Leon Wainwright (2010: n.p.), “entraram no ensino da arte e da história da arte a partir do seu lugar mais estabelecido nas ciências sociais, a saber os estudos culturais e os estudos de mídia (*media studies*)”.

Entre os muitos exemplos dessas conexões, estão uma série de exposições e debates articulados em torno de experiências de dispersão e migração nas artes visuais, como a exposição *Crossings (Traversées)*, apresentada na *National Gallery of Canada* (Ottawa, 1998), o simpósio *Necessary Journeys: An international symposium about artistic journeys, departures and returns* (Londres, 2005) — organizado pela *Tate Gallery* poucos anos após a fundação do programa transdisciplinar de Migração e Estudos Diaspóricos na *School of Oriental and African Studies* (SOAS, Universidade de Londres, 2003) —, ou ainda a mostra *Diaspora* (Paris, 2007), exibida no Museu do Quai Branly. “Se o termo diáspora existe, é porque isso representa uma questão, então nós a nomeamos”, afirmou o cineasta Mahamat-Saleh Haroun (2008: 100) na ocasião da exposição.

No Brasil, a Bienal de São Paulo começa a discutir o termo associado às questões migratórias, a partir de 1996, em sua 23ª edição intitulada *Universalis*. Nela, Achille Bonito Oliva e Nicolo Asta (Itália) – curadores do segmento *Diáspora 96*, dedicado à Europa Ocidental – assumiram um tom apocalíptico que associava a globalização e a virada do milênio à retomada dos nacionalismos e da “tribalização” (Bonito Oliva e Asta, 1996: 270-271). Aqui, a ideia da diáspora como antítese do pertencimento a uma geografia específica é pautada pela disjunção entre regimes de espacialidade e identidade. Vejamos:

Nessa diversificação se situa a estratégia de muitos artistas contemporâneos que reafirmam o direito a seu próprio universo imaginário, subtraído da lógica do duplo extremo: globalização ou tribalização. Eles adotam a tática do nomadismo cultural para evitar as conseqüências perversas da identidade tribal. [...] Afirmam, assim, seu direito à diáspora, ao atravessamento multicultural, transnacional e multimídia. [...] Estoicamente, esses artistas *escolhem livremente a diáspora*, esse trágico destino histórico experimentado por muitos povos, tanto no Oriente quanto no Ocidente. Nesse sentido, a obra adquire um valor utópico em seu significado etimológico – a preferência por um não-lugar, por um outro lugar desmaterializado que não requer localização nem ocupação definitiva. (Bonito Oliva e Asta, 1996: 270-271, *grifos meus*)

A partir desse enigmático emaranhado argumentativo, Bonito Oliva e Asta tentam situar o campo da arte numa espécie universo paralelo no qual deslocamentos e migrações ocorreriam descolados de quaisquer constrangimentos sociais. Tal fenômeno é sintomático de uma retórica que emerge no campo das artes a partir do elogio ao nomadismo em Gilles Deleuze e Félix Guattari. A exemplo da edição seguinte da Bienal de São Paulo (24ª, 1998) na qual o artista israelense Shuka Glotman (1998: 248) afirmava: “O artista, tal como o concheço, é um eterno imigrante, um exilado em seu ambiente natural, aquele que é incapaz de fincar raízes na ordem social existente”.

Na Europa e Estados Unidos, outros episódios tomaram mais especificamente a noção de “diáspora africana” como ferramenta discursiva para abordagem de trabalhos realizados por artistas de origem africana, ou africanos vivendo fora do continente. Entre eles, a mostra *Authentic/Ex-centric: Africa in and out of Africa* (2001), organizada por Salah Hassan e Olu Oguibe para a 49ª Bienal de Veneza, ou *Looking Both Ways: Art of the Contemporary African Diaspora* (2003), apresentada pelo Museum for African Arts, de Nova York.

“*Looking both ways* destina-se a criar um fórum para os artistas e suas obras de arte para compartilhar suas próprias histórias de migração, assimilação ou exclusão, identificando seu lugar na diáspora global”, explicava a curadora Laurie Ann Farrell (2003:

13). Uma publicação homônima acompanhava a exposição, apresentando entrevistas e ensaios individuais sobre cada um dos artistas exibidos, além de textos críticos sobre o tema que estruturava a curadoria. Entre eles, *The Diaspora as Object* (2003) de John Peffer, possui particular relevância para esse estudo, e será discutido aqui em diferentes momentos. Nele, Peffer toma a obra *Carte de Séjour* (fig. 4) do artista camaronês Barthélemy Togo – exibida na terceira edição da Bienal de Dacar (1998) – como mote para analisar as repercussões estéticas e discursivas da “diáspora africana” nas artes visuais. De partida, o autor nota que “aquilo que se tem chamado arte africana contemporânea” é, em grande parte, fruto de uma produção de artistas vivendo hoje em diáspora. “Como resultado desta história de amálgamas”, argumenta Peffer (2003: 22), “os artistas africanos atualmente na Europa e na América [...] vivem simultaneamente como um privilégio e um fardo sua crescente visibilidade nas realizações de elite da arte internacional”.

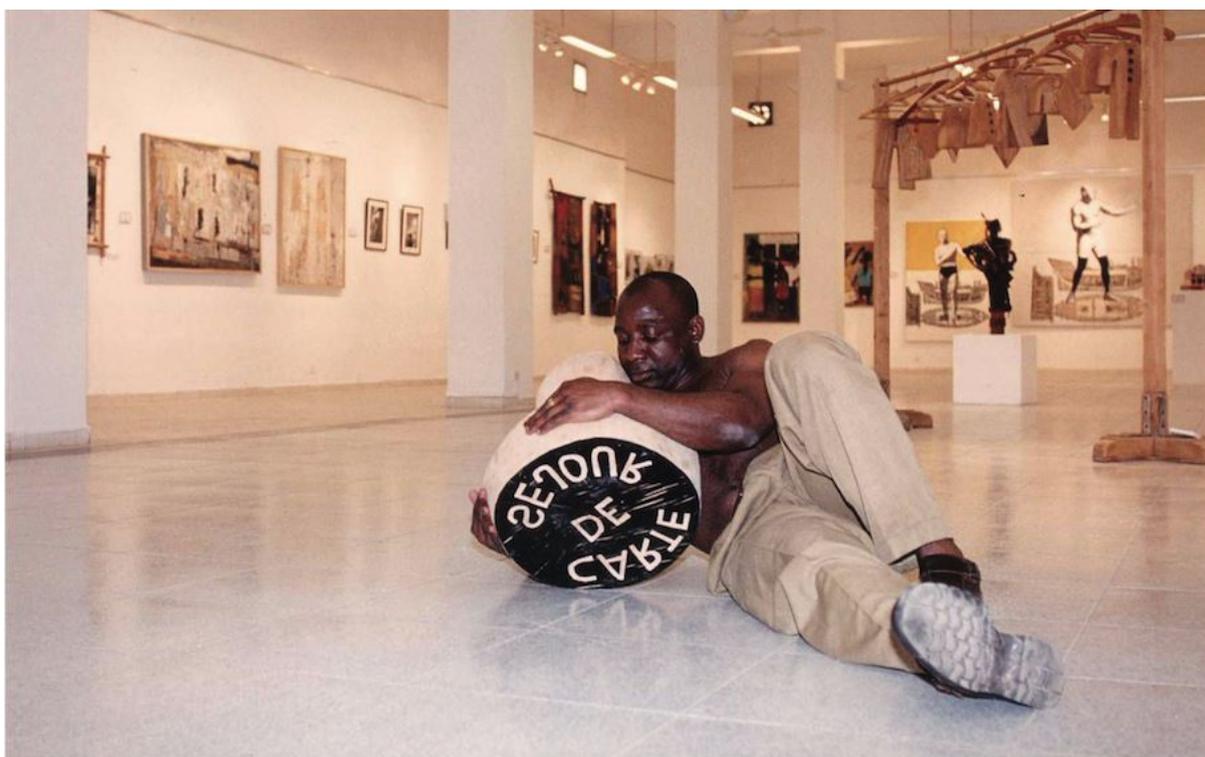


Fig. 4 | *Carte de Séjour* (1998), performance de Barthélemy Togo na terceira Bienal de Dacar

Implicados nos fluxos migratórios do período pós-guerra, esses artistas formam novas comunidades afro-orientadas e expandem as dimensões das experiências diaspóricas tradicionalmente associadas à “escavidão, o colonialismo europeu e o surgimento de nações pós-coloniais em meados do século XX” (Hassan, 2010: 461). Suas circulações perturbam as categorias de arte africana e as noções de pertencimento a ela

associadas, fazendo com que lugar de nascimento e residência tornem-se nomenclaturas a serem observadas segundo uma perspectiva crítica, e não naturalizada. Ademais, oferecem caminhos férteis para a reavaliação das narrativas paradigmáticas do moderno e do contemporâneo, historicamente à sombra do cânone euramericano.

No texto introdutório do número especial sobre Modernismos da revista *South Atlantic Quarterly*, Salah Hassan reforça esse ponto de vista, em referência a Paul Gilroy, afirmando a “natureza global da produção intelectual africana e a sua centralidade em repensar não só a ideia de África, mas também a ideia de modernidade” (Hassan, 2010: 451-473). Ativo advogado de uma perspectiva diaspórica em suas pesquisas e exposições, Hassan foi um dos membros fundadores da revista *Nka: Journal of Contemporary African Art* (1994), importante fórum para discussão da produção artística africana, sob uma perspectiva global, a partir dos anos 1990. Diversos aspectos de sua obra e, em especial, seus projetos curatoriais serão objeto de análise nos capítulos seguintes.

Além disso, considerarei os cruzamentos e tensões entre as práticas dos artistas em diáspora e aqueles vivendo e produzindo no continente. Em muitas das entrevistas realizadas com artistas senegaleses (vivendo no continente africano) para essa pesquisa, uma questão aparece quase invariavelmente. “Que lugar ocupamos nos espaços e narrativas dedicados a *arte africana moderna e contemporânea*?” Como veremos, tal problemática não se restringe a uma pauta específica aos artistas, mas se repete em inúmeros debates levantados pela crítica de arte local, evocando, em certa medida, questões já enunciadas por John Pepper ou Sidney Kasfir (cf. Capítulo 2). Elas remetem também aos desafios enfrentados pelos próprios artistas africanos da diáspora, cujas carreiras se desenvolveram na Europa ou Estados Unidos. Suas ressalvas a uma africanidade atávica buscam transcender marcadores étnicos na leitura de suas obras fazendo com que a enunciação de lugar de origem e nascimento seja considerada como um elemento restritivo à inserção em uma história da arte global. “Que lugar ocupamos nos espaços e narrativas dedicados à *arte moderna e contemporânea*?”, seria portanto uma variante diaspórica da questão anterior.

As negociações entre práticas artísticas dentro e fora do continente não devem, no entanto, conduzir a uma visão dicotômica ou cindida dos diversos matizes que conformam as narrativas da arte africana. Afinal, é necessário levar em conta as circulações internacionais que marcam as práticas de diversos artistas vivendo na África. Muitos deles, em algum momento de sua formação, estudaram ou expuseram em outros países ou, ainda, dialogaram com professores e/ou pares cujas trajetórias se constituíram em trânsito. Nesse sentido, é possível perguntar: O quão local é, de fato, a

arte local? Seria essa oposição um falso problema? E, mais precisamente, sobre quais diásporas se está falando?

Nos últimos vinte anos, os usos do termo “diáspora” nos estudos sobre arte africana tem evocado diversas tentativas de teorização. Entre elas, o ensaio *Diaspora: Multiple practices, multiple worldviews* (2006), de Steven Nelson, e sua série de conferências *The Artist as Geographer* (2018), apresentadas no quadro do seminário *Histoire de l'art : médium, modernité, mondialité*, organizado por Anne Lafont da École des hautes études en sciences sociales (Paris). Ou ainda, a edição especial de *Nka*, intitulada *Diasporas* (2017), na qual o aporte do continente africano à globalização é tomado como um terreno de “possibilidades afirmativas e exploratórias” para a teoria e a história da arte como um campo disciplinar (Okeke-Agulu, 2017:4-5).

Já na França dos anos 2000, poucos anos após a tradução francesa do *Black Atlantic* de Paul Gilroy (2003), um número especial da revista *Africultures* (2008) foi dedicado a explorar os desdobramentos da noção de “diáspora africana” nas artes e humanidades. Em meio a entrevistas e ensaios que inscreviam os usos do termo no campo dos estudos culturais e diaspóricos – então recentes no universo da francofonia –, autoras como Christine Chivallon e Françoise Verger contextualizaram e expandiram o conceito, para além do projeto intelectual que se consolidou com os estudos sobre exílios, migrações e mobilidades populacionais.

Antes de aprofundar-me nesse cenário, é necessário explorar o terreno conceitual a partir do qual se constituem os usos da noção de diáspora *per se*. Quais as experiências abarcadas pelo termo? Quando essa noção se torna moeda corrente nos estudos globais/transnacionais? Embora abrangentes, tais questões são fundamentais para se traçar uma via pela qual seu projeto intelectual é integrado ao campo das artes visuais, bem como suas implicações para a história da arte, da curadoria e no entendimento das práticas dos próprios artistas. Nesse sentido, o próximo segmento deste capítulo dedica-se a demarcar o espectro teórico e as experiências associadas às cartografias e histórias diaspóricas nas ciências sociais. Tal reflexão será a base para compreensão de um gênero e um posicionamento, bem como o potencial crítico e simbólico da diáspora em meio a “uma imensa indústria cultural incessantemente dedicada a definir um objeto” (Mishra, 2006:176).

1.1. ESTUDOS DIASPÓRICOS: DISPERSÃO, IDENTIDADE E DIFERENÇA CULTURAL

A definição da diáspora como um terreno de reflexão tem sido levada a cabo por diversos projetos teóricos desde meados do século XX, em particular, a partir dos anos 1990¹⁰. De comentários semânticos, pesquisas históricas às possíveis implicações do termo como ferramenta epistemológica, autores como William Safran (1991), Avtar Brah (1993), James Clifford (1994), Paul Gilroy (1994) e Stuart Hall (1994) encamparam um profícuo debate, alavancando o surgimento de um campo de estudos sobre a diáspora na academia.

Para iniciar, gostaria de retomar o primeiro número do periódico *Diaspora: A Journal of Transnational Studies* (Maio, 1991)¹¹, editado por Khatchig Tölölyan. “A diáspora preocupa-se com as maneiras pelas quais as nações, comunidades reais e ainda imaginadas (Anderson), são fabuladas, trazidas à existência, feitas e desfeitas, na cultura e na política”, define Tölölyan em seu ensaio introdutório (1991:4-5). Foi nesse volume que o cientista político William Safran publicou seu artigo seminal *Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return* (1991: 83-99), no qual enuncia um conjunto de características partilhadas pelos sujeitos em diáspora, diferenciando-as de processos como expatriação ou migração econômica. Para Safran, sua singularidade define-se pela experiência da dispersão de um centro para distintas direções, seja pela via da violência ou do exílio forçado. Espalhadas por diferentes nações, essas comunidades nutrem filiações próprias que, somadas a promessa do retorno a uma terra ancestral (*homeland*), não as permitem uma assimilação completa à terra de acolhimento (Safran, 1991: 83-84).

Embora adotadas como um ponto de partida por diversas tentativas de definição do termo, as características enunciadas por Safran apresentam um ponto de inflexão amplamente problematizado (Clifford, 1994; Brah, 1993; Edwards, 2001; Butler, 2001, Brubaker, 2005; *et. al.*). Trata-se da ideia de que haveria uma tipologia diaspórica “ideal” pautada pela dispersão judaica. “Devemos ser cautelosos ao construir nossa definição de um termo como diáspora, recorrendo a um tipo ideal”, ressalta James Clifford (1994). Para Clifford, é necessário partir de uma acepção não normativa da condição diaspórica que enfatize suas vivências e inserções sociais, sugerindo outras vias à mitologia do

¹⁰ A exegese da palavra diáspora, traçada por Stephane Dufoix em *The Dispersion: A History of the Word Diaspora* (2017), expande a compreensão dos projetos intelectuais que acompanham as lógicas de utilização do termo, do campo religioso ao secular (conceitual). Em seu livro, Dufoix mostra como a semântica da diáspora abre-se a novos horizontes históricos, políticos e sociais. Liberada arquétipo judaico, que norteou seus usos até meados do século XX (p.230), a noção de diáspora passa a integrar dispersões relativas às populações armênias, gregas e, posteriormente, negro-africanas.

¹¹ Além de *Diasporas*, Stephane Dufoix ressalta ainda o papel de *Public Culture Journal* na transformação do conceito em um modelo alternativo do Estado-nação.

retorno à *terra mater*. Sob esse ponto de vista, as diásporas se definiriam a partir de distintas filiações identitárias, mobilizando enunciações políticas situadas em contextos históricos e geopolíticos precisos. A partir de suas negociações narrativas, os sujeitos em diáspora tecem redes transnacionais, criando “histórias discrepantes de temporalidades-rompidas que perturbam as narrativas lineares e progressistas dos Estados-nação e da modernização global” (Clifford, 1994: 317).

Ao sublinhar laços moldáveis e reconfiguráveis para aos sujeitos em diáspora, Clifford lança mão dos debates realizados por intelectuais como Stuart Hall (1932-2014) e Paul Gilroy, a partir dos anos 1970, no Reino Unido. Foi nesse período que Gilroy afirma ter começado a empregar a noção de diáspora como “ideia política e cultural antes de se tornar uma questão acadêmica” (Dufoix, 2017: 322-323). Na década seguinte, o historiador diz ter passado a utilizar o termo como uma ferramenta conceitual para pensar as noções de identidade e pertencimento, a partir das relações raciais no Reino Unido, bem como as “continuidades e diferenças na experiência negra”, sob uma perspectiva transnacional. “Transcodificado de sua fonte judaica”, explica Gilroy (1994), “o termo forneceu um modelo que os pensadores negros modernos, vivendo no Ocidente, adaptaram às suas circunstâncias particulares pós-escravistas”. Em entrevista a Christine Eyene, Gilroy (2008) localiza o momento no qual noção de diáspora tornou-se uma ferramenta em sua teoria sobre as ideologias que conformam o estado-nação.

Eu me interessei pela diáspora quando tomei consciência da relação entre racismo e nacionalismo. [...] Sempre me disseram que ser negro implica que você não pode ser inglês. [...] A solidariedade nacional está muitas vezes no centro do discurso da resistência e eu sempre critiquei o nacionalismo, sob qualquer forma. Porque na minha opinião, ele está sempre ligado à ideia de raça e etnia em seu absoluto. Estudar a diáspora permitiu-me resolver este problema. [...] *Falar sobre a diáspora requer um exercício mental de compreensão de que se pode existir em muitos lugares ao mesmo tempo.* Que o lugar de existência, de permanência pode ser diferente do lugar de origem. E essa genealogia e geografia devem ser entendidas em suas tensões. (Gilroy, 2008: 82-87, *grifos meus*)

A noção de múltiplos pertencimentos emerge na biografia e no pensamento de Paul Gilroy da mesma forma que o conceito de identidade ganha contornos moventes na obra de Stuart Hall. Em ambos os autores, a dispersão dos povos negros nas Américas oferece um arquétipo para uma nova noção de diáspora. Embora articulem suas falas a partir de diferentes perspectivas geracionais, Hall e Gilroy são frutos do período *Windrush* (1948-1971), nomeado em referência à chegada dos imigrantes caribenhos à Inglaterra para suprir a escassez de mão-de-obra que assomou o pós-guerra. Hall – que

emigrou da Jamaica para Grã-Bretanha como estudante, em 1951 – costumava contar em suas entrevistas como sempre se sentiu um *estrangeiro* em ambas as margens do Atlântico, nem “daqui”, nem de “lá” (cf. Akomfrah, 2013). Talvez por isso, tenha tomado como eixo central de sua análise social as narrativas de pertencimento gestadas no contexto daquelas migrações. Em muitas de suas falas, Hall nota que a identidade não seria uma característica inerente a um indivíduo, mas um devir, uma construção gestada em diálogo com as histórias coletivas e as ideologias políticas de seu entorno.

A identidade não é algo tão transparente ou simples quanto pensamos. Talvez, em vez de pensar a identidade como um fato já realizado, representado pelas novas práticas culturais, devemos, em vez disso, pensar em identidade como uma “produção” que nunca é completa, está sempre em processo e sempre é constituída por meio da representação, e não fora dela. (Hall, 1994: 222)

Ao tecer tal concepção de identidade cultural, Hall (1994: 223-225) distingue-a de uma outra perspectiva pautada nos laços culturais partilhados por indivíduos ligados a uma “história” ou “ancestralidade” comum. Trata-se, em seus termos, da expressão coletiva de um “eu único, verdadeiro” (*one true self*) revelado a partir de um quadro de referência “estável, imutável e contínuo”. Entre as manifestações dessa concepção, o autor cita as expressões panafricanistas que marcaram os movimentos de descolonização, ao longo da segunda metade do século XX. No espectro das dispersões impostas, como é o caso das diásporas africanas oriundas do tráfico Atlântico, a imagem da *terra mater* inscreve os laços de ancestralidade numa dimensão espacial. “África é o nome do termo que falta, a grande aporia que está no centro de nossa identidade cultural e lhe dá um significado que, até recentemente, estava perdido”, afirma Hall.

Para ilustrar a dimensão dessa perspectiva essencialista de identidade, o autor remonta às lutas políticas e expressões culturais que marcaram Kingston, com o fim da colonização inglesa, a partir dos anos 1960. Nesse momento, o movimento Rastafari, inspirado na visão panafricanista de Marcus Garvey, e o *reggae* tornaram-se símbolos de uma Jamaica em construção, ao mesmo tempo em que explicitaram uma consciência da presença africana, até então abafada na ilha. Ao centro dessas expressões, a narrativa do retorno à África tornara-se “o significante privilegiado de novas concepções de identidade caribenha” (Hall, 1994: 231). No entanto, e a despeito do valor dessas imagens na gestação dos movimentos negros, Hall chama atenção para a *impossibilidade do retorno*. Segundo o autor, a África “original”, pré-colonial – terra-mãe – é um espaço inalcançável. Transformado pelo curso irreversível da história, já não consegue conter as expectativas das diásporas, sob o risco de ratificar a narrativa ocidental de um

continente fixado a um passado imemorial – uma África estática e, portanto, sem história. “Para esta ‘África’, que é uma parte necessária do imaginário caribenho, não podemos literalmente voltar”, enfatiza.

À luz das “comunidades imaginadas” de Benedict Anderson (1983), Hall articula uma crítica às narrativas diaspóricas baseadas em laços de etnicidade e pureza. Para o autor, tais projetos falham na medida em que proclamam o pertencimento a uma terra natal (*homeland*) para onde se deve retornar, sob qualquer pena (Hall, 1994: 235). Em contraponto, o autor desenha a cartografia de um *retorno circular*: partindo da América em direção à África, e retornando ao ponto inicial. Aqui, o espaço caribenho torna-se o marco-zero onde “muitos tributários culturais se encontram, a terra ‘vazia’ (os colonizadores europeus a esvaziaram), onde estranhos de todas as outras partes do globo colidiram” (1994: 234).

É sob essa perspectiva que sua segunda concepção de identidade emerge. Como disse anteriormente, tal noção ressalta as dimensões do devir, do *tornar-se* algo ou alguém (em oposição, ao que “se é, realmente”). Aqui, as rupturas e descontinuidades da história, apartadas de um passado igualmente essencializado (e a espera de ser “re-descoberto”), intervêm ativamente nesse processo.

A identidade cultural, nesse segundo sentido, não é algo que já existe, transcendendo lugar, tempo, história e cultura. As identidades culturais vêm de algum lugar, têm histórias. Mas, como tudo o que é histórico, eles passam por constantes transformações. (Hall, 1994: 223-225)

Manifesta segundo posicionamentos específicos – em relação à história, à cultura, à sociedade – essa concepção de identidade desafia eixos fixos e lineares na análise dos fenômenos sociais, como é o caso do pertencimento a um estado-nação. Robin Cohen (2008) e Stéphane Dufoix (2017) nos lembram que essa visão descentralizada, desenraizada, móvel e desterritorializada das identidades encontra na imagem do rizoma, e na reflexão identitária pós-moderna, sua metáfora articuladora (c.f. Deleuze; Guattari, 1980). Como veremos a seguir, tal deslocamento e resignificação identitária não eliminam a questão da identificação étnica ou comunitária dos estudos culturais. Em certa medida, e ao contrário do que se poderia esperar, ela permanece sendo “um topos organizador” de sua própria teorização (Dufoix, 2017: 361).

1.2. DESDOBRAMENTOS CRÍTICOS: DIÁSPORA COMO ESPAÇO E CATEGORIA DE PRÁTICA

Em *Cartographies of Diaspora* (1996), Avtar Brah chama atenção para o “espaço da diáspora” como lócus político e cultural no qual negociações identitárias e formas de pertencimento são engendrados. Sob esse prisma, esse espaço não comporta necessariamente uma dimensão substantiva, mas sim enunciativa.

O espaço da diáspora é o ponto em que os limites de inclusão e exclusão, de pertença e alteridade, de nós e dos outros, são contestados: em outras palavras, o conceito de espaço da diáspora em oposição ao da diáspora inclui o entrelaçamento, a sobreposição das genealogias da dispersão com aquelas da estaticidade (Brah, 1996: 208-209)

Idealizada no início dos anos 1990, durante sua residência no *Center for Cultural Studies* (Santa Cruz, Califórnia) – e em diálogo com James Clifford¹² –, a noção de diáspora proposta por Brah desloca o movimento de retorno para evocar “uma crítica aos discursos de origens fixas, ao mesmo tempo em que leva em conta o desejo por um lar; diferente do desejo por uma terra-mãe” (1996: 180). Ao privilegiar a metáfora das rotas (*routes*), no lugar das raízes (*roots*), Clifford e Brah ressaltam os usos da diáspora na análise das relações de poder que atravessam os processos de identificação de grupos constituídos a partir de múltiplos sentidos de pertencimento (Dufoix, 2016: 363). Entre o lugar de residência e o lugar de origem, desenha-se um espaço que incorpora um pertencimento ancestral ou nativo a partir de elementos comuns de identificação. Em suma, “o espaço da diáspora é o local onde o nativo é tão diaspórico quanto o diaspórico é nativo” (Brah, 1996: 209). Sob esse ponto de vista, a noção de diáspora abre-se a outras políticas e arranjos narrativos constituídos sob lentes multidimensionais, incluindo gênero, classe, raça, e outros recortes estruturais.

A essa altura, deve-se notar que a plasticidade conceitual do termo deu origem a uma série debates ao longo dos anos 1990 e 2000. Neles, diversos autores (Tölölyan, 1996; Cohen, 1999; Patterson, Kelley, 2000; Butler, 2001; Brubaker, 2005; Mishra, 2006; Gilroy, 2008; et al.) expressaram a necessidade de se definir o aporte da noção de diáspora às ciências sociais. Se, para alguns deles, a “inflação de seus usos” (Beauzamy, 2012) aponta perspectivas relevantes para a análise de dinâmicas globais dos conflitos comunitários, para outros, ela indica a emergência de um campo teórico indefinido, capitalizado por oportunismos acadêmicos (Butler, 2001:190).

¹² Ver também a introdução de *Cartographies of Diaspora*, pela autora (Brah, 1996).

[...] boa parte da proliferação do uso do termo “diáspora” deve-se à atual apelo do discurso dos estudos diaspóricos (*diaspora studies*) na academia. [...] Especialistas em outros campos se apressam para capitalizar oportunidades, reformulando seu trabalho como *diaspora studies*. É hora de recuperar o fôlego antes de seguir em frente. Estamos testemunhando e participando do surgimento de uma nova linha de investigação intelectual, que exige a articulação entre teoria e metodologia e torna necessário que os acadêmicos da diáspora busquem um consenso sobre a definição de diáspora. (Butler, 2001:190)

Afinal, “se todo mundo é diaspórico, então ninguém distintamente o é”, afirmava Rogers Brubaker (2005: 3) em seu artigo *The ‘diaspora’ diaspora*. Ao longo de sua análise, o autor chama atenção para a promiscuidade dos “usos da diáspora” e o esvaziamento de seu aporte conceitual. Ao navegar pelo vasto espectro de funções semânticas (de substantivo concreto à adjetivo) e conceituais do termo em diversos campos disciplinares — diáspora, diasporicidade, diasporismo, diaspórico, etc. —, Brubaker questiona seu potencial analítico e interpretativo. Utilizada para descrever grupos, processos, modulações e posicionamentos de maneira indiscriminada, a noção perderia-se num horizonte indefinido de processos sociais. Em resposta a esse cenário, o autor se propõe — assim como fizera Safran nos anos 1990 — a restabelecer os contornos do termo. Sua definição de diáspora apoia-se, *grosso modo*, em três singularidades: a dispersão no espaço; sua orientação para uma terra de origem (*homeland*); e, por fim, a manutenção de uma identidade comum e distinta da sociedade hospedeira (Brubaker, 2005: 6).

Mais do que os sentidos e usos cambiantes do conceito, interessa a crítica de Brubaker às perspectivas teóricas da diáspora, sobretudo, no que se refere à virada transnacional enunciada por Clifford e Gilroy, e às visões de identidade discutidas por Stuart Hall. Tais propostas, segundo o autor, pressupõem a superação das unidades de análise baseadas na nomenclatura fixa do estado-nação. Em contrapartida, elas oferecem como horizonte de análise o espectro da fluidez, do sincretismo, da crioulização, da hibridização, e outros conceitos caros aos estudos pós-coloniais (*c.f.* Bhabha, 1997; Canclini, 1997). Entretanto, nota Brubaker, essas perspectivas tornam-se paradoxais na medida em que substancializam e distinguem as comunidades diaspóricas como entidades tangíveis. “Será que passamos da era do estado-nação para a era da diáspora?”, pergunta (Brubaker, 2005: 8). E, mais adiante, aponta: “A diáspora pode ser vista como uma alternativa à essencialização do pertencimento; mas também pode representar uma forma não territorial de pertença essencializada” (Brubaker, 2005: 12).

Em vez de teorizar a diáspora em termos coesos e definidos, Brubaker propõe seu estudo como uma categoria de prática e um posicionamento social. “Como

categoria de prática, a ‘diáspora’ é usada para fazer reivindicações, articular projetos, formular expectativas, mobilizar energias, apelar a lealdades”, aponta (Brubaker, 2005: 12). Sob esse prisma, os aspectos discursivos, as agendas, as identificações e os agenciamentos das diásporas são tomados como objetos de uma análise empírica da mesma forma que as políticas e narrativas que estruturam os projetos nacionalistas. Tal proposta não pretende, todavia, esvaziar ou deslegitimar a noção de diáspora, mas sim sugerir a sua des-substancialização.

Em *Beyond the “The ‘diaspora’ diaspora”: a response to Rogers Brubaker*, publicada mais de uma década depois, Claire Alexander (2017) coloca em questão alguns de seus argumentos centrais. Para a autora, a revisão dos projetos intelectuais diaspóricos proposta por Brubaker não leva em conta a dimensão que a teoria da diáspora assume no trabalho dos intelectuais “de cor, [...] particularmente aqueles localizados e concentrados nas cidades multiculturais e globais do Ocidente e do norte” (p. 1550). Exemplo disso, é o cruzamento dos estudos culturais com os estudos raciais e étnicos que levaram as identidades ditas diaspóricas a ocupar um papel central na cena política britânica dos anos 1980. Esse contexto nos leva a ponderar ainda a distinção entre diáspora como “entidade” e diáspora como “posicionamento”, advogada por Brubaker. Em contraponto, Alexander argumenta a favor da contextualização histórica das diásporas, à luz das contribuições de Stuart Hall trazidas à pauta anteriormente. Ao defender um regime histórico como causa e efeito da narrativa diaspórica, Hall inscreve as identidades culturais no campo da temporalidade.

Apesar da insistência de Hall de que “todos nós escrevemos e falamos de um lugar e de um tempo em particular, de uma história e cultura específicas” (1990, 222), cada vez mais negamos esse posicionamento e contextualização cuidadosos aos sujeitos da própria diáspora. Houve, então, uma atenção sociológica insuficiente às especificidades históricas e culturais das experiências da diáspora, e como elas impactam nas identidades da diáspora, sendo ela mesma um produto da narração no presente.(Alexander, 2017: 1552)

Sob essa perspectiva, seria tanto limitante concentrar-se na essência das reivindicações diaspóricas, quanto posicionar seus projetos como puras narrativas fictícias. Antes, considera Alexander, há que se discutir as contribuições desses posicionamentos, bem como as distinções que o conceito pretende abarcar. Afinal, seria possível tomar as histórias das diásporas sem reduzi-las a uma narrativa de origem estática e descontextualizada sobre “onde e quando a diáspora começa”?

A visão da diáspora como movimento social, elaborada por Martin Sökefeld (2006), lança luz sobre esse problema. Em *Mobilizing in transnational space*, o autor

analisa a formação de comunidades em diáspora, a partir da mobilização de identidades transnacionais. Segundo Sökefeld, sua formação é consequência de processos de *construção social*. Para que uma consciência diaspórica seja impulsionada, é necessário que ela seja validada por grupos que se autodefinem como transnacionais, e organizam-se de maneira a difundir, persuadir e consolidar seu caráter e *status* (Cohen, 2008: 13). Nesse âmbito, os discursos de essencialização identitária são de capital importância. Mobilizadores no âmbito político, eles devem ser dissociados da análise dos discursos baseados em identidades no campo teórico.

Aceitar que identidades são geralmente e quase necessariamente essencializadas em contextos políticos não significa, no entanto, que tais construções essenciais tenham de ser tomadas em seu valor nominal pelo observador científico. [...] Já que as identidades se tornam politicamente efetivas somente quando são empregadas e endossadas por um certo número de pessoas, nós temos que perguntar como essas pessoas são mobilizadas pelas identidades, como elas são levadas a aceitar e assumir essa condição. Em vez de ser considerada como algo que desde o início proporciona continuidade e estruturas fixas para a vida social, como nas abordagens primordiais, a identidade torna-se uma questão de movimento e mobilização. (Sökefeld, 2006: 266-267)

As mobilizações políticas das diásporas africanas e a dialética entre continuidades e diferenciações culturais na travessia atlântica oferecem um quadro valioso para se refletir sobre tais colocações. Como sugerem Tiffany R. Patterson e Robin Kelley, em *Unfinished Migrations: Reflections on the African Diaspora and the Making of the Modern World* (2000), a presunção de uma cultura africana única e comum — e expressão da continuidade direta entre a experiência negra na África e no Novo Mundo —, não é resultado de uma produção acadêmica de baixa qualidade. Os enredos de suas essencializações identitárias respondem, sobretudo, a “imperativos políticos” que promovem uma solidariedade internacional face às experiências compartilhadas de racismo, colonização e trabalho forçado. Para Achille Mbembe (2015: 219) trata-se de um dos paradigmas político-intelectuais do discurso africano “que privilegiava dois tipos de solidariedade: uma solidariedade racial e transnacional; e uma solidariedade internacionalista, de natureza anti-imperialista”.

Como vimos com Stuart Hall, essas interações acompanham a tessitura de um campo comum à experiência da dispersão, ainda que de forma subjetiva. Nesse sentido, e em resposta a uma questão colocada por Patterson e Kelley, a organização de movimentos pan-africanistas atende mais às solidariedades políticas e sociais do que ao simples “reconhecimento de que os povos negros compartilham os mesmos valores

culturais atemporais”. Em consonância à análise proposta por Hall (1994) e Alexander (2017), Patterson e Kelley consideram que...

... as identidades diaspóricas são social e historicamente constituídas, reconstituídas e reproduzidas; e que qualquer senso de identidade coletiva entre os povos negros no Novo Mundo, na Europa e na África é contingente e está constantemente mudando. (Patterson e Kelley, 2000: 19)

Diretamente relacionada às redefinições políticas no seio dos internacionalismos negros, a emergência do termo “diáspora africana” ocorre nos anos 1950 e 60, no campo acadêmico anglófono (Patterson e Kelley, 2000: 14). Antes disso, suas expressões foram mobilizadas a partir de outros termos como “Etiopismo, pan-africanismo, antifascismo, comunismo, direitos civis, *Black Power*, afrocentrismo, antirracismo, antiapartheid” (Edwards et al. 2000: 48)¹³. Paul Zeleza (2005: 35) nota que, embora tenha sido empregada como conceito transversal a esses movimentos, nenhum dos seus precursores intelectuais, de Blyden a Du Bois, adotou a noção de diáspora de maneira explícita.

Em sua genealogia dos movimentos e intelectuais que contribuíram à expansão dessa noção, Brent Hayes Edwards (2001:51) localiza no artigo *The African Abroad or the African Diaspora*, de George Shepperson um catalisador. Aqui, Edwards é cuidadoso ao enfatizar esse texto como reflexo de um momento histórico específico para a redefinição da produção intelectual negra, ao invés de situá-lo como um marco fundador da noção de diáspora africana em si (como fazem Dufoix, 2006; Gueye, 2006; et. al.). Para ele, “mais do que o uso originário, a questão é por que é necessário, em certa conjuntura histórica, empregar o termo diáspora na produção intelectual negra.” (Edwards, 2001: 53). Afinal, é no contexto de sua aparição – concomitante ao processo de descolonização do continente africano – que os estudos diaspóricos ganham força e consolidam-se como campo transversal aos Estudos Africanos nos Estados Unidos¹⁴.

Apresentado no *International Congress on African History*, em Dar es Salaam (1965, Tanzânia), o texto revigora reflexões anteriores do mesmo autor sobre os limites do pan-africanismo (Shepperson, 1962), e volta-se à diáspora tanto como recurso à unidade africana, quanto à compreensão da escravidão como aspecto central da

¹³ Sobre esses antecedentes nas comunidades afro-americanas, Patterson e Kelley (2000:14) enfatizam a “compreensão da Etiópia como a metáfora de um movimento negro mundial” inspirado nas leituras bíblicas, em especial do Salmo 68:31: “Príncipes virão do Egito; a Etiópia cedo estenderá para Deus as suas mãos”.

¹⁴ Sobre esse processo ver FERREIRA, Roquinaldo. The institutionalization of African studies in the United States: origin, consolidation and transformation. *Rev. Bras. Hist.*, São Paulo, v. 30, n. 59, p. 73-90, Junho 2010.

modernidade ocidental. Além disso, Shepperson habilita o conceito como ferramenta para análise das dispersões africanas, intra e trans-continetais.

Como estrutura para a produção de conhecimento, a “diáspora africana” [...] inaugura uma análise ambiciosa e radicalmente descentralizada de circuitos transnacionais de cultura e política resistentes ou externos aos quadros de nações e continentes. (Edwards: 2001: 52)

O próximo segmento deste capítulo situa as mobilizações políticas e acadêmicas que fundam a noção de diáspora africana, delineando os diferentes horizontes teóricos que atravessam seu espectro conceitual. Veremos de que maneira o campo se constituiu a partir de processos e posicionamentos sociais, bem como introduziu críticas às perspectivas predominantes sobre os internacionalismos negros no — e *para além do* — espaço Atlântico.

1.3. DIÁSPORAS AFRICANAS PARA ALÉM DA UNIDADE HISTÓRICA

Como pudemos observar, Tiffany R. Patterson e Robin Kelley traçam um panorama dos usos da noção de diáspora africana ao longo da história, abordando-a como um *processo* em atualização, bem como uma *condição* marcada por hierarquias diversas, incluindo matizes de raça e gênero (2000: 20). Lhes interessa, em particular, compreender as limitações da noção de diáspora a partir das experiências constitutivas de identidades e consciências negras, segundo subjetividades comuns e/ou conflitantes ao que a academia anglófona chama de *Middle Passage* — ou, em português, a Travessia da Calunga Grande.

De partida, os autores deixam claro que não pretendem limitar seu estudo à experiência Atlântica, mas sim abordá-las à luz das histórias transnacionais, também atravessadas pelas relações da África com a Ásia, o Oriente Médio, entre outras regiões do globo. Para isso, retomam exemplos de conexões afro-asiáticas, como a influência indiana em certos postulados Rastafári, incluindo o vegetarianismo e os usos da maconha em suas práticas religiosas. Ou ainda, a forma como os movimentos negros inspiraram os *dalits* (intocáveis indianos) a desenvolver “uma consciência de sua ancestralidade africana e [ligar] sua luta contra o racismo à luta de todos os negros” do mundo (Patterson e Kelley: 2000: 25). A tal argumentação, subjaz o chamado por um descentramento das experiências afro-diáspóricas, bem como a expansão das perspectivas acadêmicas sobre seus eixos de circulações transnacionais.

Nosso argumento aqui é que o internacionalismo negro nem sempre provém da África, nem é necessariamente engajado com o pan-africanismo ou outros tipos de movimentos negros. De fato, às vezes, ele vive ou está integralmente ligado a outros tipos de movimentos internacionais, como o socialismo, comunismo, feminismo, surrealismo, ou religiões como o islamismo e assim por diante. (Patterson e Kelley, 2000: 27)

Outro ponto levantado pelos autores diz respeito a prevalência da visão acadêmica anglo-americana na teorização dos internacionalismos negros; o que acaba por obliterar histórias que escapam ao seu eixo narrativo. “Em outras palavras”, afirmam os autores, “um tipo de modernidade negra apaga a outra; uma concepção de diáspora torna a outra invisível” (Patterson e Kelley: 2000: 28). Exemplos disso incluem a visão do Harlem como capital cultural negra dos anos 1920, a adoção descontextualizada do tropo da “dupla consciência” — articulada por W.E.B. du Bois (1903) e retomada por Paul Gilroy (1993) —, ou ainda, a circunscrição das pautas políticas negras à dialética das raças (Patterson e Kelley: 2000: 22). Tais paradigmas narrativos obscurecem dinâmicas sociais contrastantes, como é o caso das relações raciais na América Latina. Como apontam os autores, se analisadas como puras variantes a um padrão binário norte-americano de disputas entre brancos e negros, corre-se o risco de desconsiderar interações raciais “multivalentes”, evocando-se a falsa percepção de que o racismo latino não tenha sido tão extremo ou violento quanto o norte-americano.

Arranjos raciais variaram em toda a região e só podem ser compreendidos dentro de espaços históricos específicos. A consciência racial e a formação da identidade é um processo histórico e os estudos comparativos demonstram a miríade de maneiras pelas quais essas consciências e identidades se tornaram historicamente estruturadas. (Patterson e Kelley, 2000: 24)

A partir desses argumentos, Brent Hayes Edwards (2000, 2001) e Paul Zeleza (2005) advogam a transcendência do paradigma anglo-americano nos estudos sobre diáspora africana. Edwards (2000:48) nota que embora o termo tenha facilitado conexões entre intelectuais e ativistas negros de diferentes nacionalidades, este acabou não sendo adotado como “um termo dominante de organização política”. Em vista disso, o autor afirma a necessidade de se lançar luz sobre as estratégias políticas de nomeação que pautam seus usos. “Em outras palavras”, reforça, “não existe apenas uma tradição de estudos da diáspora africana; há muitos discursos da diáspora africana, e nos deparamos com questões complexas de estratégia ao adotar uma epistemologia diaspórica.” Tanto Edwards (2001:45) quanto Zeleza (2005:37), citam ainda a “canonização” da revisão de modernidade sugerida pelo projeto intelectual do Atlântico Negro — cunhado por

Robert Farris Thompson em *Flash of the Spirit* (1983) e expandido por Paul Gilroy em *The Black Atlantic* (1993) – como exemplo dessa dinâmica.

Claramente, as histórias das diásporas africanas são muito mais complexas e fascinantes do que frequentemente aparecem nas narrativas estreitamente construídas, mas universalizantes, que procuram homogeneizar estas diásporas, seja em nome da solidariedade política pan-africana, da herança cultural partilhada, das semelhanças entre as experiências de exclusão racial e opressão que superam o senso de dupla consciência, o paradigma preferido de Gilroy. (Zeleza, 2005: 62-63)

Já nos anos 1980, a antropóloga brasileira Lélia Gonzalez (1935-1994) oferecia uma importante contribuição aos problemas apontados por Edwards e Zeleza. Ao problematizar a disseminação do termo “afro-americano” para além dos Estados Unidos, Gonzales oferece, como alternativa, o conceito de “amefricanidade” para abarcar a pluralidade da presença africana nas Américas do Sul, Central, Norte e Insular (Gonzalez, 1988: 76). Nas palavras da autora, a noção proposta seria capaz de incorporar os processos de “adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas” de vida nas Américas, segundo uma perspectiva “afrocentrada”. Ademais, seria capaz de conferir um senso de unidade às experiências sociais negras e às formas de discriminação racial resultantes das diferentes colonizações europeias nas Américas:

Ontem, como hoje, *amefricanos* oriundos dos mais diferentes países têm desempenhado um papel crucial na elaboração dessa *Amefricanidade* que identifica na Diáspora uma experiência comum que necessita ser devidamente conhecida e cuidadosamente pesquisada. Embora pertençamos a diferentes sociedades do continente, sabemos que o sistema de dominação é o mesmo em todas elas, ou seja: o racismo, essa elaboração fria e extrema do modelo ariano de explicação, cuja presença é uma constante em todos os níveis de pensamento, assim como parte e parcela das mais diferentes instituições dessas sociedades. (Gonzalez, 1988: 77)

Em seu texto, Lélia Gonzalez também chama atenção para as similitudes dos “falares” que africanizaram as línguas europeias (espanhol, o inglês e o francês) nas regiões caribenhas e que, na expressão brasileira do português, deram origem ao que a autora denominou de “pretoguês”.

Ao projetar a noção de “crioulização” para além fenômenos de contato cultural no espaço caribenho, o martiniquês Édouard Glissant (1928-2011) oferece outros aportes à terminologia sugerida por González. “A crioulização exige que elementos heterogêneos colocados uns em relação aos outros se entrelacem, ou seja, que não haja degradação ou diminuição do ser [...] nesse contato e nessa mescla”, afirma ele

(Glissant, 2011). Nesse processo, Glissant toma a ideia de identidade diaspórica como argumento para pensar eixos específicos de circulação a partir de uma “poética das relações”.

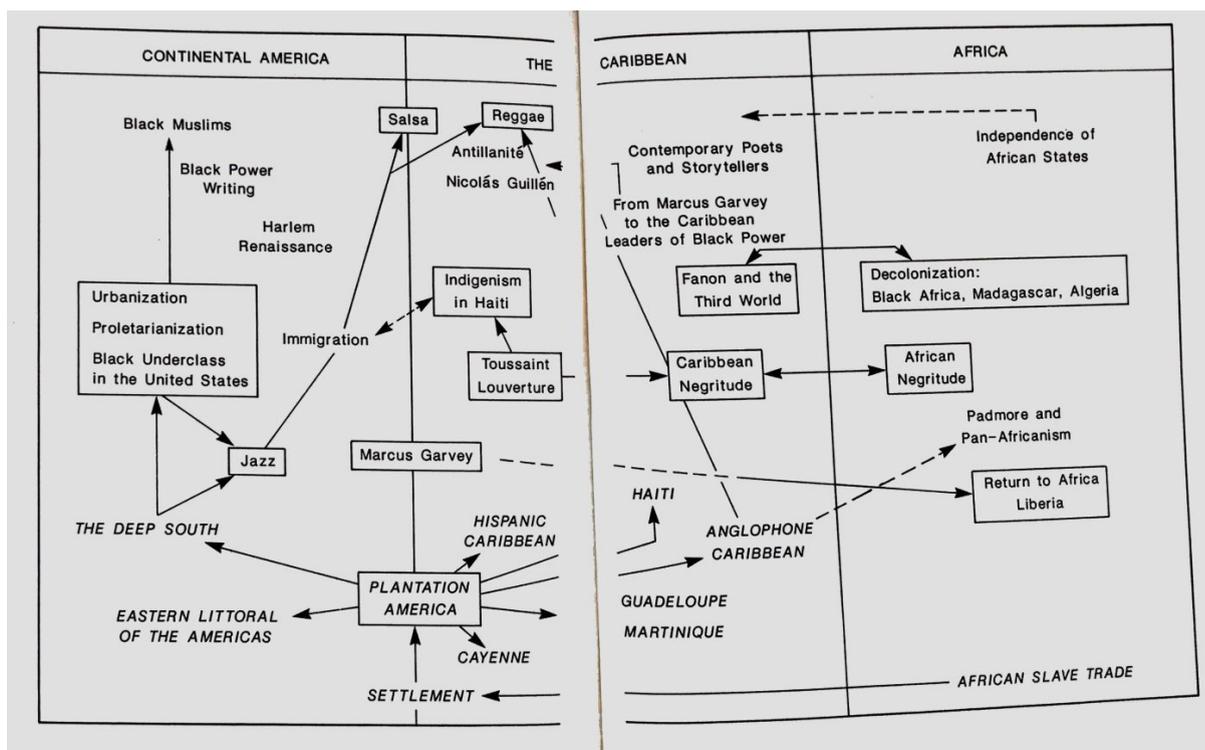


Fig. 5 | Quadro da diáspora de Édouard Glissant, em *Le discours antillais* (1981)

Em *Le discours antillais* (1981), o autor estabelece uma distinção entre o “deslocamento (por exílio ou dispersão) de um povo que continua [a existir] em outro lugar, e a transposição (tráfico) de uma população que, num outro lugar, transforma-se em outra coisa” (Glissant, 2008:40). No curso dessa “transposição”, a pulsão do retorno é, para ele, o recurso à unidade, à manutenção dos laços com a terra de origem. Ao mesmo tempo, tal pulsão distingue-se de acordo com o local de chegada e de origem que Glissant expressa em seu *quadro da diáspora* (fig. 5). Stéphane Dufoix aponta nesse esquema uma relação com o rizoma, e opõe a noção glissantiana de diáspora à fixidez da raiz.

Esta representação gráfica é bastante emblemática de um pensamento em que nada é fixado de uma vez por todas, nem localizações, nem geografias, nem influências, nem rótulos. A *antillanité* acompanha a negritude, o retorno à África, o renascimento do Harlem, em um conjunto de relações que permitem múltiplos combinatórios à maneira do rizoma Deleuzo-Guattariano, dos quais um dos princípios é precisamente a conectividade, uma rede que só podemos vivenciar ou descrever em seu curso. (Dufoix, 2011: 353).

Ainda no campo da produção franco-caribenha, gostaria de tomar a obra da escritora Maryse Condé como via para se explorar a pluralidade dos percursos da diáspora à luz de uma ficção na qual as conexões entre origem e destino são inevitavelmente alteradas pelo curso da história.

No romance histórico *Ségou* (1984), Condé toma a própria África Ocidental como espaço de reflexão para trajetórias diaspóricas. Do deslocamento forçado ao Novo Mundo aos trânsitos intracontinentais de suas personagens, a autora afasta sua narrativa das continuidades associadas às cartografias da dispersão, antecipando novas perspectivas historiográficas ao longo da redação de seu romance (Soumahoro, 2015: 180).

A saga (publicada em dois tomos) toma a cidade de Segu – antiga capital do reino Bambara, no atual Mali – como pano de fundo para as dispersões africanas, ao longo dos séculos XVIII e XIX. Ao centro da história está a família Traoré, o patriarca Dousika e seus quatro filhos: Tèkoro, Naba, Malobali, Siga. Cada um deles tem o curso de suas vidas modificado por acontecimentos que alteram as dinâmicas sociais vigentes. O primeiro, Tèkoro, parte a Tombuctu, seguido por seu meio-irmão Siga, para converter-se ao Islã, em meio a rápida progressão do monoteísmo entre os Fulas e a contestação do animismo bambara. O segundo, Naba, é capturado durante uma caça aos leões, enviado a Ilha Gorée (atual Senegal) e posteriormente ao Brasil, onde foi escravizado. Malobali, por sua vez, recusa a conversão ao islamismo, e deixa Segu como mercenário ashanti para encontrar refúgio no cristianismo em Porto Novo (Benim). É Siga quem conta, em uma carta ao sábio Hamidou, as marcas de uma dispersão guiada pela promessa de retorno a Segu, mas perdida no horizonte das rupturas de sua fratria bambara.

Nossa família experimentou a tristeza de ver seus filhos espalhados pelo mundo. Um deles foi considerado escravo do Brasil. Outro encontrou a morte no reino de Daomé. Ambos deixaram filhos nessas terras estranhas. Agora que sou o chefe da família, não vou descansar até reunir todas aqueles filhos dispersos sob o mesmo teto, a fim de satisfazer e aliviar nossos ancestrais. Repito: onde quer que estejam agora, nossos filhos tomarão o caminho de volta para Segu. (Condé, 1984, *tradução livre*)

1.4. QUAIS DIÁSPORAS?

Para além do campo da ficção, as dispersões africanas ao longo dos últimos cinco séculos tem apresentado grandes desafios teóricos para o seu mapeamento. Em *Rewriting the African Diaspora* (2005), Paul Zeleza complexifica tais perspectivas e evoca

distinções importantes a respeito das experiências afro-diaspóricas, segundo dois marcos temporais, a saber: o “histórico” e o “contemporâneo”. O primeiro deles, refere-se aos povos dispersos entre os séculos XVI e XIX, e seus eixos de identificação profundamente ligados ao deslocamento forçado e às hierarquias raciais no regime escravagista. O segundo, diz respeito aos indivíduos que se deslocaram de maneira voluntária a partir de três ondas migratórias distintas. Entre elas estão as dispersões motivadas pela “rupturas e disposições da conquista colonial, da luta pela independência e dos planos de ajuste estrutural (PAE)”. Tais distinções são objeto de análise no trabalho de diversos autores, incluindo Joseph Harris (2000), John Arthur (2010) e Achille Mbembe (2013).

Harris¹⁵ denomina parte das dispersões contemporâneas, sobretudo aquelas advindas do período pós-colonial, de “diásporas mobilizadas”. Formadas por indivíduos “com consciência de suas raízes, habilidades econômicas e sociais, status econômico e social, e acesso aos processos de tomada de decisão em seus países de acolhimento” (Harris, 2000: 15), eles inscrevem-se num contexto migratório distinto daquele vivenciado pelas dispersões coloniais no espaço atlântico. Com efeito, seus trânsitos ocupam uma posição específica na articulação dos espaços ocupados pelas elites afro-descendentes ao longo do século XX, em especial a partir dos anos 1960. Em *African Diasporic Identities: Negotiating Culture in Transnational Migration* (2010), John Arthur mostra como comunidades formadas por migrações recentes respondem coletivamente a formas contemporâneas de racismo, promovendo as culturas africanas em um novo cenário sócio-econômico e enviando recursos para a África através de redes de parentesco. Já Achille Mbembe (2015: 225) situa o impulso migratório das novas diásporas como um segundo momento do que denomina *afropolitanismo*, no qual “a África não constitui mais um centro em si”. Formada por pólos que se alternam, o continente abre caminhos para circulações entre “regiões, camadas, sedimentos culturais nos quais a criação africana não cessa de brotar”.

Tais distinções são capitais para esta tese, na medida em permitem responder (ou, ao menos, delimitar) um conjunto de questões constantemente levantadas por vários de meus interlocutores nas apresentações públicas desta pesquisa de doutorado. “Quando sua tese discute os artistas da diáspora africana está se referindo, afinal, a qual diáspora? Tratam-se daqueles artistas que nasceram no continente e partiram a viver

¹⁵ Em 1976, John Armstrong já havia lidado com o conceito de diáspora mobilizada em “Mobilized and Proletarian Diasporas” (publicado na revista *American Political Science Review*). Seu trabalho enfatiza a diáspora mobilizada cultural e economicamente, formada por profissionais especializados que contribuem à formação de alianças políticas com as elites locais.

em outros países? Ou dos afro-descendentes dispersos pelo tráfico atlântico, e que seguem nutrindo laços de ancestralidade com a África?”

Como demonstrarei nos capítulos seguintes, e em especial na quarta parte desta tese, as lutas políticas e subjetividades mobilizadas pelos atores dessas diásporas históricas e contemporâneas ganha contornos distintos e muitas vezes conflitantes, segundo o contexto de enunciação. O encontro entre as curadoras de artes visuais Diane Lima (que nasceu e trabalha no Brasil) e Koyo Kouoh (que nasceu nos Camarões, e trabalha entre a Suíça, o Senegal e a África do Sul) durante a conferência *Ecos do Atlântico Sul*, organizada pelo Goethe Institut de Salvador, em abril de 2018, evidencia de certa forma tais negociações¹⁶. Na ocasião, ambas debateram temas e conceitos para projetos futuros dedicados à cooperação cultural no espaço do Atlântico Sul. Enquanto Lima trazia à pauta uma discussão sobre a ancestralidade africana no contexto brasileiro, o reflexo colonial nas instituições culturais locais e suas formas de racismo estrutural, Kouoh (2018) propunha deslocar as relações transatlânticas da perspectiva colonial, atentando ao devir político e social da África contemporânea.

Tais pontos de vista não se restringem, entretanto, a simples antagonismos e são erigidos sobre uma base comum; já que tanto Lima quanto Kouoh buscam, a partir de diferentes geografias, desafiar as leituras essencializadas da produção negra que atravessam suas práticas profissionais, suas subjetividades, e os contextos políticos nos quais operam.

Debates dessa natureza não são meramente anedóticos, mas de particular importância na medida em que dão a ver os posicionamentos plurais de seus atores, bem como de suas obras e discursos. Como veremos nos capítulos seguintes, tais negociações ecoam diretamente as estratégias elaboradas por artistas pertencentes às diferentes diásporas, bem como nos enquadramentos curatoriais que delimitam o escopo de bienais e exposições internacionais.

¹⁶ Ver *An atemporal restaurant*, por Carla Bittencourt, Echoes of the South Atlantic Blog. Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/br/en/kul/sup/ech/cos/eds/21264247.html>

2

Negociando pertencças *ou*
o lugar da diáspora africana na arte

Em 2008, Sidney Kasfir propunha, na revista *African Arts*, um debate sobre o crescente protagonismo dos artistas africanos, em diáspora, no cenário global das artes visuais — fenômeno a *pari passu* com a ascendência de críticos e curadores “localizados nessa diáspora e não operantes no continente” (Kasfir, 2008: 10). Em sua provocação, Kasfir questionava o olhar destinado às expressões artísticas gestadas dentro do continente africano e o seu posicionamento nos eixos internacionais de circulação da arte contemporânea. “Para cada transnacional, existem dezenas de artistas com formação e potencial semelhante que permanecem em África, porque querem ou têm que”, sinalizava a autora. Atados às restrições econômicas e sociais que marcaram o período pós-1960, esses artistas tomariam a permanência na África como lócus inescapável de sua prática criativa.

Entre as respostas endereçadas à Kasfir, destacam-se as duras críticas à linha traçada entre os marcadores nacional-transnacional e local-global na produção desses artistas. Para Steven Nelson, tal dicotomia subscreve aos pontos cegos inerentes às perspectivas nacionalistas no entendimento da “arte africana”.

Deixadas sem análise, e como um enquadramento do texto [de Kasfir], as questões articuladas pelos artistas devem ser necessariamente vistas dentro da estrutura do estado. Embora existam numerosos exemplos onde esse seja o caso, tanto para artistas que vivem no continente, bem como daqueles que não vivem, o texto de Kasfir sugere que o estado-nação é uma preocupação para todos os que ficam e, além disso, que essa não seria uma preocupação para aqueles que partem. (Nelson, 2000: 11)

David Bunn faz eco a essa crítica, ao contestar as supostas divergências entre artistas da diáspora e aqueles do continente. Segundo ele, esse olhar inscreve os que “ficam” numa temporalidade estática que ignora todo o espectro de intercâmbios transnacionais na formação do próprio continente africano.

A questão não é sobre as tradições ‘nacionais’ traídas por artistas que se identificam como diaspóricos, mas sobre a natureza sempre híbrida das tradições ligadas ao espaço na África. O que está no centro do argumento é a necessidade de se olhar para as influências transnacionais na criação de arte dentro das cidades africanas, como Kinshasa, Joanesburgo e Lagos, onde um deslocamento entre estilos e influências, e uma oscilação entre arte de galeria e arte para turistas, é a norma. Essa heterogeneidade inclui, é claro, um envolvimento grande com novas mídias como filme, vídeo, rádio e telefones celulares que são mais presentes [ali] do que em Pittsburg ou Praga. (Bunn: 2010, 12)

Em seu comentário, Bunn chama ainda atenção para o papel ocupado por nomes como Okwui Enwezor, Olu Oguibe e Salah Hassan – a quem Kasfir se refere como críticos e curadores influentes – na mobilização de expressões artísticas internacionalistas, à luz de uma perspectiva pós-colonial. Objeto de um extenso debate, a abordagem conceitual e expositiva desses atores à produção artística africana será discutida em diversos segmentos desta tese. Afinal, veremos, parte da discussão sobre a diáspora em *Dak’art* ocorre alinhada a um espaço discursivo “global”, e seus desdobramentos no sistema de arte contemporânea. Entre os elementos dessa perspectiva está a transposição das práticas artísticas associadas a uma subjetividade ocidental – como o conceitualismo – para o campo da arte africana, como podemos ver em exposições como *Authentic/Ex-centric: Africa in and out of Africa* (2001), com curadoria de Olu Oguibe e Salah Hassan.

2.1. AUTENTICIDADE, ALTERIDADE E ETNICIDADE EM QUESTÃO

Parte do programa da 49ª Bienal de Veneza, *Authentic/Ex-centric* apresentava o trabalho de sete artistas africanos (ou de origem africana)¹⁷, vivendo fora do continente. De partida, o título da mostra sintetiza a visão de arte africana enunciada por seus curadores. Aqui, o termo “autêntico” é empregado para questionar as demandas por “autenticidade e o exótico que continua a enquadrar o reconhecimento e a recepção da contemporaneidade africana fora do continente” (Hassan e Oguibe, 2001: 65), ao passo que o “excêntrico” coloca o foco no trânsito de referências e repertórios entre a África e outras partes do mundo. A partir dessa linha de pensamento, Oguibe e Hassan (2001: 65) buscam iluminar “as formas pelas quais os artistas africanos interpretaram e traduziram as experiências estéticas e sociais da África histórica e pós-colonial como parte de uma sensibilidade global”. Afinal, perguntam-se, quais os debates por trás da noção de *arte*

¹⁷ Entre esses artistas estavam Willem Boshoff (África do Sul), Maria Magdalena Campos Pons (Cuba/ Estados Unidos), Godfried Donkor (Gana/ Reino Unido), Rachid Koraïchi (Algeria/França), Berni Searle (África do Sul), Zineb Sedira (Algeria/ Reino Unido) e Yinka Shonibare (Nigéria/ Reino Unido).

autenticamente africana? Como essa categoria vai sendo forjada e como o campo da arte contemporânea ajuda a problematizá-la?

Atento às políticas de representação na Europa, e à forma como suas pautas circunscrevem ou afetam a posição de um artista, o nigeriano-britânico Yinka Shonibare oferece elementos iniciais para que possamos navegar por essas questões. Na instalação *Vacation* (2000), exibida em *Authentic/Ex-centric*, Shonibare mostra uma cena prosaica composta por quatro personagens representando uma família a explorar o espaço sideral (fig. 6). Surpreende, no entanto, o tecido utilizado para confeccionar os trajes e equipamentos carregados pelo pequeno grupo de astronautas. Trata-se do *dutch wax* vendido nas feiras da costa oeste africana e amplamente usado como matéria prima para manufatura de vestimentas locais (fig. 7). Sua associação a uma “autêntica” produção têxtil dessa região ignora uma história de circulação de bens, materiais e referências ligadas à empresa colonial do século XIX. Fabricado por holandeses¹⁸ a partir das técnicas de tingimento artesanal do batik javanês, o tecido havia sido primeiramente destinado à venda no mercado indonésio. Com uma parca aceitação local, desemboca nos portos da África do Oeste nos anos 1840, onde mescla-se às referências da moda africana.

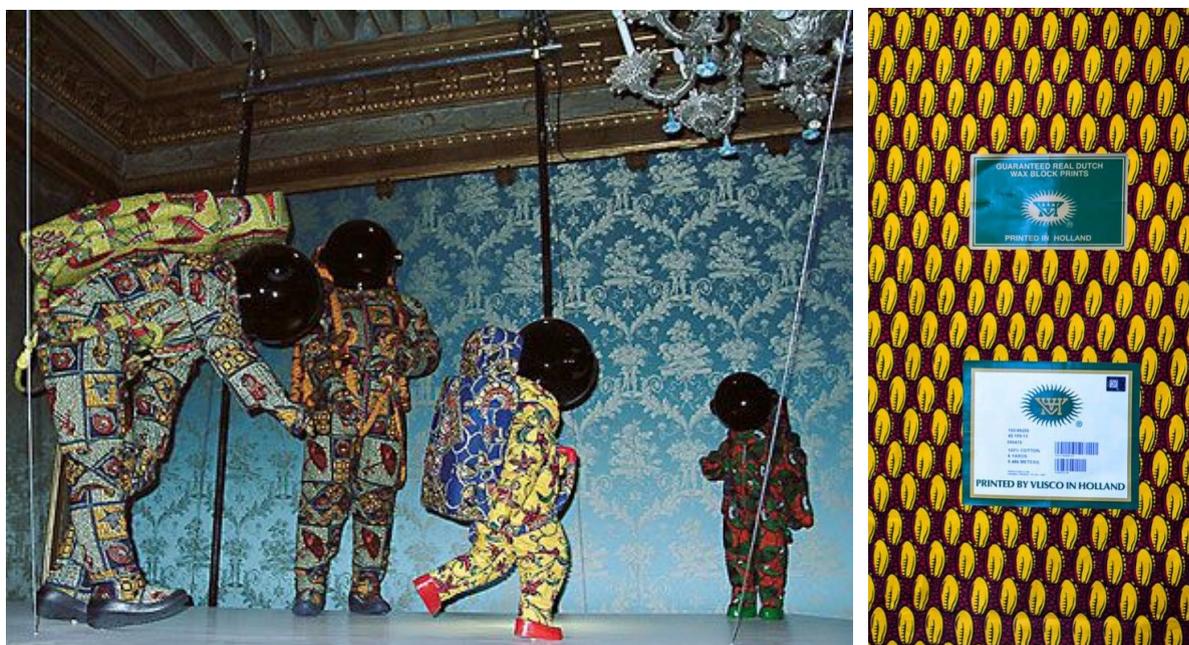


Fig. 6 (esq.) | *Vacation*, instalação de Yinka Shonibare exibida em *Authentic/Ex-centric* (2000). Fonte: Universes in Universe. Fig. 7 (dir.) | Tecido wax da marca holandesa Visco, vendido no continente africano. Fonte: Afrotex

¹⁸ Produzidos, em grande parte, pela holandesa Visco desde o início do século XX, hoje, a maioria das estampas disponíveis nos mercados africanos são reproduções de baixo custo feitas na China. A entrada dos tecidos chineses no mercado africano deu margem a um grande debate sobre propriedade intelectual, complexificando ainda mais a noção de autenticidade associada a tais tecidos. Ver: Sylvanus, Nina. West Africans ditch Dutch wax prints for Chinese ‘real-fakes’. In: *The Conversation*, 29 de agosto de 2016.

Os primeiros usos do *dutch wax* nos trabalhos de Yinka Shonibare ocorrem nos anos 1990, quando o artista ingressa na Universidade de Goldsmiths (Inglaterra). De retorno a Londres¹⁹, após a infância e adolescência em Lagos, o artista iniciava um trabalho sobre a *perestroika*, quando um de seus professores lhe indagou porque não estava produzindo “arte africana autêntica”. Mas, o que seria arte africana?, pergunta-se. E, segundo quais critérios essa produção receberia o selo de autenticidade?

[...] meu trabalho evoluiu a partir dessas perguntas e da questão de como as pessoas percebem alguém através de vários estereótipos. Então descobri os tecidos batik em Brixton Market, e soube que eles tinham uma origem muito interessante: mesmo sendo vistos como tecidos africanos na África, na verdade são tecidos indonésios que foram originalmente produzidos pelos holandeses para o mercado indonésio. [...] Eu gosto da trajetória global do tecido, e da maneira como o percebemos como sendo essencialmente africano, mas não é. (Yinka Shonibare em entrevista a Andrew Goldstein, 2014, *grifos meus*)

A definição da África por meio de sua negação é a via para a apreciação da obra de Shonibare em *Authentic/Ex-centric*, e remete ao que Stuart Hall (1997: 274) caracteriza como uma estratégia que opera “no interior das complexidades e ambivalências da própria representação, e tenta contestá-la a partir de dentro”. Ao comentar o trabalho do artista, Okwui Enwezor chama atenção para os processos históricos e narrativas míticas por trás de elementos culturais atribuídos a um lugar específico, rechaçando essencialismos e pertencimentos unívocos. “Assim, demandar uma definição pura do que é a identidade e cultura africanas seria tão ridículo quanto uma definição do que é a identidade e cultura europeias.”, reforça Enwezor (2001:217-218). Olu Oguibe, por sua vez, identifica no trabalho de Shonibare a ficção de uma africanidade atávica. Oguibe aponta, no trabalho do artista, um conjunto de estratégias para superar as demandas de alteridade e diferença que perpassam seus anos de formação artística na academia britânica (2013: 594-608).

Franco opositor de uma leitura essencialista das identidades, Oguibe é uma das figuras-chave em desafiar o emprego de conceitos como “cópia” e “autenticidade” na teoria da arte. Ao refletir sobre o lugar das *artes da África* na cultura visual moderna e contemporânea, ele argumenta que uma busca pelo autêntico excluiu a contribuição dos artistas africanos à própria modernidade. Sob essa ótica, haveria uma correspondência entre as narrativas do autêntico e o arquétipo do artista africano anônimo fadado a reproduzir as referências de suas supostas afiliações tribais. “A figura

¹⁹ Yinka Shonibare nasceu em 1962 em Londres e mudou-se para Lagos (Nigéria), aos três anos de idade. Aos 17 anos, retornou a Londres para estudar artes.

do gênio individual”, afirma, “foi reservada à Europa, ao passo que o resto da humanidade foi identificado com o padrão de produção coletiva e anônima que inscreve o primitivismo” (Oguibe, 1999:21). Confinado ao seu pertencimento coletivo, o artista contemporâneo se vê incessantemente confrontado às narrativas sobre sua origem ou às peculiaridades culturais do seu trabalho, “ao invés de suas contribuições para [...] a escultura contemporânea e a arte de instalação”.

“De onde você vem?” é, nesse contexto, a questão que demarca as narrativas de alteridade associadas à obra do “artista africano”, a despeito de todos os seus trânsitos e repertórios globais. À medida em que os atores dessa “diáspora mobilizada” (cf. pág. 49) multiplicam suas narrativas de pertencimento, talvez seja oportuno retornar ao giro proposto por Stuart Hall, ao afirmar a impossibilidade de se localizar a origem de um indivíduo em um só lugar. “Quando pergunto às pessoas de onde elas são, espero que me contem uma história extremamente longa”, aponta em *The Stuart Hall Project* (Akomfrah, 2013)

O problema da autenticidade não é, no entanto, inédito ao campo da arte africana. Desde os anos 1970, uma série de artigos e simpósios²⁰ atestam a relevância dessa problemática. Em *African Art and Authenticity: A Text with a Shadow* (1992), a própria Sidney Kasfir remonta a essas discussões a fim de examinar o paradigma da “autenticidade cultural”. Seu objetivo era explicitar como a construção de seu cânone toma o período colonial, e o contato com o Ocidente, como a mácula em sua suposta pureza criativa.

Nos estudos de arte africanos, nossa suposição mais acrítica tem sido o cenário pré/pós colonial, no qual a arte de antes da colonização, produzida meados do século XIX e início do século XX, exibia qualidades que a tornaram autêntica (no sentido de intocada pela intervenção ocidental). Crucialmente, ela teria sido feita para ser usada pela mesma sociedade que a produziu. Nesse cenário, a arte produzida dentro de um contexto colonial ou pós-colonial é relegada a uma estranha oposição binária: ela é inautêntica porque foi criada após o advento de uma economia monetária e novas formas de apoio de missionários, administradores coloniais e, mais recentemente, turistas e a nova elite africana.

Vale lembrar que até a segunda metade do século XX, a ideia de que a arte africana não tradicional seria uma cópia “tardia” da modernidade européia marcou a produção teórica de antropólogos e historiadores da arte, como William Fagg e Margaret Plass. Na introdução de *African Sculpture* (1964: 6-7), por exemplo, os autores afirmam que “na África tradicional a linguagem da arte não é intertribal, como a linguagem da arte ocidental é internacional”, e que a arte moderna africana representaria meramente

²⁰ Ver: Marie-Denise Shelton (1976). “Fakes, Fakers, and Fakery: Authenticity in African Art.”, 9(3), pp. 20–92; Frank Willet (1976). “True or False? The False Dichotomy.”, 9(3), pp. 8–14

“uma extensão da arte europeia por uma espécie de colonialismo cultural voluntário”. Quatro décadas depois, o artista e editor Rasheed Araeen apresentou o artigo *Modernity, Modernism and the Future of Art in Africa* na conferência de 2003 da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), realizada em Dacar. Nesse artigo, Araeen chamou a atenção para o trabalho dos modernistas africanos que teriam copiado linguagens e temas artísticos ocidentais. Tal abordagem sobre a arte concebida no horizonte da descolonização do continente africano revela a prevalência de uma cronologia baseada na linearidade das trajetórias modernas ou, nas palavras de François Hartog (2003:11), num “regime moderno de historicidade”. A lógica por trás de tal perspectiva está centrada na suposição de que a arte moderna ou contemporânea africana estaria atrasada em relação ao cânone ocidental, sendo portanto derivativa, mimética e fora de seu tempo. Na literatura recente, Chika Okeke-Agulu (2016) refuta essa narrativa, inscrevendo tais práticas em uma linha de trabalhos auto-afirmativos que permitiram o surgimento de práticas artísticas que sintetizam e selecionam rigorosamente técnicas, motivos e estilos inspirados em tradições ocidentais e africanas.

Jean Fisher (1996) mostra que tal problemática tampouco é específica ao continente africano. A fim de expor as falhas na conceitualização de trabalhos que escapam aos parâmetros estéticos de matriz ocidental, Fischer cita uma exposição do artista Hélio Oiticica (1937–1980) no centro de arte contemporânea Witte de With (Rotterdam). Concebida cerca de uma década após a morte do artista, a mostra apresentava um levantamento extenso de sua obra, incluindo suas referências a Piet Mondrian e o movimento neoconcreto no Brasil. Segundo Fischer, muitas foram as críticas que desqualificaram o aporte conceitual do artista, considerado como *inautêntico* na medida em que refletia “tendências euramericanas”, e não apresentava indícios de uma suposta “brasilidade”. Reflexo de uma retórica universalizante, tal visão considera como *inautêntico* e, portanto, *impuro* qualquer trabalho que incorpore expressões que extrapolam visões idealizadas de “matrizes” culturais e territórios extra ocidentais. “Encerrar-se no quadro da etnicidade também é estar fora de um rigoroso debate filosófico e histórico que prejudica o desenvolvimento intelectual do trabalho, e o exclui do circuito global de ideias ao qual ele legitimamente pertence”, afirma Fischer (1996: 32-39).

É contra esse pano de fundo que os artistas, críticos e curadores da “diáspora mobilizada” se colocavam em *Authentic/Ex-centric*. Trata-se, de certa forma, da criação de um campo discursivo à contrapelo da perspectiva acadêmica até então vigente,

sobretudo no que se refere a produção moderna e contemporânea africana²¹. Nesse sentido, o enquadramento dos trabalhos exibidos na mostra sob uma perspectiva conceitual torna-se um gesto estratégico, de repercussões teóricas e políticas. De uma parte, representa a afirmação do artista africano intelectual, com um repertório crivado por referências globais, de outra, rejeita os signos de etnicidade como moeda de troca e estratégia de sobrevivência para essa produção.

Se qualquer estratégia criativa ou crítica estabelece um vínculo firme entre a arte africana contemporânea e clássica, essa estratégia é conceitualismo: ambos enfatizam a preeminência da idéia sobre a forma. Embora muitos artistas africanos contemporâneos estejam cientes desta ligação e tenham se inspirado consideravelmente em fontes clássicas, independentes de quaisquer precedentes estabelecidos pelo modernismo, devemos enfatizar que a arte conceitual de artistas contemporâneos africanos é inseparável do movimento de arte conceitual global. (Hassan; Oguibe, 2001: 73)

Ao repensar o lugar dos artistas africanos nesse circuito global, Salah Hassan e Olu Oguibe também expõem as políticas de (in)visibilidade que perpassam as lógicas institucionais do sistema da arte contemporânea. E, como demonstrarei no próximo capítulo, a inclusão da mostra na Bienal de Veneza é emblemática. Por ora, irei ater-me a um conjunto de debates e ações que precedem esses episódios, e que são igualmente importantes para conformação de novos espaços reflexivos e expositivos para essa produção artística. Os movimentos políticos protagonizados pelos artistas negros britânicos, nos anos 1980, são exemplo disso.

2.2. NOVOS INTERNACIONALISMOS: CLASSE, RAÇA E GÊNERO NO PÓS-GUERRA

Como vimos no capítulo anterior, as ondas migratórias do pós-guerra no Reino Unido implicaram em intensas disputas e disjunções nas narrativas nacionalistas. No trabalho de Stuart Hall e Paul Gilroy, elas provocaram novas concepções do pensamento diaspórico que tiveram, por sua vez, grande influência para diversos artistas operando nesse contexto. Entre eles, estavam os membros do BLK Art Group (1979-1984) — formado por Keith Piper, Marlene Smith, Eddie Chambers e Donald Rodney —, John Akomfrah — precursor do *Black Audio Film Collective* (1982), ou ainda Rasheed Araeen — fundador da revista *Third Text* (1987, fig. 8). Muitos deles eram imigrantes, ou filhos de imigrantes asiáticos e caribenhos, diretamente afetados pelos

²¹ Sobre essa questão, ver a recepção crítica da exposição *Tendances et Confrontations* (1966), no Primeiro Festival Mundial de Artes Negras, comentado no capítulo seguinte. Ver também análise de Cédric Vincent (2017) e Joseph Underwood (2018).

marcadores raciais que delimitavam a difusão de seus trabalhos na cena das artes visuais. “Na ausência de estruturas de apoio ao mundo da arte britânica, [esta] nova geração, seguindo a iniciativa do BLK Art Group, procurou desenvolver suas próprias galerias, revistas, arquivos e debates”, explica Jean Fischer (2014).



Fig. 8 (esq.) | Capa da revista *Third Text*, número especial sobre arte e imigração (1991)/ Fig. 9 (dir.) | *The Pan-Afrikan Connection: An exhibition of works by young black artists*, apresentada pelo Africa Centre de Covent Garden, e outras instituições, entre 1982 e 1983

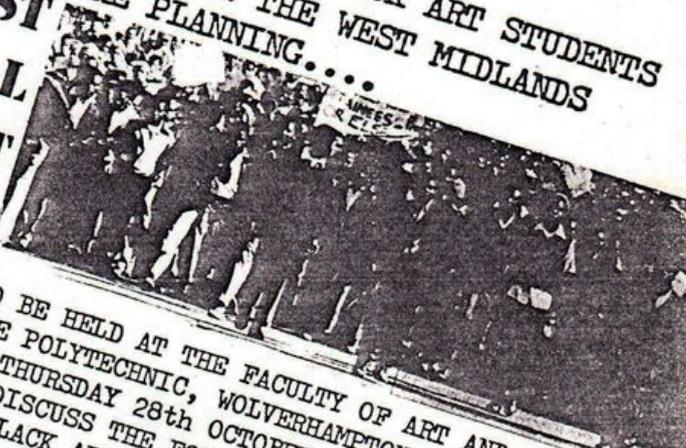
Entre essas iniciativas, estava a mostra *The Pan-Afrikan Connection: An exhibition of works by young black artists*, apresentada pelo Africa Centre de Covent Garden, e outras instituições, entre 1982 e 1983 (fig. 9). O texto introdutório da mostra, assinado por Eric Pemberton, inscrevia os artistas participantes numa genealogia das comunidades negras diáspóricas formadas por homens e mulheres escravizados, entre os séculos XVI e XIX. Sob essa perspectiva, a “solidariedade racial” era a força mobilizadora de uma subjetividade comum, gestada ao longo das “oito dispersões dos povos africanos em vários momentos da história”. “Estamos tentando recriar e desenvolver nossa humanidade”, afirmava Pemberton. Essa máxima foi utilizada em sua fala para a abertura da conferência *First National Black Art Convention* (Wolverhampton Polytechnic, 28/10/1982), organizada no contexto da mostra, a fim de discutir o papel, os espaços e os agentes da “arte negra” no Reino Unido (fig. 10). Ao largo de um consenso, a conferência foi marcada por debates acerca dos marcadores (étnicos, políticos e sociais) associados a essa categoria. Argumentos em prol de um campo restrito aos artistas afro-caribenhos, formulados por alguns participantes, contrapunham-se ao desejo de incluir nessa categoria outros grupos ditos “minoritários” no contexto migratório britânico (BLK Art Group, 1982; Piper, 2012). Em sua palestra, o artista britânico-paquistanês Rasheed Araeen situa esse debate a partir

dos sentidos “da palavra ‘negro’ (*black*), de maneira a entender como ela representa nossa condição específica como um povo e sua relação com a arte.”

**CALLING ALL
BLACK ARTISTS
& ART STUDENTS**

WE,
A GROUP OF BLACK ART STUDENTS
BASED IN THE WEST MIDLANDS
ARE PLANNING.....

**THE FIRST
NATIONAL
BLACK ART
CONVENTION**



TO BE HELD AT THE FACULTY OF ART AND DESIGN,
THE POLYTECHNIC, WOLVERHAMPTON,
ON THURSDAY 28th OCTOBER, 1982, FROM 10AM ONWARDS
TO DISCUSS THE FORM, FUNCTIONING, AND FUTURE
OF BLACK ART.

CONNECTED WITH THIS CONVENTION WILL BE A FOUR WEEK
EXHIBITION OF BLACK ART IN THE FACULTY GALLERY.
WE NEED BLACK ART STUDENTS AND ARTISTS FROM ACROSS
THE COUNTRY TO CONTRIBUTE PIECES OF WORK TO THIS
EXHIBITION.

ALL THOSE INTERESTED, PLEASE WRITE FOR FULL DETAILS TO:

KEITH PIPER,
NUMBER 3 LINDSEY WALK,
PLEASE HYSON GREEN FLATS,
UNIVERSITY OF NOTTINGHAM
NOTTINGHAM NG7 6DJ

WITH FINANCIAL ASSISTANCE FROM WEST MIDLANDS ARTS.

Fig. 10 | Chamada para o *First National Black Art Convention* (Wolverhampton Polytechnic, 28/10/1982)

Quando dizemos "somos pessoas negras", o que realmente queremos dizer com isso? Se isso apenas indica a cor da nossa pele, características faciais e, portanto, o lugar de nossa origem, como isso define o nosso papel no mundo contemporâneo? Mas se, por outro lado, isso também representa a nossa relação com a sociedade europeia em que vivemos, [...] qual é a natureza desta relação? (Araeen *apud* BLK Art Group, 1982).

“A frustração centrada em torno deste problema insolúvel”, como Keith Piper (2012: n.p.) coloca, levou a organização de uma segunda conferência na qual o conceito de “Black art” era empregado a partir do posicionamento político de cada artista. Duas décadas mais tarde, Stuart Hall refletiu sobre essas disputas, considerando que o conceito de *arte negra* transcendia, naquele período, a questão racial. Em suas palavras, trata-se de um posicionamento político baseado na experiência migratória/colonial, para além dos marcadores fenotípicos aos quais é associado. No espectro da *Black British Art*, Hall considera que o termo “negro” representava ...

... um significante da diferença, uma diferença que, sendo histórica, está sempre em mudança, sempre localizada, sempre articulada com outros elementos significantes: mas que, no entanto, continua – persistentemente – a registrar seus efeitos perturbadores. (Hall, 2006: 2)

Ao centro dessa reflexão, estavam os contornos que essas experiências migratórias assumiam na Grã-Bretanha (Souza, 2009: 362). Nesse contexto, distintas formas de pertencimento constituíam-se (e dissipavam-se) nos interstícios das passagens geracionais das comunidades imigrantes, cindidas entre o passado colonial e a nova vida na Europa. Se a primeira geração demonstrava uma “tendência assimilacionista” consistente com as esperanças e aspirações iniciais do *Windrush* (Fischer, 2009), os filhos dos anos 1980 testemunharam o fim dessa utopia, tecendo “conexões com a terra natal de seus ancestrais, muitas vezes cercando a cultura nativa imaginada de referências simbólicas e mitológicas” (Souza, 2009:362). Dessas narrativas, emergiu um grupo de artistas e produtores dispostos a desafiar as estruturas seletivas do sistema das artes britânico. Jean Fischer (2009) ilustra essa questão através da colagem *Destruction of the National Front 1979–80*, de Eddie Chambers (fig. 11). Nela, a bandeira do Reino Unido assume os contornos de uma suástica que vai, gradativamente, sendo destruída para tornar-se um signo da “rejeição da presumida ‘neutralidade’ política e o ‘universalismo’ do modernismo internacional, bem como seu fracasso em considerar a perspectiva particular do sujeito negro” (Fischer, 2009).



Fig. 11 | *Destruction of the National Front* (1979–80), Eddie Chambers. Fonte: Tate Gallery

A noção de uma “arte étnica” surgiu, nesse contexto, aglutinando artistas não europeus a uma categorização comum que passou a ser contemplada por novas políticas culturais. Em 1982, por exemplo, o conselho de artes da municipalidade de Londres levou a cabo uma agenda voltada ao reconhecimento da natureza “multiétnica” da cultura local, dando origem a um subcomitê de artes étnicas dentro da mesma instituição (Araeen, 1989: 138). Poucos anos depois, em uma palestra apresentada na Universidade de Londres (Slade Arts School, 1985), Rasheed Araeen teceu uma crítica a essa nomenclatura, inscrevendo-a numa genealogia do “primitivismo” moderno, ao mesmo tempo em que questionava o lugar da “raça” e da “etnicidade” nos discursos sobre representatividade que emergem nesse contexto.

O imperativo se torna claro quando percebemos que a tarefa aqui é realmente explorar a relação entre o primitivismo, o racismo e a ideia das chamadas “artes étnicas” que foram recentemente introduzidas na Grã-Bretanha; e parece-me que a questão do racismo é central aqui. (Araeen, 1987: 8)

Formado em engenharia em Karachi, Araeen conta ter emigrado a Londres nos anos 1960 para iniciar uma carreira artística, após ter sido introduzido à arte moderna por meio de “livros e revistas importados do Ocidente”. Uma década depois de sua chegada ao Reino Unido, Araeen constata que sua produção não estava sendo analisada em termos de forma ou conteúdo, tampouco lida a partir de sua contribuição ao campo das artes visuais em si. Para os críticos de sua obra, interessava, sobretudo, sua suposta filiação a uma tradição islâmica.

De alguma forma eu comecei a sentir que o contexto ou a história do Modernismo não estava disponível para mim, como muitas vezes eu era lembrado por outras pessoas da relação do meu trabalho com a minha própria tradição islâmica ... Agora me disseram, tanto à Direita quanto à Esquerda, que eu pertencço à comunidade da 'Minoria Étnica' e que minha responsabilidade artística está dentro dessa categorização. É minha intenção mostrar mais tarde que essa categorização é a função de um novo primitivismo na Grã-Bretanha. (Araeen, 1987: 9-10).

A presença/ausência dos artistas de origem africana, caribenha ou asiática numa história do modernismo, à luz das disputas migratórias do pós-guerra, foi o objeto da mostra *The Other Story: Afro-Asian artists in post-war Britain* (Hayward Gallery, Londres), idealizada por Araeen, entre 1989 e 1990 (fig. 12 e 13). “Esta é uma história [...] daqueles homens e mulheres que desafiaram sua ‘alteridade’ e entraram no espaço moderno que lhes era proibido.”, afirma o artista-curador (1989: 9). Assim como aconteceu com o próprio Araeen, muitos dos artistas incluídos na mostra (Francis Newton Souza, Avinash Chandra, Gavin Jantjes) encontravam no eixo da alteridade (*otherness*) a via para apreciação crítica e histórica de seus trabalhos — a despeito de seu papel na expansão de uma linguagem visual moderna.



Fig. 12 | *The Other Story: Afro-Asian artists in post-war Britain* (Hayward Gallery, Londres), idealizada por Rasheed Araeen, entre 1989 e 1990. Fonte: Afterall Journal



Fig. 13 | Trabalhos de Rasheed Araeen (à esquerda); e Mona Hatoum (à direita) em *The Other Story: Afro-Asian artists in post-war Britain* (Hayward Gallery, Londres, 1989). Fonte: Afterall Journal

Há, no entanto, um ponto cego na crítica à nomenclatura da “outridade”, sugerida por Araeen, evidente no próprio título da mostra. Trata-se do recorte “afro-asiático” que acaba por inscrever sua curadoria no paradigma da etnicidade por ele criticada. Tal incômodo é relatado por Jean Fischer (2009), em um artigo retrospectivo à exposição: “Eu sempre achei difícil aceitar ‘afro-asiático’, o termo que Araeen usa para descrever este círculo artístico, já que é muito sensível à marcação genética e às identidades étnicas ‘hifenizadas’ adotadas pelos EUA.” Um outro aspecto ambivalente de *The Other Story* diz respeito a crítica a um “eurocentrismo” que acaba sendo legitimado em seus próprios códigos de validação. Sob o manto do “reconhecimento da diferença”, Araeen minimiza as semelhanças entre os agentes do modernismo que buscava legitimar, fetichizando, enfim, essa própria diferença. Nesse sentido, “a demanda por inclusão em qualquer habitus [...] representa uma faca de dois gumes” (Fischer, 2009: n.p.). Um dilema que remonta à questão do estrangeiro, seu pertencimento e sua inclusão na sociedade hospedeira, tal como elaborada por Derrida em *Da Hospitalidade* (2000). “Aceitar a inclusão é submeter-se a uma forma sutil de sujeição e controle — termos que os artistas que rejeitaram a Grã-Bretanha talvez não estivessem preparados para tolerar: a hospitalidade e a hostilidade são duas faces da mesma moeda”, afirma Fischer (2009, n.p.)

A forma como críticos, curadores e historiadores da arte respondem ao dilema da inclusão será objeto de discussão em outras passagens desta pesquisa (cf. Capítulos 3 e 7). Por ora, gostaria de chamar atenção para a forma como os artistas elaboram suas próprias estratégias de sobrevivência institucional, subscrevendo ou opondo-se às agendas de pertencimento em questão. Nesse aspecto, o trabalho da artista britânica Sonia Boyce – autora de uma série de obras em destaque em *The Other Story* – é emblemático. Filha de imigrantes antilhanos em Londres (sua mãe era de Barbados, e seu pai da Guiana), Boyce conta ter se deparado com uma pressão tremenda para produzir uma arte politicamente explícita (Araeen, 1989: 101). “*Pan-Afrikan Connection* ofereceu um indício do que seria possível, mas eu não conseguia trabalhar dessa maneira”, conta ela (Boyce *apud* Araeen, 1989). É, posteriormente, a partir do contato com a obra de Claudette Johnson (1959-) e Frida Khalo (1907-1954) que seu trabalho passou a conciliar a ambivalência entre sua experiência pessoal e seu posicionamento político, subscrevendo aos argumentos do “pessoal é político (*personal is political*)” – máxima do Movimento de Libertação das Mulheres (WLM), dos anos 1960.

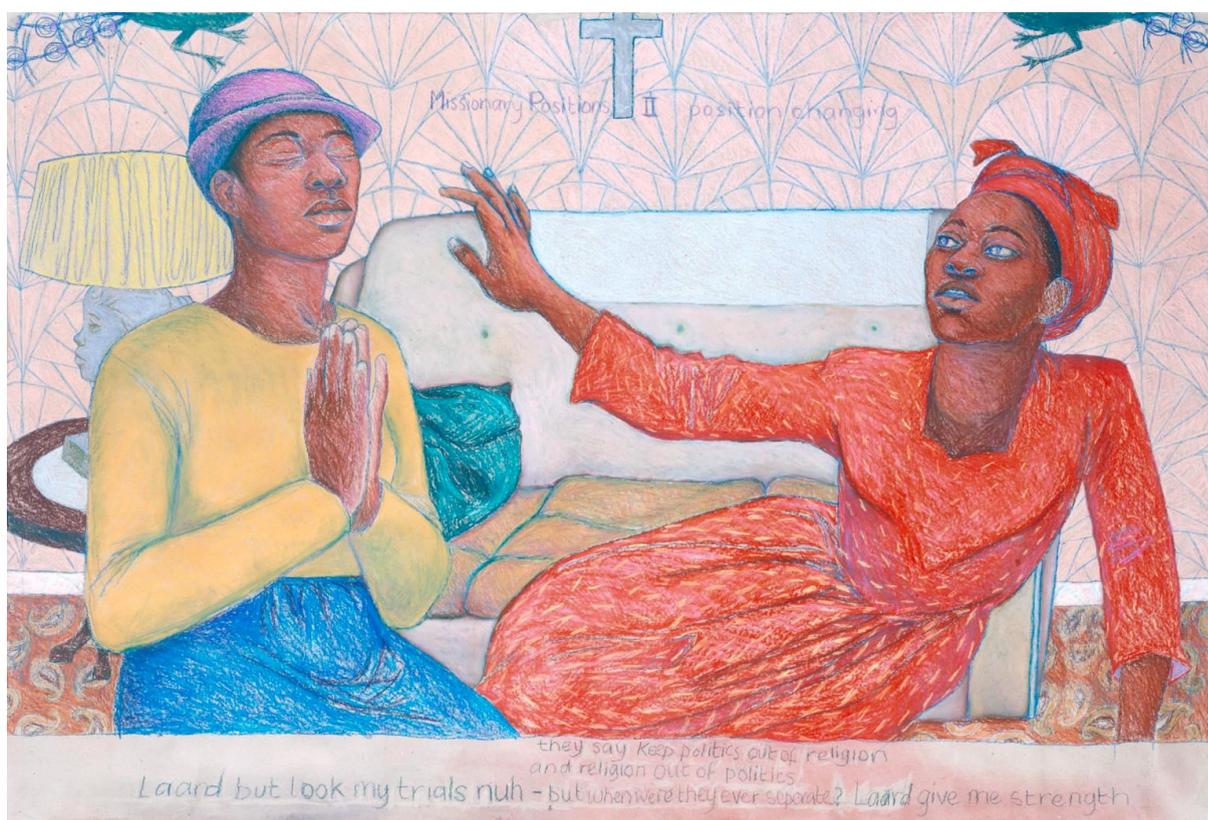


Fig. 14 | *Missionary Position II* (1985). Sonia Boyce. Fonte: Tate Gallery

Exemplo disso é a aquarela *Missionary Position II* (1985). Seu título faz referência às posições nas quais o homem coloca-se sobre a mulher durante o ato sexual, e

supostamente derivada das posturas recomendadas por missionários cristãos no período colonial. Na obra de Boyce duas mulheres aparecem intermediadas por um crucifixo, à maneira de um auto-retrato (fig. 14). À esquerda, uma delas parece rezar compenetradamente, observada por outra mulher que porta um vestido e um turbante vermelho. Cada uma delas, representa facetas distintas (aceitação e recusa) do cristianismo na população negra britânica. Em outra obra do mesmo período, *Lay Back, Keep Quiet and Think of What Made Britain So Great* (1986), Boyce aparece em meio a uma Santíssima Trindade, sobreposta por referências aos domínios coloniais britânicos, e circundada por uma roseira negra repleta de espinhos (fig. 15). Aqui, a rosa simboliza a mobilização política feminina, e reverbera nas visões de identidade elaboradas pelas intelectuais africanas que ganhavam protagonismo entre os anos 1980 e 90, no Reino Unido.

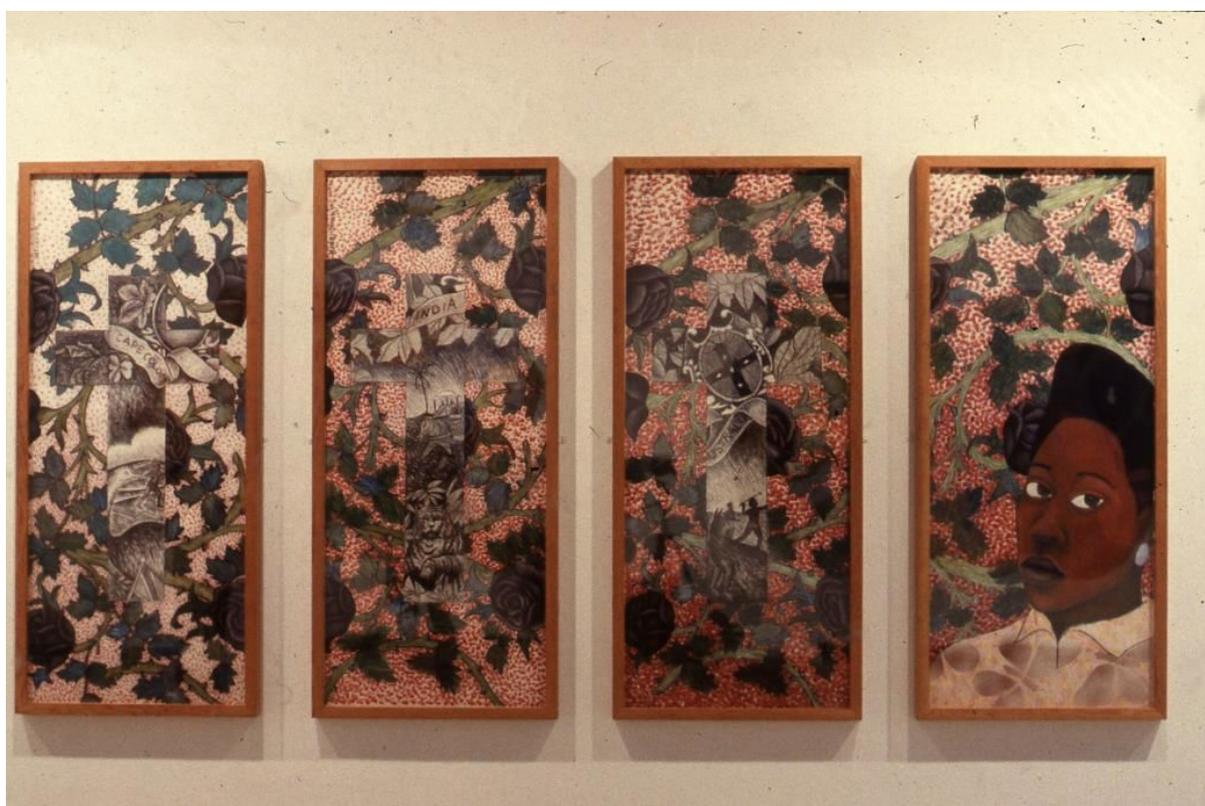


Fig. 15 | *Lay Back, Keep Quiet and Think of What Made Britain So Great* (1986), de Sonia Boyce, exibida em *The Other Story* (1989). Fonte: Afterall Journal

Entre elas, estava a curadora Gilane Tawadros. Foi à luz do trabalho de Boyce que Tawadros teceu sua crítica às acepções essencialistas de identidade. “[Para mim], é algo aprendido em um determinado momento, não simplesmente encontrado ou assimilado em um instante de reconhecimento” (Tawadros, 1991: 71-72). Tawadros foi a primeira diretora do Instituto das Artes Visuais Internacionais de Londres, também conhecido

como InIVA. Lançado durante a conferência *Towards a New Internationalism* na Tate Britain (Londres), em 1992, o instituto nascia como resposta a uma década de reivindicações de artistas negros e asiáticos por um maior protagonismo na cena das artes britânica. Sua principal missão era dar visibilidade às novas práticas de internacionalismo negro que emergiam naquele contexto, buscando oferecer alternativas ao “localismo regressivo” dos artistas da *yBa*, ou *Young British Art*²² (Jovem Arte Britânica), em voga naquele mesmo período (Mercer, 1999: 190).

Uma publicação foi editada após a organização do conferência, na qual diversos autores debatiam a criação do InIVA e a noção de “novo internacionalismo” que o pautava. “Ao que se refere o ‘Novo Internacionalismo’? Alguma vez houve um ‘Velho Internacionalismo’?”, perguntava-se Nikos Papastergiadis (1993:98). Em suma, trata-se de uma crítica ao eurocentrismo e ao racismo estrutural no âmbito institucional e na história da arte; bem como uma visão da arte como prática portadora uma semântica própria, e para além de seu papel político, representativo e social (Petersen, 2017: n.p.). Tais princípios apresentam, no entanto, contradições relativas à reconciliação entre diferença cultural e autonomia da arte. Para a historiadora Anne Ring Petersen:

... a exigência política para que as instituições reconheçam grupos étnicos e culturais anteriormente excluídos — isto é, reconheçam identidades de grupo — às vezes vai contra a necessidade individual de uma apreciação de sua singularidade como artista profissional e sujeito, situado em um contexto histórico, cultural e social específico. (Petersen, 2017: n.p.)

Ao longo de sua pesquisa, Petersen tece ainda uma minuciosa análise discursiva das políticas de identidade por trás da noção de “novo internacionalismo” e posteriormente “arte global” nos anos 1990. Seu mapeamento conceitual identifica relações diretas entre termos correntes — como “cultura, etnicidade, migração, globalização e multiculturalismo” —, e que acabam por pautar agendas institucionais, perspectivas acadêmicas e curatoriais, bem como, a prática dos próprios artistas. Nesse campo retórico, a autora identifica dicotomias e binarismos (fig. 16), exemplificados pelos escritos de Rasheed Araeen. Para Petersen (2017: n.p.), esse pensamento binário recairia em estereótipos ao associar o Ocidente à “uniformidade e universalidade, ao passo que o resto do mundo é associado à multiplicidade e diferença”. Entre os pontos cegos desse projeto teórico estariam as diferenças e iniquidades internas ao próprio Ocidente, bem como, os múltiplos projetos de modernidade tangentes à sua própria história. Para ela, a

²² Entre as figuras dessa jovem corrente britânica estavam alguns dos veteranos de Yinka Shonibare na Universidade de Goldsmiths, incluindo nomes hoje célebres nas artes visuais, como Damien Hirst e Liam Gillick.

crítica à centralidade ocidental ignora os muitos centros de poder que formam o “mundo da arte global” além da Europa, dentre os quais a China.

Embora as armadilhas inerentes às oposições entre *ocidental* e *não ocidental* encontrem eco, há mais de uma década, nas críticas à teoria pós-colonial (c.f. Dirlik, 1994; Ashcroft, Griffiths, Tiffin 2007: 18-21), elas subsistem às revisões estruturais nos campos das ciências humanas. Ao apontar tais contradições, esses teóricos buscam evitar entidades monolíticas de análise cujos laços de identificação repousam sobre enquadramentos étnicos e/ou nacionalistas. Na história da arte, um exemplo disso seriam as leituras biográficas das trajetórias artísticas que tomam origem e filiação como eixos centrais para compreensão dos processos criativos de artistas latinos, asiáticos ou africanos. Pois, embora indiquem fluxos importantes, há muito mais no capital simbólico de um artista do que seu pertencimento genealógico ou geopolítico. Tal argumentação parece apontar caminhos relevantes para análise de práticas atravessadas por uma condição diaspórica, na medida em que são constantemente confrontadas a posições de identificação variáveis (c.f. Capítulo 9).

Western	Non-Western
International (Western hegemony)	Global (the ‘global art world’)
Modern	Indigenous
Colonial	Postcolonial
Power	Powerless
Self	Other
Roots	Routes
National culture	Foreign culture
Insider	Outsider
White	Ethnic
Art	Culture
Center	Periphery
Innovation	Tradition
Avant-Garde	Followers
Majority	Minorities

Fig. 16 | “Dicotomias recorrentes no discurso sobre identidade cultural no mundo da arte global, por Anne Ring Petersen” (2017)

2.3. O DISCURSO DA ARTE GLOBAL E AS FALHAS NA RETÓRICA DA INCLUSÃO

Em *What “global art” and current (re)turns fail to see* (2015), Ruth Simbao traça uma crítica contundente às políticas discursivas que fundamentam a noção de arte global e os supostos princípios de inclusão e democratização que norteiam seus usos. Para isso,

toma como foco de sua análise a mostra (e publicação subsequente) *The global contemporary and the rise of new art worlds*, organizada por Hans Belting, Peter Weibel e Andrea Buddensieg, entre 2012 e 2013. No quadro dessa produção, a emergência do termo “arte global” é posicionada em meio a uma virada curatorial pós-étnica – ou seja, “pós-particular em relação a, por exemplo, região, nação, etnia, etc” – “que invoca uma mudança na história da arte linear para estudos visuais e estudos curatoriais” (Simbao, 2015: 262). Aqui, o ano de 1989 é adotado como grande divisor de águas de uma virada global (Belting, Weibel, Buddensieg: 2013: 58-59) marcada pela queda do muro de Berlim, a invenção da internet, entre outras efemérides. É também o ano em que exposições capitais mudaram o curso da História da Arte e das práticas curatoriais, segundo os autores. Entre elas, estão *The Other Story* (discutida anteriormente), a terceira edição da Bienal de Havana e *Magiciens de la Terre*, talvez a mais “canonizada” de todas.

A mostra, com curadoria do francês Jean-Hubert Martin, foi apresentada entre maio e agosto de 1989 no Centro Georges Pompidou e na Grande Halle de la Villette, em Paris. Ao falar dos “mágicos da Terra”, seu título fazia menção a uma visão abrangente de objetos denominados artísticos no Ocidente, mas que não pertenceriam necessariamente a essa categoria em outras culturas “É hora de ir além das categorias usuais e das fronteiras geográficas e culturais que dividiram e perverteram opiniões sobre as relações entre as diferentes culturas do mundo”, afirmava o dossiê de imprensa da mostra (Centre Georges Pompidou, 1989). Segundo esse princípio, foram apresentados 104 artistas europeus, africanos, latino-americanos, asiáticos e oceânicos, lado a lado, sem uma suposta hierarquia estruturante²³.

Se, por um lado, a exposição é tida pelos autores de *The Global Contemporary...* como “um ponto de virada na aceitação da produção artística global”, por outro, Simbao ressalta as inúmeras críticas, questionando o pioneirismo de *Magiciens* para a revisão de um eurocentrismo nas artes. Na introdução da antologia *Reading the contemporary: African art from theory to the marketplace* (1999), Okwui Enwezor e Olu Oguibe evidenciam, por sua vez, as falhas na curadoria “global” de Martin, apontando que artistas não ocidentais, com uma educação artística formal, foram excluídos da mostra.

O empreendimento de [Martin] fracassou em seu método, porque não apenas reteve os impulsos próprios ao modernismo, interpretou erroneamente os argumentos mais produtivos do pós-modernismo pela via do discurso

²³ A expografia e o conceito de *Magiciens de la Terre*, foram propostos por Jean Hubert Martin em resposta a mostra “Primitivism” in 20th Century Art. *Affinities of the Tribal and the Modern*, apresentada em 1984 no Museum of Modern Art de Nova York, com curadoria de William Rubin. Incomodava a Martin que os objetos não europeus fossem apresentados como apêndice da criatividade dos modernistas europeus.

pós-colonial, empregando uma forma de pós-modernismo que Fredric Jameson chamaria exasperadamente de pura heterogeneidade. Isso ficou muito claro no tipo de artistas e obras selecionadas de diferentes regiões. Por um lado, o trabalho de artistas da Europa, América do Norte e Japão (o que se poderia chamar de artistas do G-7) era consistente com todas as convenções da linguagem modernista, enquanto, por outro, o trabalho de artistas fora do círculo do G-7 pareciam um tanto curiosos. (Enwezor, Oguibe, 1999: 9)

Embora Enwezor e Oguibe encarem com extremo ceticismo o projeto globalizante anunciado por Martin em *Magiciens*, ambos tomam igualmente 1989 como marco emblemático a partir do qual emerge toda a produção crítica apresentada na coletânea de textos por eles organizada. Aqui, o fim do regime de apartheid na África do Sul investe a tônica da *virada global* anunciada pelos autores, marcada também pela entrada de artistas africanos (vivendo dentro e fora da África) no circuito de artes visuais, a partir de duas forças motrizes: a própria globalização e uma crescente (e nova) diáspora africana. Associadas, tais forças seriam responsáveis pela emergência de uma produção artística heterogênea — assim como é o continente africano — e aberta a novas linguagens contemporâneas, como o vídeo, fotografia, performance, instalação, etc.

No contexto da África, a globalização e a diáspora reconhecem os processos de mobilidade de massa, migração, mediação, tecnologias da informação, pós-colonialidade, dependências econômicas, etc. Afirmam, em contínuas tentativas de autodefinição, novas relações entre origem e outros lugares, o global e o local, a tradição e a modernidade. Há muitas outras questões sobre as quais essas discussões se baseiam, estendendo nossas narrativas de viagens extensas e discrepantes, e desafiam a contenção da África como uma entidade monolítica; trazem a complexidade aos nossos discursos e, ao fazê-lo, transformam as maneiras pelas quais abordamos questões de subjetividade e agência criativa. (Enwezor, Oguibe, 1999: 10)

Essa passagem é chave na medida em que anuncia a gestação de uma narrativa da arte africana na qual as circulações diaspóricas contemporâneas (e voluntárias) formam a base contextual de uma série de exposições, entre os anos 1990 e 2000, como *Seven Stories about Modern Art in Africa* (1995), *The Short Century* (2001), *Authentic/Ex-Centric* (2001), *Looking Both Ways* (2003), *A Fiction of Authenticity* (2003), *Snap Judgments* (2006), e *Africa Remix* (2005). Para Salah Hassan, essas mostras desafiaram velhas formas de se representar a África na história da arte: “Ao quebrar as fronteiras artificiais [...] entre a chamada ‘África Árabe’ e a ‘África Negra’, eles criticaram muitas das tendências essencializantes que têm atormentado o campo desde a sua criação” (Hassan, 2008: 154).

Em 2008, essa espécie de panteão expositivo foi objeto de uma mesa-redonda entre acadêmicos e curadores promovidos pela revista *Nka*, sob a mediação de Chika Okeke-Agulu e com a participação de Ery Camara, Okwui Enwezor, Laurie Ann Farrell,

Elizabeth Harney, Clive Kellner, Colin Richards e Gilane Tawadros. No debate, foi discutido o papel dessas plataformas na expansão dos olhares sobre a produção africana contemporânea, a relevância de um recorte continental para se pensar suas obras, bem como, a centralidade ocupada pelo curador no agenciamento dos discursos sobre identidade. Como já vimos, o foco na produção curatorial tem ocupado um papel na definição de um cânone da arte africana contemporânea que, na visão de Elizabeth Harney, merece ser “situado”:

A escrita acadêmica dos curadores é muito necessária em uma situação em que as narrativas histórico-artísticas são tão lentas em abordar a riqueza cosmopolita das expressões contemporâneas. É necessário, no entanto, permanecer sensível às lógicas da canonização promovida por uma elite de artistas cuidadosamente escolhidos e que ignora um enorme conjunto de práticas visuais sobre e no continente [africano]. (Harney *apud* Okeke-Agulu; Hassan, 2008: 161)

Como ressalta Harney e outros debatedores da mesa-redonda em questão, grande parte desses curadores segue – assim como os artistas – trabalhando na Europa e Estados Unidos, e produzindo exposições dirigidas a um público ocidental. Nesse sentido, é preciso notar que poucas das mostras de referência citadas – com exceção de *Africa Remix*, organizada por Simon Njami – itineraram pelo continente africano. Para o curador sul-africano Clive Kellner trata-se de um problema, na medida em que o Ocidente torna-se o espaço por excelência para categorização e reenquadramento arte africana contemporânea. Kellner é ainda mais incisivo em sua crítica ao lembrar que os próprios debatedores da mesa organizada por *Nka* também operam fora da África (Kellner *apud* Okeke-Agulu; Hassan, 2008: 174). “Seria a diáspora o novo Ocidente?”, pergunta-se.

Ery Câmara, curador e crítico senegalês radicado no México, desenrola sua intervenção a partir da questão do público. Para quem são produzidas essas exposições de arte africana?, provoca Câmara. Em resposta, os posicionamentos dos diferentes interlocutores ilustram os dilemas que atravessam o campo, e recaem numa análise sobre as metodologias curatoriais que acabam por obliterar o local em seus métodos e valores estéticos. Ao longo do debate, emerge ainda a questão da representatividade dos artistas locais deixados de fora desse circuito de exposições de arte africana. “Como curador independente, não é meu trabalho representar ou explicar a variedade de práticas na Nigéria ou na África, sem sujeitar tais práticas aos mesmos padrões críticos imanentes ao discurso da arte contemporânea” rebate Okeke-Agulu. Ao fim e ao cabo, tudo se justifica pela tomada de posicionamento curatorial e uma reafirmação de sua

posição de centralidade — algo que, a meu ver, necessita de uma séria revisão teórica e metodológica.

Em algumas das entrevistas com curadores internacionais realizadas ao longo dessa pesquisa, a tensão entre uma perspectiva Ocidental, diaspórica e o aporte reclamado por atores locais à disciplina foi descrita como uma questão “provinciana”, ou menor. Não obstante, ela reaparece sob múltiplas formas. Prova disso é o Simpósio *Art History in Africa*, organizado em Dacar, em setembro de 2018, pelo centro cultural RAW Material Company. A partir da constatação de que a história da arte africana continua sendo escrita por acadêmicos ocidentais, o simpósio discutiu formas de se fazer história da arte, a partir do continente. Na abertura do encontro, Koyo Kouoh declarou:

Desafios de pesquisa e melhores práticas na história da arte africana foram debatidos ferozmente nas páginas de revistas acadêmicas, como *African Arts*, mas as metodologias e estruturas epistemológicas desses estudos ainda não se livrou de seus enquadramentos historicamente voltados ao Ocidente.

Ao largo de um consenso, tais argumentos seguem vivos nos debates sobre curadoria e história da arte africana. Entre as poéticas do deslocamento e da localidade, desenham-se contradições, distintas formas de pertencimento e eixos complexos para a circulação de formas e ideias. Como contemplar a coexistência de discursos e mobilizações — local e global — ambas válidas em suas respectivas esferas? Em que implica “estar ativo no continente, conceber exposições e publicações a partir da África e para o público africano”? (Kellner *apud* Okeke-Agulu; Hassan, 2008: 174)

A seguir, veremos como a presença de certos artistas e obras em bienais e exposições locais e internacionais nos ajuda a responder às questões colocadas ao longo deste capítulo. Tal análise será ainda retomada nos capítulos 8 e 9 desta tese, nos quais distinguirei as cartografias das circulações artísticas de uma exegese discursiva e imagética das obras, muitas vezes conflitante aos textos curatoriais e informações contidas em catálogos de exposições.

3

Bienais entre fraturas narrativas



Fig. 17 | Pavilhão do Egito em Veneza. As letras "RAE" na fachada se referem à "Repubblica Araba d'Egitto".
Fotografia de Gabriele Basilico. Fonte: Diener & Diener Architects/ commonpavillions.com

Reconhecida como uma das mais importantes mostras sazonais de arte contemporânea, a Bienal de Veneza foi criada em 1895, inspirada no formato das grandes exposições universais do *fin de siècle*. A partir de uma lógica fundamentalmente centrada no princípio do universalismo, a bienal constituiu-se como uma plataforma de diplomacia cultural e exibição de artistas consagrados em suas respectivas cenas nacionais. Supostamente destinada a oferecer um panorama da criação artística mundial, a bienal carrega em sua história lacunas significativas de participações africanas em suas edições

Via de regra, Veneza é composta por dois tipos de exposição: uma grande mostra internacional idealizada por um diretor artístico convidado, e um conjunto de mostras

menores concebidas para os pavilhões nacionais localizados nos *Giardini della Biennale* e em outros sítios adjacentes. Posto que até a década de 1960 a maior parte do continente africano não era constituído por estados-nação, o Pavilhão do Egito (fig. 17), inaugurado nos anos 1930, ocupou um lugar excepcional em Veneza até a década de 1990. Note-se, contudo, que a presença africana não se restringiu ao espaço dos pavilhões.

Já em 1922, durante a 13ª edição da mostra, peças africanas provenientes de museus etnográficos italianos foram exibidas como “obras de arte” na exposição internacional. Na ocasião, os curadores Carlo Anti e Aldobrandino Mochi organizaram a *Mostra di Scultura Negra*, contendo cerca de 33 peças das coleções do *Museo Etnografico di Roma* e do *Museo di Antropologia e di Etnologia di Firenze* (fig. 18). Tanto nesse caso, quanto em outras mostras de arte negra em voga naquele período¹, a lógica predominante buscava seguir o traço das influências “tribais” nos modernistas europeus. “Todos esses artistas viram nas esculturas negras não o que realmente estava ali, mas o que sentiam em si mesmos ou buscavam ansiosamente. Não se tratava de um critério, mas de uma interpretação exageradamente subjetiva da arte negra”, afirmava Carlo Anti (1922 *apud* Pezzoli e Bassani, 2017: 34).



Fig. 18 | Vitrine com as peças exibidas na 13ª Bienal de Veneza (1922) e re-apresentadas na mostra *Il Cacciatore Bianco. Memorie e rappresentazioni africane* organizada no *Centro per l'arte Contemporanea di Milano* (2017)

¹ Entre elas, estavam exposições organizadas no Museum Folkwang (Hagen, 1912), na Galerie Levesque (Paris, 1913), na Photo Secession Gallery de Alfred Stieglitz (Nova York, 1914), e outras.

Com efeito, a presença africana em Veneza só começou a ganhar corpo a partir dos anos 1990. Foi na 43ª edição da bienal, realizada em 1993, que a África do Sul, ostracizada durante o regime de apartheid, voltou à mostra, a convite do então diretor Achille Bonito Oliva. Além disso, a exposição *Fusion: West African Artists at the Venice Biennale* ocupou parte da mostra internacional, organizada no *Arsenale* – e um dos espaços mais prestigiosos da bienal. Com curadoria da estadunidense Susan Vogel, *Fusion* tinha como proposta curatorial “contribuir para uma nova compreensão da arte africana, capaz de retirá-la do âmbito etnográfico e posicioná-la firmemente dentro da estrutura estética transcultural que se tornou corrente entre os artistas ocidentais” (Vogel, 1993: 6) Lembremos aqui que, nesse período, Vogel era diretora do *Museum for African Arts* (Nova York), e responsável pela concepção de exposições que suscitaram importantes questionamentos sobre os paradigmas museológicos em torno das formas de exibição da arte africana.

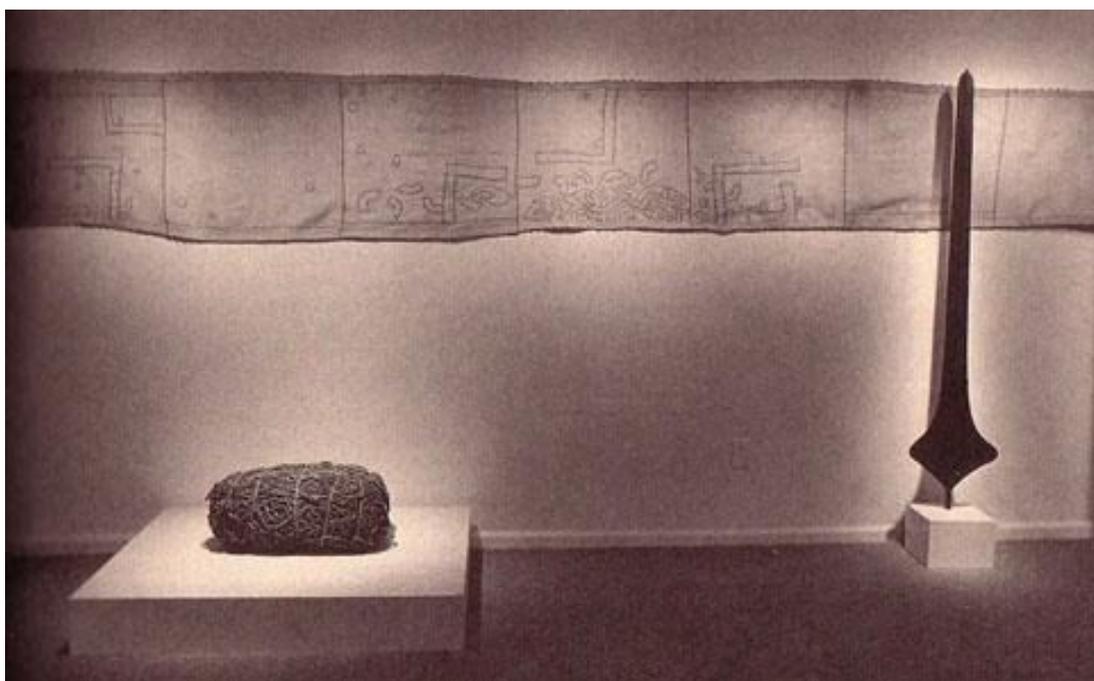


Fig. 19 | Rede de caça Zande exibida na mostra *ART/artifact: African Art in Anthropology Collections* (1988)

Entre essas exposições, uma das mais significativas foi *ART/artifact: African Art in Anthropology Collections* (1988) – cujo fio condutor revelava as interferências do contexto expositivo na leitura de uma obra. Para tanto, Vogel explorou os olhares ocidentais sobre “a arte africana e sua cultura material ao longo do último século” (Vogel, 1988), segundo cinco estratégias expositivas: a galeria de arte, o registro etnográfico, o gabinete de curiosidades, o museu de história natural e o museu de arte moderna. Logo

na primeira sala de ART/*artifact*, intitulada *The Contemporary Art Gallery*, Vogel dispôs uma rede de caça Zande sobre uma plataforma branca, sem qualquer legenda descritiva sobre os usos e funções da peça (fig. 19). Tal gesto, caracterizado pelo antropólogo britânico Alfred Gell (1945-1997) como um “golpe de mestre”, gerou uma reflexão sobre a própria definição de arte em si, e os espaços ocupados por peças africanas, entre coleções artísticas e etnográficas. Ora, perguntava-se Gell (1996), seria a rede Zande uma obra de arte – como desejava mostrar Susan Vogel – ou um mero artefato de caça?

Ao evocar tais episódios, o meu objetivo não é adentrar num debate acerca das relações entre arte e artefato, tão exploradas pela antropologia da arte, mas sim tecer um panorama contextual para compreensão dos partidos curatoriais e conceituais que norteiam as participações africanas em exposições internacionais, como no caso da Bienal de Veneza. Tal panorama irá, inevitavelmente, se entrelaçar às curadorias levadas a cabo pela Bienal de Dacar, desde a sua concepção (1992) – quando ainda operava sob a óptica de representações nacionais – até a sua consolidação, ao longo dos anos 2000. Ademais, tanto em Veneza quanto em Dacar, os debates sobre a representação da arte africana não se davam de forma homogênea, apontando para uma série de controvérsias de ordem conceitual. Entre elas, estavam, por exemplo, as críticas de Okwui Enwezor (1994) a curadores ocidentais, como Susan Vogel, e seus esforços pela redefinição das políticas de representação e abordagens disciplinares associadas à produção artística africana.

3.1. CONTRA O “TOKENISMO”, A CRIAÇÃO DE UM FÓRUM EM VENEZA

“As agitações transnacionais pela presença e a representação tornaram quase óbvio que as exposições ordenadas por um olhar puramente centrado no Ocidente são espécies em extinção”, sentenciava Enwezor em sua crítica à *Fusion: West African Artists at the Venice Biennale* (Enwezor, 1994: 56). Em seu texto, ele também atentava para as estratégias duvidosas de curadores e acadêmicos ocidentais para garantir um lugar ao sol, em meio ao crescente interesse pela produção africana na cena internacional das artes visuais. Aqui, Enwezor estava se referindo especificamente ao convite de Susan Vogel para que o artista senegalês Ousmane Sow (1935-2016) assinasse juntamente com ela a curadoria da versão nova-iorquina de *Fusion*, apresentada no *Museum for African Arts*, em 1994. Segundo Enwezor, a inclusão superficial de Sow na concepção da mostra denunciava o “tokenismo” de Vogel para assegurar a legitimidade do seu partido curatorial:

Ao apresentar o Sr. Sow como co-curador, as pessoas do museu parecem ter buscado aplausos de certos setores, apenas para torná-lo mudo e incapaz de falar inteligentemente sobre o trabalho de seus contemporâneos, quando isso é o que mais conta. Nem uma frase sobre as obras de arte ou os artistas foi atribuída a este co-curador. Assim, mais uma vez, nos vemos confrontados com a imagem de um africano que só pode ser pouco percebido, mas, o pior de tudo, que nem sequer é ouvido. (Enwezor, 1994: 56)

Popularizado com o ensaio “*The Case Against Tokenism*” de Martin Luther King, publicado no *The New York Times Magazine* (1962: 11), o conceito de “tokenismo” foi empregado para caracterizar a integração alusiva, mas não efetiva, da população negra aos espaços reservados aos brancos no sul dos Estados Unidos. Na década de 1970, o termo foi adotado na literatura acadêmica a partir dos estudos sociais sobre o campo do trabalho², quando passou a descrever situações nas quais indivíduos são admitidos em determinados grupos em razão de sua “diferença” (racial, religiosa e/ou de gênero), mas permanecem minoritários, servindo apenas como “evidência” de que tal grupo não os discriminaria (Zimmer, 1988: 65).



Fig. 20 | Escultura Chief (2001) de Sunday Jack Akpan, na 49a. Bienal de Veneza, 2001
Fotos: Haupt & Binder. Fonte: Universes-in-Universe

No contexto da “inclusão” da arte africana na Bienal de Veneza, o fenômeno apontado por Enwezor encontrou ecos nos esforços do suíço Harald Szeemann (1933-2005) — então diretor artístico da bienal — para organizar curadorias norteadas por uma visão plural da arte moderna e contemporânea. Em 2001, na mostra *Plateau of Humankind*, Szeemann exibiu esculturas do nigeriano Sunday Jack Akpa (fig. 20) entre as

² Ver Rosabeth Kanter, “Some effects of proportions on group life: Skewed sex ratios and responses to token women”, publicado no *American Journal of Sociology* (1977)

vídeo-instalações de Fiona Tan (Indonésia) e Abbas Kiarostami (Irã), indicando que — à primeira vista — a arte africana parecia ter sido integrada à Veneza, segundo uma nova temporalidade. Na mesma ocasião, Szeemann idealizou³ uma extravagante instalação intitulada *Piattaforma del pensiero* (Plataforma do Pensamento), para o pavilhão italiano. A expografia adotada pelo curador defendia um argumento incisivo: era preciso repensar o lugar da “obra-prima” numa nova história da arte.



Fig. 21 e 22 | Piattaforma del pensiero na 49a. Bienal de Veneza, 2001
Fotos: Haupt & Binder. Fonte: Universes-in-Universe

Contra um fundo verde bandeira, Szeemann dispôs a celebrada escultura *O Pensador* (1880) de Auguste Rodin, entre obras de Seni Camara (Senegal), John Goba (Serra-Leoa), Peter Wanjau (Quênia) (fig. 21 e 22). A elas, juntavam-se surpreendentes peças de autoria desconhecida como um Bodhisattva real, um Buda dourado, uma Shiva

³ Juntamente com o artista italiano Sarenco l'Africano que sugeriu a Szeemann os artistas africanos a serem incluídos na instalação.

Nataraja ou um escafandro da marinha americana (*Universes in Universe*, 2001). Face a esse rearranjo expográfico, pode-se perguntar em que medida o gesto curatorial de Szeemann implicava numa real revisão de paradigmas no contexto da bienal?

Lembremos que estamos no ano de 2001, na 49ª Bienal de Veneza, e que a realização da curadoria de Harald Szeemann ocorreu concomitantemente à mostra *Authentic/Ex-centric* (cf. pág. 31), concebida por Salah Hassan e Olu Oguibe, cuja proposta era constituída por uma sólida amarração curatorial. Tal co-habitação expositiva acabou por evidenciar as falhas do curador suíço em escapar aos estereótipos associados à alteridade africana naquele contexto. Pois, como apontou a crítica canadense Sarah Milroy (2001), diferente de *Plateau of Humankind*, a *Authentic/Ex-centric* não posicionava a África num movimento progressivo em direção ao Ocidente. “Antes, o continente [era] visto como a fonte de muitas idéias associadas ao modernismo europeu, do cubismo [...] ao papel do ritual, do xamanismo e da magia nas performances dos anos setenta” (Milroy, 2001: n.p.).

Apenas um ano antes da realização de *Authentic/Ex-centric* – mais precisamente durante a 4ª edição da Bienal de Dacar (2000) – Oguibe e Hassan juntaram-se a Okwui Enwezor para a criação uma rede conhecida como *Forum for African Arts*⁴, cujo objetivo era fortalecer e apoiar a participação de artistas africanos e da diáspora em grandes exposições internacionais. A inclusão de uma das iniciativas do fórum na 49ª Bienal de Veneza era resultado direto dessas mobilizações. “Essa exposição é parte de um esforço para remediar a virtual ausência da África na Bienal de Veneza, e esperançosamente, de outros importantes fóruns culturais internacionais do mesmo gênero”, afirmavam Hassan e Oguibe (2001: 6-8). Primeiros curadores africanos a organizar uma exposição naquela plataforma, eles também viam a mostra como uma oportunidade para se contar uma história da arte africana em primeira pessoa:

Isto não significa privilegiar qualquer argumento de que somente os africanos são capazes de apresentar sua própria história. Ela simplesmente se baseia no entendimento de que para formar uma perspectiva clara do lugar da África na cultura contemporânea um nível de autodefinição e auto-representação é necessário, ainda mais quando outros não estão dispostos a tomar essa premissa como um algo consumado. (Hassan e Oguibe, 2001: 6)

Vimos que, desde os anos 1990, tornou-se corrente a crítica a uma história da arte africana pensada exclusivamente por curadores e acadêmicos ocidentais. É também nessa mesma década que Enwezor lançou, juntamente com Hassan, a revista *Nka*:

⁴ Do *Forum for African Arts* também fizeram parte Lawrence Alexis, El Anatsui, Ibrahim El Salahi, Koyo Kouoh, Marilyn Martin, Tumelo Mosaka, Gilane Tawadros e Obiora Udechukwu.

Journal of Contemporary African Culture (1994), com o propósito de pensar a produção contemporânea africana à luz de perspectivas distintas aos paradigmas instaurados pelo sistema da arte ocidental. Para ele, muito da “exotização” da arte africana passava pela negligência dos trabalhos realizados por uma nova diáspora ilustrada que ocupava os bancos da academia estadunidense, e mostrava-se altamente qualificada para tecer uma renovação teórica ao campo. “Este viés epistemológico (que também é de visualidade) elimina qualquer chance real de começar a desexotizar as realizações da arte contemporânea africana”, afirmava Enwezor em seu primeiro editorial para *Nka* (1994:3).

Em 2003, o *Forum for African Arts* executou sua segunda mostra de arte africana em Veneza, intitulada *Fault Lines: Contemporary African Art and Shifting Landscapes*, com curadoria da egípcia-britânica Gilane Tawadros. A mostra em questão contemplava o trabalho de 15 artistas do continente e da diáspora⁵, de maneira a “resistir a qualquer noção de uma experiência africana autêntica ou unidimensional” (Dossiê de imprensa, 2003). “Para o bem ou para o mal, a Bienal tem sido comparada às Olimpíadas das artes. Com a ajuda de organizações como o Fórum, a experiência de Veneza [em 2003] provou ser bem sucedida na promoção do reconhecimento de muitos artistas africanos”, ponderava Marla Berns sobre a atuação do fórum naquela edição (2003: 92).

Após duas iniciativas bem sucedidas (2001, 2003), não surpreende que os fundadores do fórum tenham ficado perplexos com o anúncio de que um novo “Pavilhão Africano” seria criado para a 52ª edição da Bienal de Veneza (2007). Ademais, esse pavilhão deveria ser ocupado a partir de uma convocatória avaliada por um júri — composto por Meskerem Assegued (Etiópia), Ekow Eshun (Reino Unido/Gana), Lyle Ashton Harris (Estados Unidos), Kellie Jones (Estados Unidos) e Bisi Silva (Nigéria) — que, por sua vez, não daria prioridade ao *Forum for African Arts*.

O crítico estadunidense Robert Storr, diretor artístico daquela edição da bienal (fig. 23), conta que decidiu realizar a convocatória em resposta às demandas de outros curadores africanos por um processo mais democrático que permitisse a proposição de exposições em Veneza (Storr, 2008). Logo após a publicação da chamada para ocupação do pavilhão, Okwui Enwezor e Salah Hassan enviaram uma carta a Storr solicitando a anulação do processo seletivo. O pedido baseava-se no argumento de que o *Forum for African Arts* já havia articulado projetos relativos à África na Bienal de Veneza, e, portanto, deveria ter prioridade para o seu seguimento. “De fato, eles declararam que eu havia violado seus direitos de 'propriedade intelectual' ao lançar tal iniciativa, e que

⁵ São eles Laylah Ali (Estados Unidos), Kader Attia (França), Samta Benyahia (Argélia), Zarina Bhimji (Uganda), Frank Bowling (Guiana), Clifford Charles (África do Sul), Pitso Chinzima (África do Sul), Rotimi Fani-Kayode (Nigéria), Hassan Fathy (Egito), Veliswa Gwintsa (África do Sul), Moshekwa Langa (África do Sul), Salem Mekuria (Etiópia), Moataz Nasr (Egito), Sabah Naim (Egito), Wael Shawky (Egito).

somente o fórum e seus os curadores poderiam fornecer a expertise suficiente para estruturar tal exposição”, conta Storr (2008: n.p.) que, por sua vez, se negou a anular a convocatória.



Fig. 23 | O curador Robert Storr (à direita) com os artistas Chéri Samba e Ellsworth Kelly observando a tela *Aussi... au plafond*, de Samba (2002), 52ª Bienal de Veneza. Foto: Jack Shear. Fonte: Artforum

O que se segue a essa contenda é uma avalanche de reações que remetem aos debates sobre as prerrogativas do discurso num campo em construção. Em suma, a grande questão era: quem pode ou deve falar em nome da produção africana contemporânea em espaços de legitimação internacional?

Longe de formar uma unanimidade, Marilyn Martin e Olu Oguibe – também membros do *Forum for African Arts* – discordaram veementemente da posição de Enwezor e Hassan em anular a convocatória. “Essa controvérsia e debate podem ser apenas um instrumento para desbloquear o empenho e a ação necessários, e espero que o *Forum...* possa ser parte da solução e não parte do problema”, afirmava Martin numa carta endereçada a Salah Hassan (*apud* Gurney, 2007). Olu Oguibe (2006), por sua vez, argumentou que a convocatória de Storr era uma iniciativa louvável e que o fórum não deveria ser no único “guardião” (*gatekeeper*) da arte africana. Em uma carta também endereçada a Hassan, ele expunha os motivos de sua reprovação:

Não aceito nem compartilho sua opinião ou a de Enwezor de que sob nenhuma circunstância o processo deveria ser aberto a uma participação mais ampla ou que o

Fórum para as Artes Africanas deveria exercer um monopólio perpétuo sobre a participação africana na Bienal de Veneza fora da exposição principal. Pelo que entendo, o que você e eu temos lutado por todos estes anos é que mais africanos deveriam ter a oportunidade de apresentar seus trabalhos e ideias ao mundo da arte contemporânea, sejam eles artistas, curadores, historiadores ou críticos. [...] Acredito sinceramente que existem outros curadores por aí, na África ou em outros lugares, com boas idéias que poderiam oferecer aos artistas africanos contemporâneos ainda mais oportunidades de serem vistos e compreendidos sob luzes variadas. [...] Negar-lhes a oportunidade de fazê-lo e exigir, em vez disso, que somente o Fórum para as Artes Africanas seja reconhecido em Veneza, seria contrário a tudo aquilo para o qual você e eu temos trabalhado. Acho que isso é errado e desnecessário. (Oguibe, 2006: n.p.)

Uma nova camada de divergências somou-se ao debate quando a proposta escolhida para a ocupação do pavilhão foi anunciada. Tratava-se de *Check List: Luanda Pop* (fig. 24), uma exposição com curadoria do angolano Fernando Alvim e do camaronês Simon Njami, a partir da coleção de arte do empresário congo-dinamarquês Sindika Dokolo. Os curadores “conceberam [o] projeto como um manifesto de expressão longe das tendências ou convenções estabelecidas”, anunciava orgulhosamente o dossiê de imprensa da mostra (Coleção Sindika Dokolo, 2007: 2). Composta por artistas como Kendell Geers (África do Sul), Ghada Amer (Egito/ França), Yinka Shonibare (Nigéria/ Reino Unido), Alfredo Jaar (Chile), William Kentridge (África do Sul), Olu Oguibe (Nigéria/ Reino Unido), Chris Ofili (Reino Unido), e até mesmo Andy Warhol (Estados Unidos), a mostra buscava promover o conceito estruturante da coleção de Dokolo, a saber, “uma coleção africana de arte contemporânea em vez de uma coleção de arte africana contemporânea” (Dokolo, 2007: 12, *grifos meus*).

Nota-se que os olhares sobre a coleção de Dokolo transcendem o valor de sua qualidade artística, sendo até hoje marcados pelas duvidosas relações empresariais de seu mecenas. Herdeiro do *Banque de Kinshasa* (ativo durante o regime de Mobutu-Sese Seko), Sindika Dokolo é personagem central, juntamente com sua esposa Isabel dos Santos, do caso “Luanda Leaks”⁶ — investigação coordenada pelo *International Consortium of Investigative Journalists* (ICIJ) que revelou uma série de atividades de evasão de divisas angolanas pelo casal, em janeiro de 2020.

⁶ Ver “Luanda Leaks : Sindika Dokolo, l’art brut de la finance offshore”, *Le Monde*. 20 de janeiro de 2020. Disponível em: https://www.lemonde.fr/afrique/article/2020/01/20/luanda-leaks-sindika-dokolo-l-art-brut-de-la-finance-offshore_6026564_3212.html



Fig. 24 | Atelier (2007), de Paulo Kapela. Vista de *Checklist: Luanda Pop, African Pavillion* na 51a. Bienal de Veneza, 2007. Fotos: Haupt & Binder. Fonte: Universes-in-Universe

Além das suspeitas com relação aos fundos escuros destinados a constituição da coleção, a escolha de *Check List: Luanda Pop* para o “Pavilhão Africano” suscitou diversas reações acerca da relevância conceitual da proposta (fig. 24). Como era de se esperar, a ideia de se criar um pavilhão continental em Veneza quando os demais países participantes ocupavam seus pavilhões nacionais, saltava aos olhos da crítica. “O compreensível desejo de uma presença institucional em Veneza torna-se exagerado na reivindicação de representação de um continente. A necessidade de compensar a exclusão histórica da Bienal leva a retóricas exageradas e pouco convincentes de essencialização da inclusão”, ressaltava o escritor britânico-ganense Kodwo Eshun (2007: n.p.). Para a historiadora estadunidense Marcia Vetroq (2007: n.p.), *Check List* era uma simples amostragem “com uma lista de celebridades que incluía artistas negros e brancos que nasceram no continente ou fazem parte da diáspora africana junto com alguns outros cuja conexão com o continente é, na melhor das hipóteses, tênue”. Já a crítica de arte franco-camaronesa Christine Eyene (2007) atribuía essas contendas ao que chamou das divergências entre as “duas facções consideradas guardiãs do conhecimento supremo em matéria de arte contemporânea africana”, ou seja, entre Okwui Enwezor e Salah Hassan, de um lado, e Simon Njami e Fernando Alvim, de outro. Enquanto os primeiros haviam se empenhado em “fornecer um quadro histórico

intelectualmente desafiador para suas exposições”, os curadores de *Check List* não teriam se aprofundado teoricamente em sua proposta curatorial (Eyene, 2007: 784).

3.2. EM DEBATE: REPRESENTATIVIDADE E OS RUÍDOS DA LOCALIDADE

A despeito de uma proposta curatorial dispersa aos olhos da crítica, a ideia de diáspora como expressão aglutinadora das expressões visuais geradas em meio às migrações africanas, forçadas ou voluntárias, parecia percorrer conceitualmente uma parte significativa das trajetórias dos artistas exibidos em *Check List: Luanda Pop*. A exemplo de Ghada Amer, artista egípcia, criada na França e naturalizada americana, cujas telas bordadas apresentam fragmentos de imagens retiradas de revistas pornográficas, trazendo a tona representações proibitivas do feminino no mundo islâmico (fig. 26). Em 2001, Amer também havia tido uma de suas obras incluídas na mostra “*The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945–1994*” de Okwui Enwezor.



Fig. 25 | *Princesses* (2005), Ghada Amer
Acrílico e bordado sobre tela, 182.5 × 162.5 cm. Fonte: Galeria Filomena Soares

O interesse por práticas artísticas comuns indica que a proposta de *Check List: Luanda Pop* avançava de maneira análoga as linhas curatoriais das exposições realizadas pelo *Forum for African Arts* em Veneza. É notável que, justamente por advogar esse posicionamento diaspórico numa definição global de arte contemporânea africana, a legitimidade do *Forum...* tenha sido colocada em xeque durante uma conferência na sexta Bienal de Dacar, em 2004 (fig. 26). Para diversos artistas e curadores africanos, operando a partir do continente, o fato do fórum ser liderado por membros da diáspora levantou uma ampla discussão acerca dos papéis e instâncias de poder no agenciamento da produção artística africana (Pensa, 2011: 24). Para Simon Njami (2005: 18) esse fenômeno pode ser caracterizado como uma “afonia da África”, ao passo para que para o historiador nigeriano Sylvester Ogbechie (2010: n.p.) trata-se de um “contexto global [que] cerceia a localidade de africanos contemporâneos a protocolos cada vez mais autoritários, impedindo seu movimento através das fronteiras internacionais.”



Fig. 26 | Debate entre os membros do Forum for African Arts em Dacar (2004). Da esquerda para a direita: Ibrahim El Salah, Emma Bedford, Olu Oguibe, Salah Hassan, Koyo Kouoh Fonte: arthrob/Sue Williamson

Sob esse prisma, seria possível alegar o apanágio discursivo da diáspora na gestão de uma certa visão de arte africana contemporânea? A historiadora francesa Maureen Murphy (2016: 676) ensaia uma resposta afirmativa a essa questão ao apontar os anos 1990 como um ponto de virada no qual nomes como “Okwui Enwezor se tornariam porta-vozes 'oficiais' da história da arte desenvolvida na África”. Ademais, outros críticos africanos responsabilizam Enwezor por acentuar as assimetrias da produção africana, cerceada pela primazia discursiva da “diáspora mobilizada”. Segundo Ogbechie (2010: n.p.), a prática curatorial de Enwezor conseguiu validar um viés diaspórico na arte africana ao passo que, “ironicamente, negava um envolvimento crítico com a história e o desenvolvimento da arte moderna e contemporânea na própria África, ou com as formas indígenas de arte africana cuja contemporaneidade permanece não teorizada”. Já o

artista ganense Wemega-Kawu (2011: n.p.) considera que “a escola de Enwezor pinta um quadro sombrio da África, como se nada valioso estivesse acontecendo no continente”.

Salah Hassan (*entrevista*, 2018), por sua vez, contesta a ideia de que a diáspora tenha se tornado a epítome de enunciação da arte africana. Para ele, as ações do *Forum for African Arts* representam uma confluência de destinos e solidariedades diaspóricas interessadas em expandir os atravessamentos das questões de raça e gênero no tratamento da arte africana. Trata-se de algo sintomático, já que o apreço aos ecos da mobilidade na trajetória de diversos artistas é bastante visível nas exposições organizadas por Hassan e Enwezor. Esse mundo de trânsitos livres e possíveis parece estar, entretanto, muito distante das dificuldades enfrentadas por artistas africanos na obtenção de vistos para participar de exposições, formações e residências no exterior; que dirá migrar legalmente ou fixar residência em outros países. Nesse sentido, me parece inevitável retornar ao debate proposto por Sidney Kasfir a esse respeito (cf. Capítulo 2), ou ainda àqueles propostos por outros autores que, para além do campo da arte, questionam o tropo da mobilidade global. Em “O que os passaportes representam hoje?”, o antropólogo argentino Néstor García Canclini (2015) já havia evocado essa falha discursiva:

Faz anos que virou “senso comum” a sensação de que a globalização desconstruía as concepções polarizadas que haviam organizado a distribuição do poder: Ocidente/Oriente, Norte/Sul, colonizador/colonizado. O pensamento visual e filosófico pós-moderno concebeu o mundo como uma imensa plataforma para o nomadismo. Falava-se de cruzamentos de fronteiras como se todas as formas de controle tivessem sido abolidas. Após a queda do Muro de Berlim, porém, ergueram-se dezenas de muralhas. Poucos acordos de livre comércio – como a unificação europeia – transcenderam o oportunismo econômico e propiciaram a integração regional de culturas e cidadanias transnacionais. (Canclini, 2015: 177)

Para Chin-Tao Wu (2009), tais incongruências evidenciam que o mundo da arte global segue tão concêntrico e hierárquico quanto a modernidade e seus paradigmas narrativos. No palco das bienais – principais plataformas expositivas do sistema das artes contemporâneas – circulam os famosos curadores e artistas *globe-trotters*, atores de um processo migratório muito distinto daquele vivenciado por refugiados políticos ou econômicos. De exposição em exposição, muitos promovem agendas desterritorializadas e pouco atentas ao público local e às condições para apreciação e produção artística. “Do ponto de vista daqueles que vivem e trabalham em lugares distantes, mega-curadores e artistas globais podem parecer bem conectados; mas eles permanecem [...] culturalmente desenraizados”, afirma a autora. Segundo Wu, os fluxos internacionais

instaurados pelas bienais aludem a um “círculo mágico” que pouco dialoga com a realidade fora dele. “Global as bienais talvez sejam, mas global para quem e por quais motivos?”, pergunta (Wu, 2009: n.p.). Como veremos, essa pergunta encontrará variantes que não cessam de reverberar nos debates sobre arte africana e diáspora.

3.3. ARTE GLOBAL A PARTIR DA ÁFRICA DO SUL



Fig. 27 | Okwui Enwezor (esquerda) and Christopher Till (direita) guiam o Príncipe Charles durante a segunda Bienal de Johannesburgo, 1997.

A partir dos anos 1990, os aportes do pós-estruturalismo e da teoria pós-colonial conferem novos ares ao “elogio ao nomadismo” (cf. pág 31) no campo das práticas artísticas e curatoriais. Na prática de Okwui Enwezor, eles dão margem à constituição do que o curador nigeriano chamou de “constelação pós-colonial” (2003). Metáfora para uma produção contemporânea à contrapelo de um “discurso imperial”, tal constelação representaria o espaço de uma nova comunidade global constituída a partir de movimentos sociais e políticos do pós-guerra, entre os quais “a descolonização, os direitos civis, feministas, de gays e lésbicas, antirracistas, anti-essencialistas, contra-hegemônicos” (Enwezor, 2003).

Além disso, a imagem da constelação encontra ecos na noção de “esfera pública diaspórica”, elaborada por Arjun Appadurai em *Modernity at Large* (1996). Para Appadurai, essa seria a força motriz de uma ordem pós-nacional pautada pelo crescente fluxo entre comunidades desterritorializadas, e intermediada pelos meios de comunicação de massa, entre os quais a internet. “À medida que o estado-nação entra em crise terminal (se meus prognósticos se mostrarem corretos), certamente podemos

esperar que as condições para um imaginário pós-nacional já estejam a nossa volta.”, afirma Appadurai (1996: 21). Passadas mais de duas décadas, podemos nos questionar em que medida essa ordem global implica efetivamente numa maior “liberdade cultural e justiça sustentável” (Appadurai, 1996: 23). Como vimos, para autoras como Ruth Simbao e Chin-Tao Wu, por mais que pretendam nivelar as práticas artísticas a partir de uma lógica inclusiva, essas perspectivas logo reiteram a criação de um novo cânone, pós ou supranacional, do qual poucos participam. Nesse sentido, é necessário situar o espaço a partir do qual esse discurso se constitui. Para quais direções apontam os fluxos da globalização, bem como as novas hierarquias e relações de poder daí advindas? De que maneira essa arte global contempla narrativas artísticas locais?

O projeto de Enwezor para a segunda (e última) Bienal de Johannesburgo, intitulada *Trades Routes: History and Geography* (1997) demonstra ser um estudo de caso relevante para a inserção da produção africana no campo da arte global. Concebida ao longo do processo de renovação democrática da África do Sul, no período pós-apartheid, a Bienal de Johannesburgo inscreve-se num projeto maior de reabertura nacional e de projeção global (Allain, 2008: 151; DeBord, 1998: 40). Sua primeira edição, intitulada *Africus*, consistia na apresentação de pavilhões nacionais – segundo um modelo baseado na Bienal de Veneza –, e um engajamento com comunidades locais de produção artística. A segunda bienal, por sua vez, afastou-se de uma narrativa nacionalista, abolindo – sob o comando de Enwezor e seis curadores internacionais⁷ – os pavilhões, e apostando em artistas com uma grande circulação fora do continente africano (Joyeux-Prunel & Marcel, 2015: 96). “Eu queria fazer uma exposição que considerasse a globalização como seu ponto de partida, argumentar que a globalização realmente começou aqui, na África do Sul”, explica Enwezor (2012: 20) (fig. 27).

Aclamada pela crítica internacional, a edição de 1997 foi considerada problemática por certos atores da cena artística sul-africana, e acabou encerrando suas atividades um mês antes da data prevista para o seu fim. Para Dan Cameron (1997:22), *Trade Routes* representa uma exorcização do paradigma curatorial instaurado por *Magiciens de la Terre*, tornando-se efetivamente “a primeira exposição global a transformar a promessa da teoria pós-colonial em uma realidade tangível”. Já Matthew DeBord destaca que embora a mostra tenha sido vista como um “triunfo”, artistas e críticos sul-africanos ficaram incomodados por acreditar que...

representou inadequadamente os artistas sul-africanos, [...] favoreceu o trabalho conceitual em detrimento dos modos de pintura e escultura supostamente mais

⁷ O chinês Hou Hanru, o afro-americana Kellie Jones, o coreano Yu Yeon Kim, o cubano Gerardo Mosquera, o sul-africano Colin Richards e o espanhol Octavio Zaya. (Allain, 2008: 151)

africanos; [...] e fetichizou a tecnologia a tal ponto que os africanos, mais afastados da inovação tecnológica do que os habitantes de qualquer outro continente, sentiam-se excluídos como participantes e espectadores. (DeBord, 1998: 41)

Embora legitimem tais reivindicações por localidade, artistas como Sue Williamson e William Kentridge reconhecem a relevância de uma mostra internacional daquele porte para a cena de Joanesburgo. Williamson relembra com certo ressentimento a resistência dos artistas sul-africanos que acabou levando a bienal ao seu fim:

Eu lamentei que alguns artistas locais tenham tomado essa atitude – numa época em que a vida era muito difícil para esses artistas, até mesmo ao ponto de serem incapazes de comprar materiais – [que tenham achado] que era errado gastar dinheiro trazendo artistas internacionais para este país. Meu pesar reside no fato de que eles não viram o enorme benefício das Bienais de Johannesburgo em concentrar a atenção no cenário artístico sul-africano, e como essa atenção teria um efeito que acabaria por beneficiar aqueles mesmos artistas que estavam reclamando de dinheiro mal gasto. [...] Uma vela queimou ardentemente, mas foi apagada. (Williamson, 2012: 74,75)

Kentridge, por sua vez, critica o provincianismo dos artistas sul-africanos e o seu foco restritivo na agenda política pós-apartheid:

Foi um antagonismo míope particularmente sul-africano: um produto direto dos anos do apartheid, em que tínhamos a sensação de que éramos a coisa mais interessante do mundo, que a única política no mundo era o ativismo antiapartheid e em nenhum outro lugar no mundo houve outras lutas, ou de qualquer interesse. Havia um senso de direito dos artistas sul-africanos, dizendo: "Por que toda a exposição não deve ser apenas de artistas sul-africanos?", E uma cegueira ao que de fato foi oferecido por artistas de fora da África do Sul; além do entendimento de que essa era uma porta de entrada para os curadores que vinham ver seus trabalhos. (Kentridge, 2012: 98)

O nacionalismo exacerbado que impunha as condições de representação dos artistas parece ter sido um dos principais obstáculos enfrentados por Okwui Enwezor na organização da mostra. Soma-se a isso a falta de obras “marcadamente” sul-africanas e falta de diálogo com atores locais, o que passava pela “exclusão das *townships* de uma campanha de comunicação quase inexistente” (Allain, 2008: 156). Tal cenário foi reconhecido pelo próprio Enwezor que admitiu publicamente, em uma conferência no *Royal College of Arts* de Londres (1998), jamais cogitar sacrificar seus propósitos curatoriais em função das expectativas do público local.

Uma das obras que mais causaram incômodo durante a bienal em questão foi a performance *Rights of Passage* (1997) da artista cubana Coco Fusco (fig. 28 e 29). Nela, Fusco recriou um *check point* na porta principal da mostra, por onde os visitantes

eram obrigados a passar para visitá-la. Em alusão à checagem dos passes (*passbooks*) que os negros sul-africanos deviam portar durante o *apartheid*, a performance suscitou reações tempestuosas do público que a caracterizou como uma banalização do sofrimento causado pelo regime e uma encenação condescendente àqueles que não foram submetidos ao mesmo tipo de controle (fig. 30). Ao narrar essa experiência, Fusco (1999) conta que “depois de algumas pequenas contendas com pessoas que não sabiam que se tratava de uma obra de arte, [ela deixou] que todos inventassem as identidades que queriam com o documento.”⁸



Fig. 28 (esq.) e 29 (meio) | A artista cubana Coco Fusco apresenta a performance *Rights of Passage* na durante a segunda Bienal de Johannesburgo, 1997. Na fotografia do meio, ela aparece com Okwui Enwezor.
Fig. 30 (dir.) | Oficiais sul-africanos checam os “passbooks”, circa. 1950. Fonte: South African History Online (SAHO)

Além das tensões entre as esferas local-global, nacional-internacional, o tipo de ruído contextual provocado por obras como as de Coco Fusco em Joanesburgo também oferece chaves importantes para se compreender os paradoxos relativos às expressões diaspóricas em diversas outras mostras de arte africana, dentro e fora do continente. Nesta pesquisa, veremos como eles remetem ainda a impasses semelhantes no contexto da Bienal de Dacar, na qual a cena artística senegalesa expressou resistência à presença diaspórica, muitas vezes motivada por uma frustração relativa à ausência de questões e formas “reconhecidamente” locais ao longo de suas edições.

⁸ Ver mais em https://www.moma.org/interactives/projects/1999/conversations/trans_cfusco.html

Parte II.

ECOS E RUÍDOS DA *NÉGRITUDE*

-

“Ninguém, não importa a civilização, pode dizer que sua originalidade é simplesmente local. A originalidade vai além da origem, se dá graças à aquisição e ao contato com outros. Há, portanto, sempre uma mescla. A mescla é um aspecto universal do ser humano.”

Iba Ndiaye, 1978

4

Política, arte e cultura
no horizonte das independências

Fig. 31 | Monument à la Renaissance Africaine (2015). Fotografia de Seyllou Diallo /AFP

Ao longo da costa *dakaroise*, no cume de uma das Collines des Mamelles, ergue-se uma gigantesca estátua em bronze e cobre de 53 metros de altura representando uma família africana emergindo de um vulcão (Fig. 31). Entrelaçados pela figura masculina, mãe e filho miram ao alto, apontando para o Atlântico, como se vislumbassem a chegada iminente de um porvir glorioso. Intitulada de *Monument à la Renaissance Africaine* (Monumento à Renascença Africana), a estátua marcou os 50 anos da independência senegalesa a partir de uma ideia de África unificada por um destino comum.

Desde sua conclusão, em abril de 2010, o monumento realizado pelo arquiteto Pierre Goudiaby Atepa, a partir de uma encomenda do então presidente Abdoulaye Wade, esteve envolto em uma série de controvérsias. Dos custos de produção na casa dos milhões de dólares, passando pelo envolvimento de seus executores norte-coreanos, até a representação de uma visão “normativa” do imaginário africano. “Que o símbolo que [este monumento] encarna e a mensagem que ele transmite inspire, através dos séculos, os povos da África e da Diáspora em nossa busca comum por um destino melhor em uma humanidade fraterna”, afirmava Wade (2010) em seu discurso inaugural.

Este capítulo toma a ideia de “renascimento africano” como ponto de partida para examinar o papel dos ideais panafricanistas na gestação dos internacionalismos negros, ao longo da primeira metade do século XX. Durante esse período, africanos, membros da diáspora e, inclusive, europeus repensaram os sentidos da África na história, bem como, sua relação com o mundo e com as utopias da descolonização. Em grande medida, esses processos foram marcados pelo desejo de unificação africana, nem sempre ratificado de forma homogênea por seus principais atores.

Embora revelem dissonâncias entre categorias como raça, independência, nação e Estado, tais debates convergem num ponto crucial: o sentido de história regido pela promessa do devir. Para Mamadou Diouf (2016), trata-se de uma concepção de história que repensa a modernidade a partir de uma *escrita de si* (cf. Capítulo 7). “A história é projetada para reordenar o presente, ela tem consequências. O debate panafricano sobre a história é um debate sobre a modernidade. Ele se refere à descoberta da África pelos negros, após a guerra”, afirma Diouf (entrevista, 2016). À luz dessas considerações, a noção de *regime moderno de historicidade* postulada por François Hartog, oferece um horizonte epistemológico para a análise desses debates. Pois, afirma ele, a modernidade é “um período em que o ponto de vista do futuro domina. A palavra-chave é Progresso, História é entendida como processo e Tempo como se direcionando a um fim (progressão)” (Hartog, 2003: 11).

4.1. O RENASCIMENTO AFRICANO COMO PROJETO DE FUTURO

A noção de “renascimento africano” que dá nome ao monumento de Abdoulaye Wade emerge entre o final do século XIX e início do século XX, em meio a um círculo de intelectuais negros na diáspora. Seus primeiros usos remetem ao discurso *The African*

Regeneration, proferido pelo advogado e político sul-africano Pixley ka Isaka Seme na Universidade de Columbia, em 1905. “O gigante está despertando!”, proclamava Seme, “Dos quatro cantos da terra, os filhos da África – provados pelo fogo e pela espada – marcham para a porta dourada do futuro com os registros das ações realizadas.” Três décadas mais tarde, o futuro presidente nigeriano Nnamdi Azikiwe publicava o livro *Renascent Africa* (1937) no qual argumentava por um novo continente erigido sob bases espirituais, sociais, econômicas, intelectuais e nacionalistas (Azikiwe, 1974: 30). Ainda no período entre-guerras, o conceito esteve associado ao *Harlem Renaissance*¹ e aos postulados da *Universal Negro Improvement Association* (UNIA), fundada pelo jamaicano Marcus Garvey (1887-1940).

Diferente da ideia de renascimento europeu, – no qual uma visão humanista ilumina as “trevas” do passado medieval –, o renascimento africano atualiza-se no tempo, mirando para o futuro, assim como os personagens do monumento de Wade. Na África do Sul pós-apartheid, por exemplo, a ideia de renascimento serviu à agenda política de Nelson Mandela e seu sucessor Thabo Mbeki que, a partir dos anos 1990, passaram a utilizá-la em seus discursos públicos. “Estas proclamações são parte propaganda política, parte exibicionismo cultural e parte celebração coletiva por novos começos, para que a história moderna, e cruel, da África pause e mude de rumo”, afirma, com um certo ceticismo, Paul Zeleza (2009: 155).

No contexto senegalês, décadas antes de Wade, a ideia de um renascimento africano mobilizou de maneira distinta o pensamento de dois importantes intelectuais: Léopold Sédar Senghor e Cheikh Anta Diop. Em 1948, enquanto Senghor publicava sua célebre *Anthologie de la poésie nègre et malgache* – prefaciada por Jean Paul Sartre – Cheikh Anta Diop versava sobre a renovação cultural e científica do continente em *Quand pourra-t-on parler d'une renaissance africaine?* Nesse texto, Diop afirma que tanto os modos de vida “tradicionais” quanto aqueles alterados pela “presença europeia” não responderiam a um real renascimento africano. Para o historiador, tal renascimento deveria partir da retomada das línguas negro-africanas – visão que se distingue daquela elaborada por Senghor, para quem o bilinguismo, ou o que chamava de um bicefalismo afro-francês (Senghor, 1984 [1964]: 14), se manifestaria no horizonte promissor de uma África descolonizada².

¹ O Renascimento do Harlem ou *Harlem Renaissance* foi um movimento cultural e artístico centrado no Harlem (Manhattan, Nova York), na primeira metade do século XX, quando diversas personalidades reivindicaram a negociação de uma identidade afro-americana e moderna, vinculada à África num contexto cosmopolita (Harney, 2004: 26).

² As adversidades entre Cheikh Anta Diop e Léopold Sédar Senghor revelam muitas das tensões que marcam os primeiros anos do Senegal independente. Para Diop, “Negritude é apenas uma palavra para [Senghor], um manto de prestígio com o qual cobre a si próprio para avançar na destruição da verdadeira cultura

Ao analisar a emergência dos ideais de renascimento no contexto senegalês, Martin Mourre lança mão de Hartog para discutir os sentidos de história que pautam a produção desses intelectuais no espectro de descolonização. “O centro de gravidade do Cheikh Anta Diop, como sabemos, são as pirâmides egípcias, e não um diálogo entre o Ocidente e a África, como no caso de seu compatriota”, elucida Mourre (2017:726). De acordo com essas dissonâncias, Senghor e Diop respondem a projetos de modernidade distintos. Ou seja, Senghor postula uma “linguagem política da mestiçagem”, ao passo que Diop utiliza o recurso à renascença como “estratégia e luta política” centrada numa união africana fundamentalmente endógena (Mourre, 2017:729).

Ao longo dos próximos capítulos (cf. Cap. 5 e 6), discutirei como tais postulados atravessaram a visão de arte que guiou uma série de políticas culturais senegalesas na segunda metade do século XX – e que reverberam direta e indiretamente na criação da Bienal de Dacar. Como veremos, o campo das artes havia sido um eixo central do projeto senghoriano de modernização para o Senegal. É notório, e frequentemente citado, o investimento de 25% do orçamento nacional na área da cultura e educação durante a gestão de Senghor (1960-1980) – embora a fonte deste dado seja o próprio presidente (Senghor, 1989:17), e sua acuracidade nunca tenha sido cotejada pelos autores que a mencionam, entre os quais Tracy Snipe (1998), Joanna Grabsky (2013: 277) e Elizabeth Harney (2004: 49).

Não obstante, é inegável a relevância que as estruturas e instituições erigidas pelo presidente-poeta ocupam na paisagem cultural senegalesa até os dias de hoje. Não foi por acaso que, logo ao assumir o comando da nova República do Senegal, Senghor levou a cabo o projeto de organização do *Festival Mondial des Arts Nègres* (FESMAN) – primeira grande manifestação artística internacional organizada na África e, segundo Ficquet e Gallimardet (2009), espécie de contra-modelo às grandes exposições coloniais europeias. “O Primeiro Festival Mundial de Artes Negras visa precisamente demonstrar, com a riqueza da arte negra tradicional, a participação da *Négritude* na Civilização do Universal”, afirmava Senghor em seu discurso radiofônico à população senegalesa no dia 18 de março de 1966³.

Entre os principais antecedentes do FESMAN, estavam os congressos culturais negros de Paris (1956) e Roma (1959). Concebidos na aurora da polarização geopolítica que dividiria o mundo durante a Guerra Fria, esses encontros ocorreram sob iniciativa

africana.” (Diop *apud* Ndiade 2003: 135). Senghor, muitas vezes, encarava esse antagonismo como uma oposição pessoal. Em retaliação, ele barrou a entrada de Diop na universidade, oferecendo-lhe uma posição de pesquisador no *Institut fondamental de l’Afrique noire* (Ifan). Além disso, Senghor restringiu as atividades políticas de Diop e perseguiu os partidos aos quais era afiliado.

³ Discurso transcrito e publicado pelo jornal *Dakar Matin*, em 19 março de 1966.

da revista e editora *Présence Africaine*, fundada em Paris, em 1947, pelo senegalês Alioune Diop (1910-1980). Mais do que uma publicação, *Présence Africaine* representava uma rede e uma plataforma de debates acerca da emancipação política negra, na África e fora dela⁴.

4.2. OS CONGRESSOS CULTURAIS E O PAPEL DOS INTERNACIONALISMOS NEGROS



Fig. 32 | Vista parcial do Primeiro Congresso de Escritores e Artistas Negros em Paris, em setembro de 1956. Autor desconhecido. Fonte: Agence d'Information d'Afrique Centrale

Em setembro de 1956, as muitas vozes da solidariedade negra deram corpo ao *Premier Congrès des Écrivains et Artistes Noirs*, organizado em Paris (Fig. 32). Na ocasião, cerca de sessenta intelectuais, artistas e literatos se encontram no Anfiteatro Descartes da Universidade Panthéon-Sorbonne para discutir os aportes das expressões culturais africanas e diaspóricas à emancipação negra. Aqui, o que estava em jogo era uma ideia e

⁴ Desde a sua criação, a iniciativa contou com a colaboração de nomes como Aimé Césaire, Richard Wright, Jean Paul Sartre, Georges Balandier, além de Senghor, Diop, e tantos outros. Segundo Charlotte Arndt (2016: 149), a revista se apresenta ^acomo um projeto de futuro em espaços adversos: trata-se de trabalhar continuamente para superar atribuições sociais condicionadas por seu lugar social e pelas relações de força de seu tempo^a. Para uma análise detalhada das primeiras edições da revista, ver também a tese de Raissa Brescia dos Reis, *África Imaginada: História Intelectual, Panafricanismo, Nação e Unidade Africana Na Présence Africaine (1947-1966)*, Universidade Federal de Minas Gerais, 2018.

um sentido de África — seu lugar na história e sua relação com uma nova configuração global que se anunciava no pós-guerra. Segundo seus organizadores, a cultura ofereceria a via privilegiada para se pensar uma identidade negra em diálogo com os novos projetos nacionais africanos. E, nesse contexto, ela era compreendida como parte *sine qua non* do campo político. “A cultura está se tornando um formidável meio de ação para a política, ao mesmo tempo em que tem a ambição e a vocação de inspirar a política”, afirmava o texto de apresentação do congresso (*Présence Africaine*, 1956: 5).

Em meados do século XX, a descolonização da África era uma das pautas centrais da agenda política internacional. A conferência dos Países Não Alinhados em Bandung (1955), a Crise de Suez (1956) e a iminente independência do Gana (1957) — primeira entre os países colonizados na África — tornaram premente a questão do “destino africano”. Em seu legendário relato sobre o congresso de Paris, intitulado *Princes and Powers*, James Baldwin conta que Alioune Diop caracterizou-o como um segundo encontro dos não alinhados. “Assim como em Bandung”, atestava Baldwin (1985: 42), “as pessoas aqui reunidas tinham em comum o fato terem sido subjugadas à Europa ou, no mínimo, à visão europeia do mundo”.

Marcado por intensos debates, o encontro revelava divergências entre as várias posições sustentadas pelos intelectuais do continente e da diáspora. Em meio a pauta anti-colonial e a orientação comunista — personificada sobretudo pela figura de Aimé Césaire —, emergia a visão do “negro ocidental”, pleiteada pela delegação afro-americana, cujo maior expoente era Richard Wright⁵. Em sua fala, Wright deixava escapar as tensões entre essas posturas, evidenciando, em última instância, a impossibilidade de se aderir a um projeto panafricano comum a todas as personalidades presentes. “Eu sou um negro, eu sou um homem do Ocidente”, afirmava Wright. Embora distinto do lugar ocupado pelo “branco ocidental”, Wright conclamava sua condição negra como parte constitutiva do Ocidente, aderindo ao seu secularismo e aos seus valores morais⁶.

O Ocidente reside fundamentalmente, eu sinto, em minha visão secular da vida. Acredito em uma separação entre Igreja e Estado. Acredito que o Estado possui

⁵ Wright foi um dos responsáveis pela ausência de W.E.B du Bois no congresso de Paris. Tal ausência ocorreu, como explicara o próprio Du Bois, pelo impedimento em obter um visto para deixar os Estados Unidos. Seu alinhamento a uma política comunista, levaram Wright a recomendar atenção à agência de inteligência norte-americana (CIA). Sobre essa questão ver *Lumières Noires* (2006), de Bob Swaim. Cabe ressaltar ainda que, na época, Wright já estava vivendo em Paris e colaborado com outros entusiastas da negritude. Um ano antes do congresso, ele havia comparecido à Conferência de Bandung e narra essa experiência no livro *Colour Curtain: A Report on the Bandung Conference* (1956).

⁶ Outro ponto a ser destacado no discurso de Wright refere-se a sua menção a parca presença de mulheres no congresso de Paris. “Em nossa luta pela liberdade, contra grandes adversidades, não podemos dar-nos ao luxo de ignorar metade da nossa potência humana, ou seja, a força das mulheres e a sua colaboração ativa. Os homens negros não serão livres enquanto as suas mulheres não forem livres”, afirmava Wright (1956: 348).

um valor em e para si mesmo. [...] Acredito que todos os homens devem ter o direito de ter sua opinião sem medo dos poderosos [...] Acredito que a arte tem sua própria autonomia, uma independência que se estende além das esferas de poderes políticos ou sacerdotais. Sinto que a ciência existe sem quaisquer valores prévios ou metafísicos. Sinto que a personalidade humana é um fim em si e para si mesma. Em resumo, acredito que o homem, para o bem ou para o mal, é seu próprio governante, seu próprio soberano. (Wright, 1956: 350)

James Baldwin (1985: 45-46) reforçava a singularidade afro-americana nesse cenário. Em suas palavras, o negro norte-americano representaria o elo entre a África e o Ocidente, “a mais surpreendente de todas as contribuições africanas para a vida cultural ocidental”, revelando aspectos desconhecidos da “misteriosa América” para a própria população negra e também para o mundo.

A despeito de suas divergências com os escritores francófonos, seria possível afirmar que Wright e Baldwin reverberam, cada um à sua maneira, o “bicefalismo afro-francês” de Senghor? Em que medida, suas falas se cruzam à teoria da contribuição do homem negro à “civilização do universal”? Considerada assimilacionista por algumas vertentes do panafricanismo, essa postura senghoriana foi mais claramente definida no discurso *L'esprit de la civilisation ou les lois de la culture négro-africaine*, apresentado por Senghor no congresso em questão. Nele, o escritor realiza uma crítica à política colonial ocidental, e anuncia a “renascença” cultural africana a partir da superação das perdas físicas e simbólicas ocasionadas pelo tráfico atlântico⁷:

O Renascimento europeu foi construído sobre as ruínas da civilização negra-africana, a força americana foi engendrada pelo suor e sangue negro. Foram duzentos milhões de mortes que o tráfico de escravos custou à África. Mas quem vai contar a riqueza cultural perdida? Graças a Deus, a chama não se apagou, o fermento permaneceu no fundo dos corações e corpos feridos, o que hoje torna possível nossa Renascença. (Senghor, 1956: 51)

Aqui, interessa particularmente a passagem na qual Senghor versa sobre uma das linhas mestras — e também mais criticadas — de seu pensamento: a ideia de que a razão e a criação negra seriam marcadas por uma essência inerentemente intuitiva, rítmica e não racional.

Ritmo é o choque vibratório, a força que, através dos sentidos, nos agarra na raiz do ser. Ela é expressa pelos meios mais materiais e sensuais: linhas, superfícies, cores, volumes na arquitetura, escultura e pintura; sotaques na poesia e na música. [...]

O espírito da civilização negra-africana anima, conscientemente ou não, o melhor dos artistas e escritores negros de hoje, seja da África ou da América. Na medida

⁷ No congresso, essas questões foram discutidas de maneira contundente por Jean Price-Mars em seu discurso *Survivances africaines et dynamisme de la culture noire outre-Atlantique* (1956).

em que estão cientes disso e são inspirados pela cultura negro-africana, eles ascendem à estatura internacional; na medida em que viram as costas à Mãe África, eles degeneram e se desvanecem [...] (Senghor, 1956: 65; grifos meus)

Expressa anteriormente em textos como *Ce que l'homme noir apporte* (1939), no qual Senghor elabora uma de suas célebres máximas – “a emoção é negra, como a razão helena” –, essa argumentação provocou uma série reprovações ao pensamento senghoriano. Entre elas, estavam as críticas tecidas por Cheikh Anta Diop (1956: 339), também presente no encontro de Paris, e para quem visões como essa reduziriam a contribuição negra “ao campo do sentimento”. Em contraponto, Diop inscreve tal aporte em uma perspectiva histórica afrocentrada, sem contudo negar os atributos do ritmo e da grandiosidade à cultura negra.

Ao final do congresso de Paris, foi constituída a *Société africaine de culture* (1957) cuja missão era “unir por meio de laços de solidariedade e amizade os homens de cultura do mundo negro, de contribuir à criação das condições necessárias ao florescimento de suas próprias culturas” e “cooperar ao desenvolvimento e equilíbrio da cultura universal” (Unesco, 2006). Essa sociedade foi responsável pela realização do *Deuxième Congrès des Écrivains et Artistes Noirs*, na primavera de 1959 (Fig. 28). Sua proposta era ampliar uma noção clássica e tradicional do que se entende por cultura, a partir da contribuição africana (*Présence Africaine*, 1959: 5).

Organizado em Roma, após a emancipação do Gana e da Guiné e um ano antes das muitas independências que fizeram de 1960 o “ano da África”, o segundo congresso debateu as condições para implantação de políticas culturais no continente face a sua reconstrução social e econômica⁸. “Este renascimento de pessoas de cor é principalmente o trabalho de líderes políticos. É também o trabalho de homens de cultura” (*Présence Africaine*, 1959: 6).

Em sua resolução, a comissão de artes presente ao encontro discutiu a criação africana e sua fruição, apontando para a necessidade de se reavaliar o aporte formal e filosófico do continente aos saberes artísticos de maneira geral. Aqui, destacavam-se linguagens notadamente ligadas ao imaginário colonial como a escultura, a estatuária, a música, a dança, mas também linguagens ditas modernas, como o cinema e a pintura (*Présence Africaine*, 1959: 413-418).

⁸ Pode-se dizer que o congresso de Roma apresenta uma visão panafricanista mais plural do que aquela que havia sido trazida a Paris, marcado pelas oposições entre as visões do mundo anglófono e francófono. Exemplo disso são as comunicações de Martin Casanova, Pierre Verger e Henrique Alvez. Nesse sentido, e tendo em vista o escopo específico dessa tese, é importante ressaltar que muitos aspectos relevantes de ambos os congressos ficaram de fora dessa análise.

Em seu discurso de Roma, Léopold Sédar Senghor avançava em certos postulados já enunciados em Paris. Se, em 1956, o literato estava preocupado em delinear os valores do que chamava uma “civilização negro-africana”, em 1959, ele focava no conjunto de seus elementos constitutivos, ou seja, sua geografia, sua psicologia, sua espiritualidade, sua economia, sua ética e sua arte. De partida, Senghor sedimenta sua argumentação sobre um determinismo geográfico e ambiental que definiria o engenho africano. “O domínio dos negros na África é essencialmente a terra entre os trópicos”, afirma Senghor (1959: 251). É precisamente dessa terra, “considerada pobre por certos geógrafos”, que emerge uma criação singular e profícua. Mais uma vez, e em continuidade aos seus escritos anteriores, a produção africana inscreve-se em um universo rítmico, místico e emotivo. Ao concluir, Senghor anuncia um dos pontos cruciais da sua futura agenda política no comando do Senegal. Trata-se da ideia de que os homens de cultura (artistas e escritores) deveriam ocupar um papel central na “luta pela descolonização” (Senghor, 1959: 257).

Assim, ao final do congresso, foi lançada a proposta de um festival cultural multidisciplinar que deveria “ser apoiado pelos vários governos africanos representados pelo congresso” (Présence Africaine, 1959: 417). Alguns anos mais tarde, à convite do próprio Léopold Sédar Senghor, o festival se concretizaria na cidade de Dacar. “O festival deve incluir canto, batuque e dança, [...] deve ser apoiado por uma excelente exposição de arte realizada por africanos e pessoas de ascendência africana (Présence Africaine, 1959: 417).

4.3. AS POLÍTICAS DA NÉGRITUDE E AS MUITAS VOZES DO PANAFRICANISMO

Ao folhear as páginas do jornal *Dakar Matin*, de meados dos anos 1960, vemos o Senegal como uma jovem nação em pleno processo de desenvolvimento econômico. Companhias aéreas como Air Afrique e PanAm inauguravam vôos diretos a Dacar, que também se tornava uma escala internacional para passageiros embarcados no Brasil⁹. A televisão realizava suas primeiras difusões experimentais apoiadas pela UNESCO, ao passo que o rádio se firmava como meio de comunicação de maior alcance após a dissolução da Federação do Mali (1959-1960).

⁹ Em 1964, noticiava a Revista Manchete sobre Dacar: “A capital senegalesa Dacar, figura na rota habitual dos grandes transatlânticos e dos aviões a jato que ligam o Brasil à Europa. É uma cidade moderna, meio europeia, meio africana” (Moacir Maia, 1964: 95).

Foi via rádio, no dia 18 de março de 1966 que Léopold Sédar Senghor realizou seu discurso para anunciar ao povo senegalês o que esperava do Primeiro Festival Mundial de Artes Negras que abriria oficialmente no dia 1º de abril, em Dacar¹⁰.

Senegalêses, senegalêsas,
Boa noite.

Aqui estamos alguns dias antes da abertura do Primeiro Festival Mundial de Artes Negras [...] Qual é o significado deste [festival]? Para responder à pergunta com pertinência, é necessário tomar consciência deste fato que se desenvolve diante de nossos olhos, por nós e apesar de nós, [...], desde o início deste século XX, uma civilização do Universal, onde cada continente, cada raça, cada povo traz uma contribuição positiva. (Senghor, Dakar Matin, 1966)

Como o próprio Senghor já havia afirmado dez anos antes em Paris, e posteriormente em Roma, a principal contribuição dos africanos à “civilização do universal” seria marcada pela *Négritude*. Atravessado por diversas nuances temporais e geográficas, o conceito merece uma definição mais precisa no contexto desta pesquisa.

Inicialmente, a *Négritude* ganha corpo como um movimento cultural e literário de contestação ao racismo e ao colonialismo, idealizado nos anos 1930 por Aimé Césaire e pela diáspora francófona vivendo em Paris¹¹ (Diagne, 2018). Guiada por um tom universalista, ela expressou um desejo de renovação pautado pela contribuição negra ao mundo, como se lê no poema *Oração às máscaras*, escrito por Senghor em 1945: “Podemos chorar ao renascer do mundo sendo o fermento que a farinha branca precisa. Pois quem mais ensinaria o ritmo ao mundo que morreu de máquinas e canhões?” Ao associar o povo negro ao fermento necessário à “farinha branca”, Senghor advoga uma totalidade que integra a incompletude do mundo branco com a do mundo negro, e vice-versa. “*Négritude* é uma atitude e um método, um espírito que [...] percebe a simbiose entre a modernidade e a alma negra”, definia ele (Ethiopiens n°11, 1977)¹².

Quando assumiu o comando do Senegal independente (1960), Senghor recorreu à *Négritude* como ideário da agenda política colocada em prática ao longo de todo seu mandato, finalizado em 1980. O estadista “imaginou a *Négritude* não apenas como uma teoria de pertença racial dos negros em todo o mundo, mas também como um marco cultural para iniciar o processo pós-colonial de afirmação nacionalista” (Harney, 2004:

¹⁰ É importante notar que alguns meses antes do FESMAN, Havana apresentava a Conferência Internacional de Solidariedade dos Povos da África, Ásia e América Latina, conhecida como a Tricontinental. Em um estudo recente sobre as redes formadas durante a conferência, Anne Garland Mahler (2018) “propõe o tricontinentalismo como um movimento transnacional profundamente enraizado numa longa tradição de pensamento internacionalista negro” (p.11).

¹¹ É do encontro em Paris entre três intelectuais negros – Aimé Césaire, da Martinica, Léopold Sédar Senghor, do Senegal, e Léon-Gontran Damas, da Guiana Francesa – que surgiu uma das publicações precursoras da *Négritude*: o jornal *L'étudiant Noir* (O estudante negro) em 1935.

¹² Outra definição frequentemente citada da *Négritude* foi elaborada por Jean-Paul Sartre em seu texto *Orphé Noir* (1948): “A *négritude* é a negação da negação do homem negro”.

19). A despeito de sua vasta penetração na nascentes instituições senegalesas, a *Négritude* senghoriana também foi objeto de diversas contestações por parte da *intelligentsia* africana. Nomes como Cheikh Anta Diop, Mamadou Dia, Ezekiel Mphahlele, Ousmane Sembene e Wole Soyinka¹³ posicionaram-se publicamente contra as ideias de Senghor que, a seu turno, assumia uma postura ambígua *vis-à-vis* a pluralidade política que se esperaria de um regime democrático.

Em descompasso ao sistema multipartidário que o havia levado ao poder, Senghor começou a reprimir sua oposição política logo após assumir a presidência. Cheikh Anta Diop foi preso em 1962, após fundar o partido *Le Bloc des Masses Sénégalaises* (BMS)¹⁴. O cineasta Ousmane Sembene foi coibido ao declarar publicamente que a *Négritude* não parecia englobar um projeto sólido de nação. Essas e outras atitudes autoritárias de Senghor provocaram greves e revoltas lideradas por jovens senegaleses, também insatisfeitos com as parcas políticas de africanização que permitiram a permanência dos *coopérants* franceses nos postos administrativos do governo (cf. Capítulo 6, seção 6.3). “No período pós-independência, até os anos 70, os assessores técnicos franceses dominavam grande parte da função pública. A elite intelectual, incluindo o mundo da arte, também foi estruturada segundo este modelo burocrático”, explica Harney (2004: 51)

Esse clima de oposição estendeu-se para além das fronteiras do Senegal. Exemplo disso foi o boicote de Cuba e da Guiné-Conakry ao *Festival Mondial des Arts Nègres* – dois países comunistas que expressaram sua solidariedade ao *Parti Africain d'Indépendance* (PAI), considerado clandestino à época do encontro. Ademais, o FESMAN contou com uma escassa participação de países do norte da África, bem como, a ausência de um engajamento direto de organismos de articulação continental como a *Organisation de l'unité africaine* (OUA), fundada em Addis Ababa em 1963. Artistas como Paul Robeson e Miriam Makeba “também se recusam a endossar um evento que dava crédito a um regime senegalês que consideravam conservador, anticomunista e neocolonialista” (Boukari-Yabara, 2017: 281).

¹³ Em “*Négritude: Some dissident voices*”, Barbara Ischinger (1974) refuta a tese de que grande parte dos autores contrários à *Négritude* seriam de língua inglesa e, portanto, estariam face a um problema de tradução (má compreensão) da obra de Senghor. Ela cita, como exemplo contrário, nomes como Jean Marie Ndengue, Marcien Towa e Stanislas Adotévi. Outros célebres críticos da *Négritude* em língua francesa incluem os martiniqueses Franz Fanon (1925-1961) e René Ménil (1907-2004); a escritora guadalupana Maryse Condé.

¹⁴ É importante notar que crise política de 1962 colocou Léopold Sédar Senghor em oposição ao presidente do conselho do Senegal, Mamadou Dia. Foi a partir de então o partido político de Senghor, *Union progressiste sénégalaise* (UPS) tornou-se um partido único até 1976.

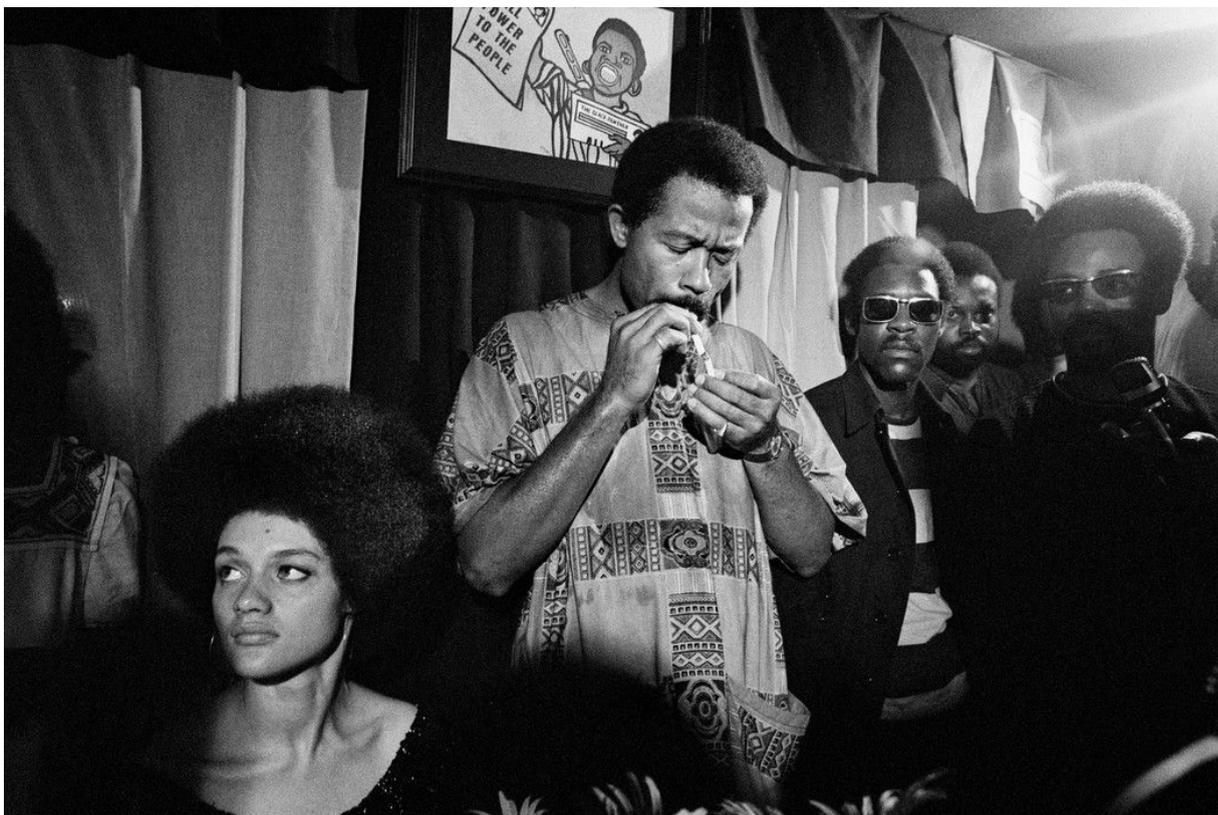


Fig. 33 | Festival Pan-Africano. Eldridge Cleaver, líder americano dos Panteras Negras, com a sua mulher, Kathleen Cleaver (à sua esquerda). Argélia, 1969. Foto: Bruno Barbey. Magnum Photos

Em meio a esses embates, a organização de outras festividades culturais no continente, ao longo dos anos 1960 e 70, muito revela sobre os posicionamentos divergentes à *Négritude* senghoriana. Entre elas, estava o *Festival panafricain d'Alger* (FESPAN), realizado em julho de 1969, cerca de sete anos após o fim da Revolução Argelina (1954-1962).¹⁵ Imbuído de um espírito internacionalista, o festival agregou milhares de artistas do continente e da diáspora, incluindo militantes do movimento de liberação americano *Black Panthers* que, à época, haviam deixado Cuba para fixar residência na capital argelina (fig. 33). “Somos uma parte integral da história da África. A América branca nos ensina que nossa história começa nas *plantations*, que não temos outro passado. Temos que retomar nossa cultura”, declarou Eldridge Cleaver — escritor e um dos principais ativistas do grupo— durante a coletiva de imprensa do FESPAN, em 15 de julho de 1969 (*apud* Mokhtefi, 2018). Entre os artistas de maior relevância no festival estava o jazzista Archie Shepp — protagonista de uma performance icônica com

¹⁵ Ao contrário da literatura predominante sobre os festivais panafricanos, Dominique Malaquais e Cédric Vincent (2015) apontam semelhanças e um forte sentido de continuidade entre os encontros de Dacar (1966), Argel (1969), Lagos (1977) e Kinshasa (1974). Em Dacar e Argel, por exemplo, foram montadas grandes exposições de máscaras e estatuária africana, incluindo objetos intercambiantes entre as duas mostras. O mesmo é válido para as performances e para a presença das delegações nacionais nos dois festivais. “Isto é notável porque, pelo menos em teoria, as intenções políticas dos dois festivais eram bastante diferentes”, afirmam os autores.

músicos tuaregue, registrada no álbum *Live at the Panafrican Festival*. Há poucos anos atrás (2013), ele lembrou “a energia e a diversidade de importantes artistas afro-americanos, africanos e europeus que se encontraram [na Argélia]”. A escritora e militante Elaine Mokhtefi relata, em suas memórias do FESPAN, a comoção do encontro entre Cleaver e Shepp no saguão de um hotel em Alger. O que eles disseram foi banal; mas o que o encontro representou foi a apreciação mútua como afro-americanos e como revolucionários, cada um em seu próprio mérito (Mokhtefi, 2018).

Nota-se nesse, e em outros relatos acerca do FESPAN (Cf. Panafest Archive, 2015), a presença de um ideal de unificação transcontinental que pudesse lançar as bases de um futuro comum face à opressão do passado colonial. Resultado do simpósio organizado pelo festival no *Palais des Nations* de Alger, o Manifesto Cultural Panafricano situava tal impulso unificador na consolidação de um sentido de *africanidade* capaz de atravessar fronteiras, hábitos e idiomas dos mais diversos grupos sociais, dentro e fora do continente.

Nossa africanidade é determinada por similaridades profundas e aspirações comuns. A africanidade obedece a lei de uma dialética do particular, das especificidades e universalidades, em outras palavras, da variedade na origem e da unidade no destino. A cultura, a arte e a ciência africanas não são essencialmente diferentes umas das outras. São apenas expressões de uma única universalidade. *Para além das similaridades e formas de pensamento convergentes, para além de uma herança comum, a africanidade é também um destino partilhado, a fraternidade da luta pela libertação e o futuro comum que deveria ser assumido por todos.* A africanidade deriva de uma dupla fonte da nossa herança comum e é por isso que vale a pena, no estágio presente de nosso desenvolvimento histórico, examinar uma série de problemas ligados a questão da origem, a existência e o desenvolvimento da nossa cultura. (OUA, 1969 publicado em Moura, 2015: 110, grifos meus)

A despeito do “destino” sonhado pelo manifesto, havia no FESPAN a dificuldade de se desenhar um projeto de descolonização baseado em uma visão consensual de “identidade africana”. Atravessada por um recorte racial, a *Négritude* senghoriana esbarrava nesses antagonismos, e no contexto da Argélia, ela foi “declarada morta” (Ischinger, 1974: 23).

A essa altura, deve-se lembrar que a cidade de Argel reclamava uma posição geopolítica bem distinta daquela ocupada por Dacar nas décadas de 1960 e 1970. Grosso modo, os militantes argelinos viam a resistência anticolonial do Senegal como pouco combativa e fundada em uma leitura assimilacionista e racializada do continente. Em contraponto, a Argélia demarcava “o papel central que desejava ocupar no movimento dos não alinhados e sua implicação na união dos países [...] do Terceiro Mundo”

(Gallimardet, 2010: 70). Com efeito, a visão de cultura consolidada no festival argelino mesclava uma agenda comunista às pautas dos nacionalismos árabes, recorrendo à luta armada como ferramenta legítima de emancipação (Kessab, 2009). O próprio Manifesto Cultural Panafricano apontava a cultura como uma arma para a libertação, da mesma forma que o combate armado tornava-se uma expressão, eminentemente, cultural. “Tanto a conquista da independência real quanto as lutas armadas continuam gerando um renascimento cultural. A luta pela liberdade, em todas as suas formas, tornou-se, logicamente, o denominador comum da africanidade cultural”, afirma o texto do manifesto (OUA, 1969 *apud* Moura, 2015: 110).

Em *Africa Unite!* (2017), Amzat Boukari-Yabara leva em conta essas nuances e caracteriza o panafricanismo como um projeto político plural, global e diaspórico. Inicialmente gestado entre os membros da diáspora nas Américas, o panafricanismo ecoa fortemente entre líderes, intelectuais e militantes africanos, muitos dos quais se encontraram na Europa, na primeira metade do século XX. Ao retornar aos seus países de origem para integrar os processos independentistas, esses atores levaram consigo os ideais de unificação vinculados às demandas por auto-determinação política na formação dos Estados africanos. Trata-se, nas palavras de Boukari-Yabara, de um movimento de emancipação inscrito numa história de longa duração, primeiramente anti-escravista e, posteriormente, anti-colonialista.

Se este projeto político nasceu em outro lugar, é porque está intimamente ligado a uma ruptura na história da África, dividida entre aqueles que permaneceram no continente e aqueles que foram desligados de sua história. Isto explica a dimensão global do pan-africanismo, o fato de que ele não está enraizado numa territorialidade. Este projeto político vai além dos limites geográficos da África, ele reflete uma visão do mundo. (Boukari-Yabara, 2018: n.p.)

Não por acaso, líderes políticos como o ganense Kwame Nkrumah ou o próprio presidente argelino Houari Boumediene utilizaram o panafricanismo como base discursiva para legitimar seus projetos de Nação. Entretanto, e a despeito das contradições subjacentes às agendas políticas levadas a cabo por esses chefes de estado, é necessário olhar para as diversas expressões panafricanistas à luz das utopias culturais que marcaram a descolonização da África. No próximo capítulo, irei me deter no caso específico de Léopold Sédar Senghor e seus postulados políticos no campo da cultura. Nesse contexto, examinarei como a organização do Festival Mundial de Artes Negras de 1966 esboça uma narrativa de modernidade senegalesa, situando Dacar no epicentro da produção artística africana.

5

Dacar, “a esquina da África”



Fig. 34 | Dançarinos dando as boas-vindas durante o primeiro Festival Mundial de Artes Negras em Dacar, abril 1966. Foto: Priya Ramrakha/The LIFE Picture Collection via Getty Images

Sob a toada dos balafons e tambores, executados por um grupo de intérpretes no desembarque do aeroporto de *Dakar-Yoff*, o *Festival Mondial des Arts Nègres* recebia um público aproximado de 25 mil pessoas, dos quais 2 mil eram convidados oficiais (fig. 34). Entre intelectuais, artistas e agentes de corpos diplomáticos¹⁶ estavam nomes como Josephine Baker (França, Estados Unidos), Duke Ellington (Estados Unidos), Wole

¹⁶ Entre os países que enviaram delegações ao festival estavam: República Árabe Unida (hoje Síria e Egito), Brasil, Burundi, Camarões, Congo-Brazzaville, Congo-Kinshasa, Costa do Marfim, Daomé, Etiópia, França, Gabão, Gâmbia, Gana, Haiti, Libéria, Mali, Marrocos, Mauritânia, Níger, Nigéria, Reino Unido, Serra Leoa, Togo, Trinidad Tobago, Estados Unidos, Chade, Burkina Faso, Zâmbia. A direção do festival ficou inicialmente a cargo de Alioune Diop que foi precedido por Aimé Césaire e, em seguida, por Souleymane Sidibé.

Soyinka (Nigéria), Vicente Ferreira Pastinha (Brasil), Rubem Valentim (Brasil), Clementina de Jesus (Brasil). Líderes políticos e chefes de estado, como o Imperador Haile Selassie (Etiópia), eram ovacionados ao lado de Senghor, protagonizando pomposos desfiles em carro aberto pelas ruas de Dacar. Para hospedá-los, o presidente-poeta reformou uma parte significativa do espaço urbano da cidade, incluindo o incremento da sua infraestrutura turística, bem como, a instalação de novos equipamentos culturais subvencionados pelo estado, como o *Théâtre National Daniel Sorano* e o *Musée Dynamique* (FESMAN, 1966: 26)

Como previsto em Roma (1959), a presença de distintas linguagens artísticas foi uma das grandes marcas do festival. Ao longo das noites de abril de 1966, a cidade de Dacar foi o centro de uma série de apresentações de música, dança e teatro. Além disso, cinema, literatura e artes visuais foram contemplados com exposições e premiações. No palco do teatro nacional – aberto ao público com a peça *La tragédie du Roi Christophe* de Aimé Césaire –, apresentaram-se dançarinos e atores vindos de Trinidad Tobago, Costa do Marfim, Brasil, Nigéria, entre outros países. No *Stade de l’Amitié*, além dos espetáculos de música e dança, destacou-se o concerto de Duke Ellington e banda.

Registrada pelo cineasta estadunidense William Greaves no filme *First World Festival of Negro Arts (Dakar, 1966)*, a performance de Ellington impressionou uma prestigiosa plateia formada por convidados oficiais e pelo público local. “Qual o meu nome?”, perguntava Greaves ao narrar o concerto com uma solene voz *off*. “Meu nome é Africa”, respondia em seguida, assumindo o papel do continente como personagem central. Com o emprego desse recurso retórico, Greaves tentava reconstituir a real dimensão que o festival assumia entre os artistas da diáspora que se encontravam em Dacar.

Reúnam-se ao meu redor,
reúnam-se ao redor de meus escritores, músicos, artistas.
Pois temos muitos momentos de criatividade e história para compartilhar.
Momentos em que diremos ao mundo quem eu sou.
Aqui, na borda ocidental da África.
Aqui em Dacar, na primavera de 1966, eu vos saúdo, meus talentosos artistas.
Da América, Duke Ellington.
3.000 milhas e 400 anos separam vocês da África.
Mas aqui vocês estão para dizer ao mundo quem eu sou. (Greaves, 1966)

Assim como Greaves, aquela era a primeira vez que Duke Ellington colocava os pés no continente africano (Fig. 36). Em preparação a sua viagem, o músico havia idealizado a composição *La plus belle africaine* – “uma peça que escrevemos em antecipação para nossa primeira visita à África, depois de tocar música africana ao longo de 35 anos”,

relembra ele em uma performance de 1969¹⁷. Em uma biografia sobre o músico, o historiador Harvey Cohen destaca que Ellington parecia estar especialmente emocionado com a visita a Dacar, assim como, com a calorosa recepção do público senegalês. “Ellington, que refletiu e falou tanto sobre a história negra durante sua vida, obviamente sentiu que, de alguma forma, tinha viajado à terra natal de seus antepassados, em seu retorno ao continente”, explica Cohen (2010: 504). Senghor, que admirava a obra de Ellington desde seus anos como estudante em Paris, também se preparava para acolher esse “retorno”, e nutria uma grande expectativa com relação à sua performance no FESMAN. “Duke Ellington no Primeiro Festival Mundial de Artes Negras”, afirmava o encarte oficial da programação, “é o sonho tornado realidade, o tão esperado retorno às fontes da *Négritude*” (FESMAN, 1966a: 80).



Fig. 35 (esq.) | Duke Ellington tocando no Stade de l'Amitié durante Festival Mondial des Arts Nègres (Dacar), 1966. Foto: AFP/ Getty Images

Fig. 36 (dir.) | “O presidente da República felicita Duke Ellington em Dacar (*Dakar Matin*, abril de 1966). Reprodução: Sabrina Moura

Em seu *Diário de Dacar (Dakar Journal)*, Ellington relembra o encontro com o artista senegalês Papa Ibra Tall, de quem o músico adquiriu uma série de obras (Fig.37). Em analogia ao traço sinuoso de Tall, Ellington discorre metaforicamente sobre os sentidos do jazz, buscando elementos comuns à criação negra, dentro e fora da África.

¹⁷ Essa passagem já havia sido mencionada pelo próprio músico em seu *Dakar Journal*, publicado posteriormente no livro de memórias *Music is My Mistress* (2016, versão francesa).

“O jazz é uma árvore”, explica, “uma árvore muito estranha, com ramos que se estendem em todas as direções.” Examinada de perto, essa árvore revela que “suas raízes muito aristocráticas ainda estão profundamente encobertas, unidas ao rico húmus negro da bela África negra” (Ellington, 2016: 367-368). A comoção do músico com relação às “raízes da África negra” que sustentam sua obra, também se manifesta nas noites de contemplação do Atlântico, à varanda de seu hotel *dakarois*. “Sento-me e ouço o mar cantando suas canções do passado histórico na ilha de onde os escravos foram embarcados”, escreve o Ellington (2016: 367-368).



Fig. 37 | The Warrior, Papa Ibra Tall, 1966.
Fonte: Sotherby's

A ínsula a qual Ellington se referia em seu diário pessoal era a Ilha Gorée, “*l’île mémoire*”, localizada a pouco mais de três quilômetros da costa de Dacar. Durante o festival, ela recebeu a sua consagração como espaço simbólico de memória do tráfico de escravizados no espaço Atlântico. É lá onde se encontra a *Maison des Esclaves*, supostamente a última *esclaverie* preservada na ilha (fig. 38). Dividida em dois pisos, a construção abriga no térreo a chamada “porta do não retorno” – via pela qual homens, mulheres e crianças eram enviados para entrepostos no Brasil, Cuba, Haiti, Estados Unidos, entre outros. Durante quase todas as noites do FESMAN, Gorée foi palco de um espetáculo de som e luzes acompanhado por uma encenação que narra o papel da ilha na história da escravidão (fig. 39).



Fig. 38 | *Maison des Esclaves*, em Gorée, guache de Etienne Adolphe d'Haastrel de Rivedoux, com o título original de “*Une habitation à Gorée (maison d'Anna Colas)*”, 1839. Fonte: Departamento Carte et Plan, BNF

Hamady Bocoum e Bernard Toulhier (2013) retraçam o processo que levou Gorée a ocupar esse lugar no festival, tornando-se posteriormente patrimônio da humanidade reconhecido pela UNESCO, em 1978. Da emergência do turismo colonial nos anos 1920 à consolidação das narrativas inúmeras vezes repetida pelo guia e conservador da *Maison des Esclaves* — Boubacar Joseph Ndiaye (1922-2009), o homem que dizia fazer falar as paredes da casa —, Gorée foi objeto de disputas historiográficas relativas à natureza e à amplitude de suas atividades escravistas. Apesar disso, afirmam Bocoum e Toulhier, a

escolha da ilha como um dos lugares de destaque do FESMAN responde a um desejo de Senghor em reforçar o papel emblemático do Senegal na memória da dispersão africana e da escravidão.

O passado da Ilha de Gorée e a memória do sofrimento e do trauma sofrido pela África e suas diásporas através da escravidão e do comércio atlântico, revisitado, desempenha um papel de destaque na afirmação da política de "enraizamento e abertura" cara ao Presidente Léopold Sédar Senghor. O conceito de *Négritude* se impõe como a ideologia do novo Estado senegalês independente que está se abrindo para o mundo afro-americano. (Bocoum; Toulhier, 2013)

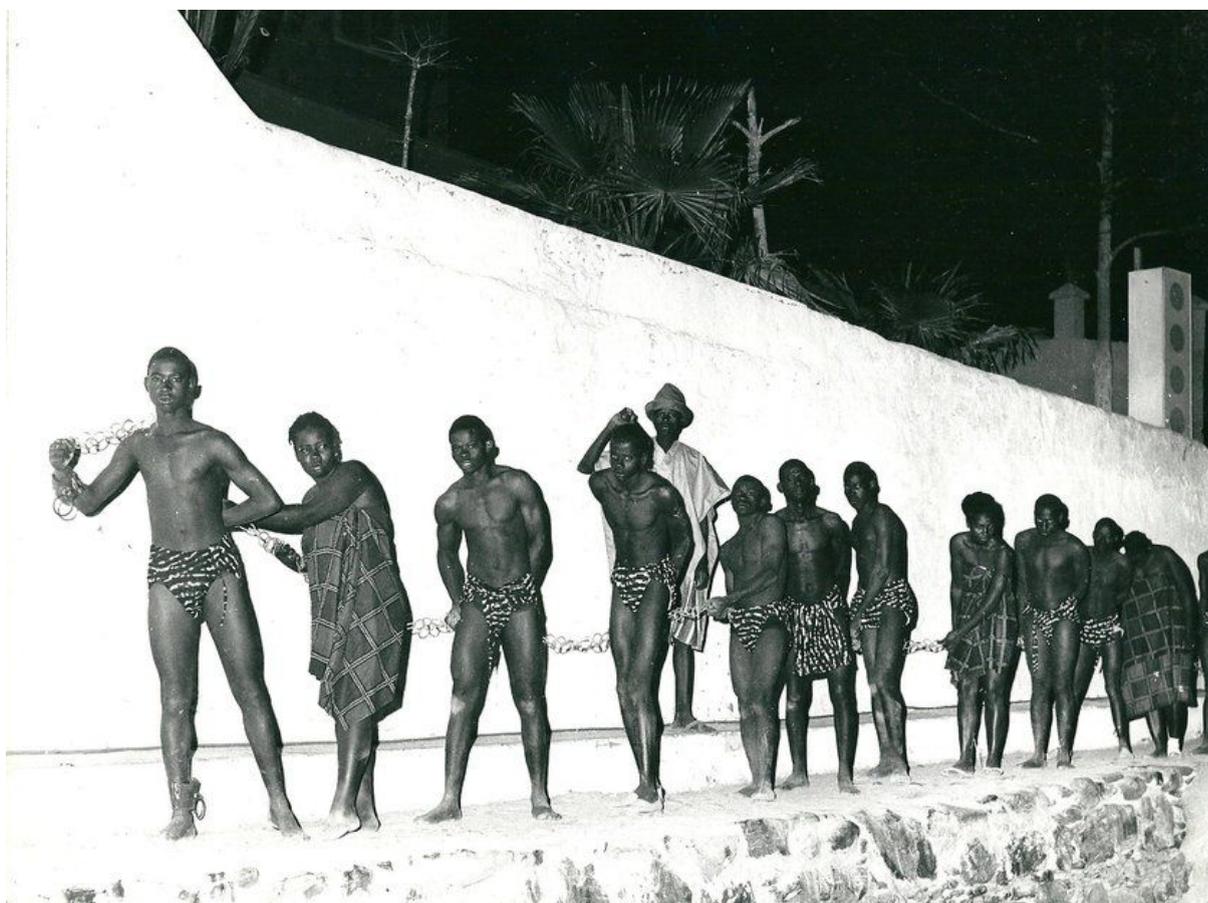


Fig. 39 | Performance como parte do *Spectacle féérique* de Gorée, Primeiro Festival mundial de Artes Negras, Dacar, 1966. Coleção Arquivo PANAFEST, Musée du Quai Branly, Paris. Fundo Jean Mazel

Mais adiante, veremos como Gorée acabou se tornando um lugar de peregrinação para a diáspora africana, juntamente com Ajudá (Benim) e o Castelo de São Jorge da Mina, em Elmina (Gana). No campo das artes visuais, inúmeras obras foram concebidas a partir de Gorée, evocando potentes imagens da dispersão por artistas afro-descendentes que, até hoje, se emocionam com a sua visita (cf. Capítulo 10).

5.1. ARTS NÈGRES, ARTE AFRICANA



Fig. 40 | Musée dynamique, Dakar, 1965–1966, Autor desconhecido, Photo Artis, Archives MEN

“48 esculturas africanas emprestadas por quatro museus ingleses chegarão de avião no domingo acompanhadas pelo Sr. William Fagg”, destacava *Dakar-Matin*, em meio à miríade de notícias veiculadas sobre a preparação do FESMAN (1 de março, 1966). À época, Fagg (1914-1992) era conservador do Departamento de Antropologia do Museu Britânico (*British Museum*) e estava encarregado de supervisionar o desembarque e a montagem das esculturas que participariam da exposição *L’Art Nègre: Sources, Évolutions, Expansions* apresentada no Musée Dynamique.

Concebido especialmente para a abertura do festival pelos arquitetos europeus Michel Chesneau e Jean Vérola, o museu ocupava um moderno edifício — hoje destinado à suprema corte do Senegal — sustentado por monumentais colunas retilíneas com vistas à Bahia de Soumbédioune (Fig. 40). No interior, um pé direito generoso abrigava um vasto salão central e uma espécie de piso superior em mezanino. Tal estrutura havia sido concebida para permitir uma disposição esparsa das obras, que acentuasse uma *mise-en-scène* formalista, à maneira dos museus de arte moderna que surgiram nos Estados Unidos e Europa, a partir dos anos 1930. Essa era, aliás, a grande premissa da exposição inaugural, *l’Art Nègre*. Desde a concepção da mostra, sua equipe curatorial¹⁸

¹⁸ Entre eles estavam os curadores gerais Georges-Henri Rivière do *Musée des Arts et Traditions Populaires* (França) e Alexandre Adandé, historiador da arte (Daomé), bem como, os curadores associados Pierre Meuzé do *Musée des Arts d’Afrique et d’Océanie* (França), o jesuíta e historiador Engelbert Mveng

havia buscado se afastar da expografia densa e funcionalmente contextualizada das peças africanas nos museus etnográficos do *fin de siècle*.

“Mas não se trata apenas de defender a arte negra do passado”, declarava Senghor na abertura do colóquio do festival, intitulado *Fonction et signification de l'art nègre dans la vie du peuple et pour le peuple* (Função e significado da arte negra na vida do povo e para o povo). Para ele, era importante mostrar que, em pleno século 20, a produção artística africana seguia a plenos pulmões. Assim, a poucos quilômetros do *Musée Dynamique*, na ponta sul da península de Dacar, o Palais de Justice abrigava a mostra *Tendances et Confrontations* dedicada à “arte contemporânea”¹⁹ da África e da diáspora. Junto à *L'Art Nègre*, essa exposição oferece uma via para a compreensão dos debates que acompanham as noções de arte africana em meados do século XX. De um lado, estava a produção associada ao período pré-colonial e ao modo de vida tribal que impressionou os modernistas europeus nos anos 1900. Do outro, estavam as práticas artísticas que emergem com a descolonização da África, desestabilizando os valores estéticos e semânticos associados a uma produção dita “autenticamente africana”.

Começamos por *L'Art Nègre*. Considerada a primeira grande exposição de “arte negra” no continente africano, a mostra agrupava peças provenientes de museus e coleções europeias, norte-americanas e africanas. Sua expografia foi descrita por Eloi Ficquet e Lorraine Gallimardet (2009), a partir de uma minuciosa análise arquivística que muito relevou sobre os meandros da mostra. Como detalham as autoras, *L'Art Nègre* foi estruturada em cinco módulos que comportavam cerca de 600 peças dispostas em vitrines de vidro (Fig. 41). Nas fotografias publicadas no *Livre d'or* (1966), podemos observar reproduções de obras e mapas do continente africano dispostos ao lado das vitrine e nas paredes do salão central. O amplo interior do museu permitia uma organização uniforme e espaçada dos nichos expositivos, favorecendo os atributos formais dos objetos em função de sua fruição estética (Fig. 42). Ao final do percurso indicado pela curadoria, o módulo *Dialogue avec le monde* representava as trocas e circulações das artes da África com outras culturas. Ficquet e Gallimardet (2009: 150) ressaltam que um conjunto de obras realizadas por artistas como Fernand Léger, Pablo Picasso e Amedeo Modigliani ocupou uma parte significativa desse segmento. Tal arranjo é relevante na medida em que nos permite compreender aquilo que Senghor e

(Camarões), Jacqueline Delange do *Musée de l'Homme* (França), Jean Gabus do *Musée d'Ethnographie de Neuchâtel* (Suíça), e Salif Diop (Senegal), primeiro diretor do *Musée Dynamique*.

¹⁹ O termo “arte contemporânea” aparece em diversas descrições da mostra *Tendances et Confrontations*. Embora essa produção seja hoje classificada como moderna, preservarei em algumas passagens deste capítulo o termo correntemente usado na época. Nesse contexto, ele assumia o sentido de arte que estava sendo produzida no presente, ou seja, nos anos 1960. Para um debate mais aprofundado sobre a questão arte moderna/arte contemporânea no quadro dessa exposição, ver Joseph Underwood (2018).

seus curadores entendiam por *arts nègres* – um conceito forjado, em grande parte, em diálogo com o Ocidente.



Fig. 41 | Exposição *L'Art Nègre: Sources, Évolutions, Expansions*, 1966. Musée Dynamique.
Fonte: PANAFEST archives, Coleção Roland Kaehr.

O substantivo *nègre*, em língua francesa, foi historicamente utilizado com uma conotação pejorativa, tornando-se corrente ao longo do século XVIII no campo das teorias raciais²⁰. “Aplicado a uma pessoa negra, ele veio impregnado de todo o peso do racismo a ponto de que o insulto “*sale nègre*” (negro sujo) seria quase redundante, ‘sujo’ sendo geralmente entendido como ‘negro’”, afirma Souleymane Bachir Diagne (2018). No entanto, entre os precursores da *Négritude*, o termo *nègre* foi propositalmente reabilitado como uma afirmação e uma provocação. “Como uma expressão dos valores do negro (‘blackness’), explica Diagne, “[a *Négritude*] foi uma forma de Césaire, Senghor e Damas de desafiar o emprego da palavra *nègre* contra os supremacistas brancos que a usavam como uma calúnia”.

²⁰ Para uma discussão abrangente sobre os usos históricos e contemporâneos da palavra “*nègre*” no contexto da francofonia, ver *De l’esclavage à Laurence Rossignol, une brève histoire du mot “nègre”*, 30 mar. 2016. Disponível em: <https://www.franceculture.fr/histoire/de-l-esclavage-laurence-rossignol-une-breve-histoire-du-mot-negre>.



Fig. 42 | Exposição *L'Art Nègre: Sources, Évolutions, Expansions*, 1966. Musée Dynamique.
Fonte: Archives Musée du Quai Branly

É também no contexto da francofonia que noção de *arts nègres* surge, acompanhando o universo da *negrophilia*²¹ e da onda primitivista entre as vanguardas europeias do início do século XX. Petrine Archer-Shaw (2010) explica que o termo foi inicialmente utilizado para nomear, de forma genérica, as peças que desembarcaram nos museus etnográficos como resultado da pilhagem colonial. Outro equivalente, indica a autora, era a palavra *fetiche*, um “termo que sugere [a] potência mágica” das peças. Aqui, é oportuno lembrar a célebre passagem na qual Pablo Picasso narra a André Malraux (1937) seu encontro com esses objetos no *Musée d'Ethnographie du Trocadéro* (fig. 43):

Quando ia ao Trocadéro, achava repugnante. O mercado de pulgas, o mal cheiro. Eu estava sozinho, queria ir embora. Mas não eu não ia! Eu ficava. [...] As máscaras não são como qualquer escultura. Elas são mágicas [...] Absolutamente sozinho naquele museu horroroso, as máscaras, as bonecas indígenas, os manequins empoeirados. *Les Demoiselles d'Avignon* devem ter surgido aquele dia, não por

²¹ Segundo Petrine Archer-Shaw, no livro *Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s* (2000), a “*negrophilia*” constitui uma atitude de culto focada aos artefatos, temas e signos da cultura negra na Paris dos anos 1920. Entre os principais expoentes desse “culto”, estava a *performer* americana Josephine Baker (1906-1975).

causa das formas, mas porque aquela era minha primeira tela de exorcismo. (Picasso, 1905 publicado em Flam & Deutsch, 2003: 33)

Após 1930, o Trocadéro²² — considerado uma “miscelânea de *exotica*” com sua expografia obscura, carregada e cenográfica — aproximou-se cada vez mais do modo de expor das artes plásticas (Clifford, 1988: 135). Tal processo acompanhou a expansão da noção de *arts nègres* que, a partir do entre-guerras, ganhou contornos mais abrangentes. Nesse contexto, afirma James Clifford (1988: 136), o termo *nègre* acabou tornando-se um sinônimo vago para exótico, e chegou a abarcar linguagens tão diversas quanto o “jazz americano moderno, máscaras tribais africanas, ritual voodoo, escultura oceânica e até artefatos pré-colombianos”.



Fig. 43 | Vista geral da Exposição Etnográfica das Colônias Francesas, 1931, Musée du Trocadéro, Paris
Crédito fotográfico: M. Rigal© musée du quai Branly-Jacques Chirac.

Foi justamente nesse período que Senghor se mudou para Paris (1928) e passou a visitar regularmente o museu. Nos cafés da *Rive Gauche*, ele também conheceu Picasso e chegou a frequentar o estúdio do artista. Sobre um de seus encontros com Picasso,

²² Fundado em 1878, o Musée du Trocadéro transforma-se no Musée de l'Homme em 1937 por iniciativa de Paul Rivet para a *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* que ocorre no mesmo ano. Em 2015, o museu foi renovado pela gestão do então presidente francês, François Hollande.

Senghor conta: “Ainda me lembro de [sua] cordialidade, ao me ver à porta quando eu estava saindo e dizer: ‘Devemos permanecer selvagens’. E eu respondi: ‘Devemos permanecer negros’. Ele desatou a rir porque estávamos na mesma vibração.” (Senghor *apud* Harney, 2004: 29). Não por acaso a sua concepção de arte é idealizada em consonância à visão metafísica dos modernistas europeus. Senghor, elucida Diagne (2018: n.p.), “muitas vezes explicaria que a razão de ser da arte na África não é reproduzir ou embelezar a realidade, mas estabelecer a conexão com o que ele rotulou de *sub-realidade* que é o universo das forças vitais”.

Elizabeth Harney reitera a emergência da concepção de arte negra senghoriana numa complexa teia de interações que perpassam as relações entre África e Europa na primeira metade do século XX. “As particularidades que ela adquiriu nas mãos de Senghor e seus contemporâneos devem ser interpretadas [...] na estrutura do pensamento intelectual modernista europeu primitivo, e situado num período distinto de negrofilia em Paris”. (Harney, 2004 :20)

Ao idealizar a arte africana como uma filosofia²³, Senghor exaltava a geometria ou, em suas palavras, a composição rítmica das máscaras africanas. No poema *Masque nègre*, dedicado a Picasso, Senghor descrevia o semblante rígido e atemporal de uma máscara adormecida. “Máscara de rosto fechado para o efêmero, sem olhos sem matéria”, decanta o poeta. Em sua teoria sobre a fusão dos componentes culturais que levam ao universal, Senghor considerava que o ritmo seria uma espécie de elemento ordenador, e um dos principais contributos do homem negro. “Esta força de ordenação que constitui o estilo negro é o ritmo. É algo mais sensível e menos substancial”, afirmava ele (Senghor, 1964: 296).

A dualidade conceitual na visão de arte veiculada pela mostra *l'Art Nègre* é, sem dúvidas, reflexo dessas interações. Nesse sentido, vale lembrar que o projeto expositivo parte de uma cooperação franco-senegalesa e dos diálogos entre Senghor e André Malraux (1901-1976) – então ministro da cultura francês. Foi a partir dessa colaboração que a exposição itinerou pelo Grand Palais em Paris, alguns meses após o festival (junho-agosto, 1966). Se em Dacar, a proposta era gerar uma reflexão sobre o influxo e a projeção da arte africana “na sua origem”, em Paris, esperava-se que ela revelasse ao Ocidente uma suposta essência dessa produção. Tanto em Dacar como em Paris, relatava o *Livre d'or* do festival, *l'Art Nègre* deveria “iluminar a participação da arte africana na arte universal” (FESMAN, 1966: 54).

²³ Essa perspectiva foi discutida por Souleymane Bachir Diagne em *African Art as Philosophy* (2011). No livro, Diagne apresenta o pensamento de Senghor à luz de Henri Bergson, para quem é necessário identificar a “intuição” a partir da qual um trabalho filosófico se desenvolve. Nesse sentido, argumenta Diagne, Senghor intui que a arte africana seria uma filosofia.

No campo das artes visuais, o uso intercambiável dos termos “*arts nègres*” e “arte africana” não é tão evidente quanto a comunicação oficial do festival leva a crer. Ora, como vimos anteriormente, o primeiro termo inscreve-se no arco temporal do entre-guerras e nas experiências formais realizadas pelas vanguardas modernas. Inicialmente destinado às *curiosités* que se tornam peças etnográficas e, posteriormente, obras de arte, a noção de *arts nègres* assume com a *Négritude* o sentido de “arte do povo negro”. No entanto, embora contemple a diáspora, essa noção não abrange todo o continente já que deixa de fora uma parte significativa da produção africana, como é o caso da arte egípcia ou islâmica. Salah Hassan (2008: 130-135) explica que essa divisão é histórica e persiste no presente. Trata-se de uma dicotomia fruto do olhar colonial que separa a representação do continente em África Negra, subsaariana, e África Caucasiana, ao norte. Segundo essa leitura, “o Norte de África ou o que por vezes é conhecido como ‘África Árabe’ é visto como menos autenticamente ‘africano’, mas como mais civilizado devido ao contato estreito com a Europa e o Ocidente.” (Hassan, 2008: 131).

A despeito dessas dicotomias, a noção de arte africana veiculada na exposição *Tendances et Confrontations*, adotava uma perspectiva mais abrangente²⁴, aberta a artistas do norte da África – Etiópia, Marrocos e República Árabe Unida (formada pela Síria e pelo Egito) – e da diáspora – representada pelas delegações do Brasil, França, Reino Unido, Haiti e Estados Unidos. Segundo Cédric Vincent (2017: 101) isso ocorre independentemente das intenções de seus organizadores e reflete as contradições que permeiam o próprio festival na definição de uma cultura negra comum:

Para Senghor, o festival foi concebido para funcionar como uma ilustração viva da *Négritude*. No entanto, como foi demonstrado por “*Tendances et confrontations*”, não resultou numa afirmação monolítica de *Négritude* como identidade negra unificadora. Neste sentido, a exposição não cumpriu a sua missão, e foi talvez excessivamente inclusiva na forma como foi organizada [...]. (Vincent, 2017: 101)

Outros autores, como Joseph Underwood (2018), situam a distância ideológica entre *l’Art Nègre* e *Tendances et Confrontations* no âmbito das “interpretações convencionais da *art nègre*/arte moderna e das formulações fluidas da arte africana moderna/contemporânea”.

Voltada à “arte do presente”, *Tendances et Confrontations* apresentava uma dimensão análoga à primeira, pelo menos no que se refere ao volume de 600 obras que foram agrupadas sob a direção do artista e curador da mostra, Iba N’Diaye. Sua

²⁴ É importante notar que, a despeito disso, os critérios de seleção enumerados pelo FESMAN foram claros ao indicar que os participantes deveriam ser negros.

expografia, no entanto, era organizada segundo uma lógica de representações nacionais, e reflexo de um processo curatorial marcado por pouca autonomia, já que partia das escolhas preliminares realizadas pelas delegações oficiais do festival. “Era comum nos vários *stands* dos países participantes da [exposição] se encontrar retratos de generais, presidentes, ministros, etc., ocupando o local e o espaço que se destinava à produção artística”, descreve o médico e crítico de arte brasileiro Clarival do Prado Valladares (1966: 9) – à frente do comitê de seleção dos artistas brasileiros e membro do júri do festival (fig. 44).



Fig. 44 | Seção brasileira na exposição *Tendances et Confrontations* no I Festival Mundial de Artes Negras, Dakar. Algumas das personalidades da fotografia incluem (da esq. para dir.) Raymundo de Souza-Dantas, Heitor dos Prazeres, Diná Sussler Price, Clarival do Prado Valladares, entre outros (Abril de 1966).

Embora a proposta tenha sido instaurar uma narrativa complementar a *l'Art Nègre*, a correlação entre as duas exposições foi colocada em xeque. A partir do quadro de valores do cânone moderno – que via na produção africana do século XX uma inexpressiva cópia da arte euramericana –, muitas das obras incluídas em *Tendances et Confrontations* foram objeto de duras críticas. Em sua fala para o colóquio do festival, William Fagg caracterizou a produção contemporânea africana como uma prática imersa em contradições.

É claro que é inútil tentar reavivar a arte tribal de um país no âmbito da arte contemporânea. Os dois são fundamentalmente de natureza diferente, e a revitalização é raramente [...] saudável na arte. Por outro lado, alguns grupos de

artistas vão longe demais ao rejeitar a influência da arte tribal, imitando a atitude "revolucionária" dos primeiros artistas modernos em sua revolta contra o academismo. (Fagg, 1966:121)

Clarival do Prado Valladares, por sua vez, ecoou a perspectiva de Fagg ao comentar a falência de *Tendences et Confrontations* face a um novo projeto de arte africana.

Ao rejeitar a tribalidade (para usar o termo proposto por William Fagg) , o africano rebaixou a sua natureza estética, que era genuína, intuitiva e vivencial, anulou a sua autenticidade universal e passou a produzir, mimeticamente, o receituário estilístico já superado dos padrões europeus (Prado Valladares, 1966: 9)

À despeito dessas leituras, a mostra apresentava artistas de grande importância para suas respectivas cenas locais, muitos dos quais empregavam os recursos mal compreendidos por Fagg e Prado Valladares. Hoje, à luz das revisões do cânone moderno na História da Arte, vários deles são reconhecidos por suas obras originais no contexto da descolonização e do surgimento das novas nações africanas. Entre eles, estavam os nigerianos Bruce Onobrakpeya, Demas Nwoko e Uche Okeke, também denominados os *Zaria Rebels*. Precursores da chamada *Natural Synthesis* — caracterizada pela fusão entre linguagens locais e referências ocidentais —, esse grupo de artistas teve sua missão definida por Uche Okeke, em um manifesto de 1960:

Jovens artistas em uma nova nação, isso é o que nós somos! Devemos crescer com a nova Nigéria e trabalhar para satisfazer seu amor tradicional pela arte ou perecer com nosso passado colonial. A Nigéria precisa de uma vigorosa escola de arte com uma nova filosofia da nova era - nosso período renascentista. Nossa nova sociedade exige uma síntese do velho e do novo, da arte funcional e da arte para seu próprio bem.

A propósito, muitos dos artistas presentes em *Tendences et Confrontations* tiveram suas carreiras marcadas por circulações internacionais (fig. x). Entre eles, estavam os etíopes Alexander Skunder Boghossian e Gebre Kristos Desta, ou o nigeriano Uzo Egonu que, na mostra, representava a delegação do Reino Unido (fig. 45). Suas trajetórias evidenciam como as lentes da diáspora passaram a integrar paulatinamente o campo da arte africana. Egonu, por exemplo, havia deixado a Nigéria em 1945, aos 13 anos, com o objetivo de estudar arte na Inglaterra. Em seu processo de migração e “inserção” na sociedade britânica, Egonu desafiou as dinâmicas de exclusão dos artistas negros, discutidas no segundo capítulo desta tese. A forma como seu trabalho mobilizou questões políticas de pertencimento e alteridade, fez com que Egonu fosse incluído na

mostra *The Other Story* (1989), tornando-se objeto de diversas revisões críticas. Entre elas, está o livro *Uzo Egonu: an African artist in the West* de Olu Oguibe (1995).

Por esses motivos, e a despeito de seus paradoxos, *Tendances et Confrontations* é considerada uma exposição que deu importantes passos para reivindicar o papel dos artistas africanos como produtores de arte do presente. Como lembra Underwood (2018), a mostra “deve ser lido como uma encruzilhada potencial para jovens artistas e atores culturais que já estavam ativos na definição dos parâmetros da arte africana moderna/contemporânea em suas esferas locais de influência”.



Fig. 45 | *Woman in Grief* (1968), Uzo Egonu. Óleo sobre tela. 482 × 1202 mm
Fonte: Tate Modern

5.2. A PRESENÇA BRASILEIRA NO FESMAN: DIPLOMACIA CULTURAL E A QUESTÃO RACIAL

A essa altura, gostaria trazer à pauta a participação brasileira, ligada às artes visuais, no festival de 1966. Tal experiência permite retrazar parte das cartografias artísticas da diáspora africana constituídas desde o Atlântico Sul, como também lança luz sobre as disputas teóricas e políticas que marcaram os olhares sobre a arte negra no Brasil, ao longo dos anos 1960 e 70.

Vimos que Clarival do Prado Valladares foi o principal responsável por selecionar os artistas visuais que participaram da delegação oficial do Brasil em Dacar²⁵. A essa altura, é importante ressaltar que sua obra se situa no espectro de uma produção brasileira que toma o país como berço de uma “democracia racial”. Hélio Santos Menezes (2018: 68-70) esclarece que, para o crítico baiano, “a ascendência africana da forma, dos símbolos e dos temas, mais que a do artista, seria o fator primordial a ser

²⁵ Em 1977, Valladares também foi coordenador da delegação brasileira ao FESTAC '77, em Lagos (Nigéria).

considerado” na categorização de obras produzidas por sujeitos brancos e/ou negros. Além de rejeitar os marcadores étnico-raciais nas trajetórias dos artistas por ele contemplados, Valladares tinha tendência a refutar o racismo como aspecto estruturante da experiência social brasileira.

Também observarmos, ao longo deste capítulo, que o argumento mais associado à perspectiva senghoriana de arte era a afirmação de uma “especificidade negra” no campo da criação. Nesse sentido, não espanta que Valladares reprovasse veementemente certas das premissas da *Négritude*.

Em sua crônica sobre o festival, publicada nos *Cadernos de Crítica* (1966), Valladares estabelece uma distinção entre *africanos* e o que chama de *africanologistas*, ou seja, “autores de diferentes países, com profunda dedicação aos problemas da África, ou do seu passado enraizado noutros continentes”. Os primeiros estariam, segundo ele, preocupados com “trabalhos e proclamações de ansiedade de libertação, de afirmação nacionalista e de participação no progresso ocidental”, ao passo que os últimos revelariam “um mundo cultural negro de amplitude e de profundidade bem maiores que o percebido e reclamado pelos atuais africanos” (Valladares, 1966: 4). A partir dessa leitura, a *Négritude* representaria um dogma segregacionista, um “recurso de certas elites comandatárias africanas em se fixarem e se aprofundarem no poder, sempre em nome de urna libertação nacional e sempre em função de acomodação com os antigos centros hegemônicos” (p. 5).

Um contra-exemplo ao que Valladares chama de “defasagem africana” seria o Brasil. Para ele, a nação seria o palco singular de uma assimilação étnica e do apagamento das sequelas do colonialismo.

Se o sentido idealístico do negro fosse a assimilação e o sincretismo, o Brasil poderia ser o acontecimento desejável. Não tenho a pretensão de oferecer meu país e minha própria condição étnica como ideal para ninguém, porém, em face do que vejo ocorrer na África, penso que a negritude não é uma procura de paz. Hoje, diversos autores duvidam e negam a tranquilidade racial brasileira. Há trabalhos de pesquisa, como o de Florestan Fernandes, em que a integração se revela conflituosa em certas áreas. Com todos os defeitos, com todas as deficiências e mesmo com o comprometimento político que afastou o Brasil da liderança de urna civilização tropical, frustrada, de qualquer modo esse país continua sendo a único da alternativa oposta à negritude. O único que exerce o caldeamento racial numa formação elevada de nova característica étnica (Valladares, 1966a: 6, grifos meus).

Ao enfatizar a mestiçagem brasileira como uma oposição salutar às ideias de “superioridade racial” promovidas pela *Négritude*, o crítico brasileiro enaltecia, aparentemente, uma visão de cultura oposta àquela sustentada por Léopold Sédar

Senghor. No campo das artes visuais, entretanto, esses antagonismos se revelam paradoxais e apontam afinidades substanciais entre produções teóricas desses dois homens. Exemplo disso, é a ideia de que a dita “arte tribal” e negra carregaria, em si, valores universais chancelados primordialmente pelas vanguardas modernas europeias.



Fig. 46 | Agnaldo dos Santos anunciado vencedor do primeiro prêmio de escultura no Primeiro Festival Mundial de Artes Negras, em Dacar (1966). Dakar-Matin, 16 de abril de 1966.

No caso de Valladares, essa postura fica evidente em seu relato sobre o Grande Prêmio Internacional de Escultura do FESMAN, outorgado a obra *Cabeça de Animal de Agnaldo dos Santos* (1926-1962) (fig. 46). Conta o crítico que, nas reuniões de seleção dos trabalhos, houve um longo debate com o júri²⁶ sobre a validade de se premiar um artista *post mortem* (Valladares, 1966b: 3). Sua argumentação deixa claro que, embora não tivesse influenciado a decisão final, Valladares advogou em favor da seleção da obra como expressão dos valores universais do “africanismo”. Expõe Valladares (1966b: 3): “Ponderei sobre o impressionante esvaziamento que a arte tradicional africana sofre na própria África, numa total alienação de suas razões e de sua expressividade, se que a

²⁶ Composto, além do próprio Valladares, por membros ilustres dos estudos de arte africana como Frank MacEwen (1907-1994), Michel Leiris (1901-1990), entre outros.

desculturação signifique sua anulação universal”. Valladares afirma, ainda, que a escolha de Agnaldo dos Santos foi amparada pela fala de William Fagg – apresentada, pouco antes, no colóquio do festival (cf. seção 5.2, deste capítulo).

[Fagg] reconheceu que daquela produção estética vivencial dos autóctones tribais inumeráveis valores estéticos surgiram e foram incorporados à contemporaneidade europeia porque, de fato, são valores do universal. A conclusão de Fagg é surpreendente, embora comparativa: a arte africana tradicional, tribal, é tão universal quanto a arte grega. Ninguém pensaria em relacionar a arte helenística com as gregas atuais, nem esperar delas nenhuma continuidade. Penso que esse conceito de Fagg influenciou os membros do júri [...] para a procura de valores universais originados em raízes africanas remotas, na obra atual dos artistas de outros continentes (Valladares, 1966b: 3).

Na mesma ocasião da apresentação de Fagg, Senghor abria o colóquio do FESMAN, adotando um argumento semelhante ao de Valladares para laudar a “universalidade” dos valores estéticos africanos.

Como resultado, a Arte Negra não pode ser negada por muito tempo. Especialmente porque foram os próprios europeus que a descobriram e a definiram pela primeira vez. Os negros-africanos preferiram vivê-la. São os mais eminentes artistas e escritores europeus que a defenderam, desde Pablo Picasso até André Malraux, cuja presença aqui saúdo como um testemunho convicto. E não estou falando dos escritores e artistas da África e da América que, entre as duas guerras e desde 1945, se impuseram a um mundo dilacerado, mas porque o fizeram, em busca de sua autenticidade. (Senghor, 1966: 37)

À luz dessas considerações, é possível afirmar que os valores e a visão racial sustentada pela *Négritude* senghoriana talvez fossem bem mais conciliadores do que imaginava Valladares. Para melhor examinar essa hipótese, deve-se olhar com atenção para as relações entre o Brasil e a África, a partir das independências nos anos 1960. Nesse período, o interesse do Ministério das Relações Exteriores pelo continente se intensificou, acompanhando a política externa do breve governo Jânio Quadros (janeiro-agosto, 1961)²⁷. Do outro lado do Atlântico, países como o Senegal também enxergavam no Brasil um profícuo parceiro comercial (Cleveland, 2012: 104). Entre os frutos desse desejo mútuo de cooperação econômica estavam as ações de diplomacia

²⁷ Entre os gestos simbólicos de Jânio Quadros, esteve a nomeação de Raymundo de Souza Dantas (1923-2002) como Embaixador do Brasil no Gana, em abril de 1961. Souza Dantas foi o primeiro embaixador negro brasileiro. À época, noticiava a revista *Manchete*: “Uma das missões de Raymundo de Souza Dantas é encaminhar a JQ [sic] todas as cartas que, por seu intermédio, os negros escrevem ao chefe de governo. Ele levou pessoalmente a JQ o convite da Sociedade Africana de Cultura para o certame de Dacar. Agora, o chanceler vai ao Senegal, em missão piloto. O Brasil transpõe pela primeira vez o Atlântico, em busca de jovens nações africanas, com as quais estamos ligados por laços de sangue” (Melo Filho & Magalhães Jr, 1961: 78).

cultural impulsionadas²⁸ durante a primeira visita oficial de Senghor ao país, em setembro de 1964. Na época, o Brasil vivenciava os primeiros meses do golpe militar²⁹ que havia deposto o então presidente democraticamente eleito, João Goulart. O advento de um regime autoritário (1964-1985), entretanto, não foi um impeditivo para que Senghor desse seguimento a sua visita oficial ao país. Em sua viagem, o estadista esteve no Rio de Janeiro, Bahia, Brasília e São Paulo. No Rio³⁰, Senghor compareceu à Academia Brasileira de Letras onde proferiu um eloquente discurso sobre a aproximação cultural entre o Senegal e o Brasil, exaltando a “mistura das três raças” destacada por Gilberto Freyre em *Casa Grande e Senzala* (1933). Como testemunhou Rubens Ricupero (2018, *entrevista*), era notório o apreço que Senghor nutria pela obra do sociólogo pernambucano. Na Câmara dos Deputados, em Brasília, Senghor se dirigiu ao novo Presidente Castelo Branco e outros membros do Congresso, para celebrar a mestiçagem brasileira e as políticas nacionais de desenvolvimento em curso (fig. 47 e 48).² Ele também aproveitou a oportunidade para elogiar os ideais de Négritude como parte da diplomacia cultural africana: “Fiquem certos de que nossa negritude é anti-racista. Enraizada em nossos valores ancestrais da civilização, está aberta aos pólenes de todas as civilizações e, antes de tudo, da latinidade.” (Senghor, 1964: 559).

Ao final da missão, Senghor e Castelo Branco ratificaram a cooperação cultural e econômica entre o Senegal e o Brasil. A participação brasileira no FESMAN, capitaneada por Clarival do Prado Valladares, estava entre os seus principais compromissos firmados.

²⁸ Em entrevista para essa pesquisa, Rubens Ricupero (2018) situa o interesse do Ministério das Relações Exteriores do Brasil no contexto das independências, respaldado pela publicação do livro *Brasil-África: Novo Horizonte* (1961) de José Honório Rodrigues. Ricupero conta que, durante a presidência de Emílio Médici (1969-1974) e o mandato do seu chanceler Mário Gibson Barbosa (cujo assessor era o africanólogo Alberto Costa e Silva) houve uma maior orientação da política externa brasileira para o continente africano. Entre outubro e novembro de 1972, Gibson organizou uma viagem pelo Congo, Benin, Togo, Camarões e Gabão, marcando o início de novas cooperações bilaterais. Nesse contexto de aproximação, Rubens Ricupero – então Diretor da Divisão Cultural – ficou encarregado de negociar acordos culturais, bolsas de estudos, entre outras ações.

²⁹ Seis meses depois da visita de Senghor, o embaixador do Brasil no Senegal, Frederico de Chermont Lisboa concedeu uma entrevista ao jornal *Dakar Matin* (25 de março de 1965). Nela, o diplomata fez um balanço das relações entre os dois países, celebrando avanços no plano técnico, econômico e cultural. Na ocasião, noticiava o jornal, a embaixada se preparava para celebrar o “primeiro aniversário da revolução” – ou seja, do golpe. As palavras de Chermont Lisboa são de extrema atualidade na medida em espelham os discursos negacionistas no Brasil contemporâneo. “Uma certa imprensa apresentou [a revolução] como um movimento reacionário contra um governo legal [...] Nada poderia estar mais longe da verdade”, dizia o embaixador. “A Revolução de 31 de Março foi feita para retirar o país da subversão causada pelo governo e da incrível corrupção que grassava no país”, concluía.

³⁰ Na ocasião, o Museu Nacional de Belas Artes preparou uma exposição de Arte Negra com obras trazidas do Institut Français d’Afrique Noire (IFAN), mas essa não chegou a inaugurar a tempo para a visita de Senghor. Para mais detalhes ver a pesquisa de Camille Johann Scholl. A autora realiza uma descrição minuciosa das visitas de Léopold Sédar Senghor no Brasil em *Léopold Sédar Senghor no Brasil por uma “Comunidade Luso-afro-brasileira”* (2018)



Fig. 47 (a esq) | Léopold Sédar Senghor faz o seu discurso na Câmara Nacional dos Deputados, Brasília (23 de Setembro de 1964). Fig. 48 (a dir) | Humberto Castelo Branco recebe Léopold Sédar Senghor no Palácio da Alvorada, em Brasília (23 de Setembro de 1964): Fonte: Arquivos da Agência Nacional

Sabe-se que um dos principais mentores intelectuais de Valladares havia sido Gilberto Freyre. Quando jovem, o crítico havia sido assistente de pesquisa de Freyre, e juntos eles trabalharam na revista *Cadernos Brasileiros*. A partir dessa relação, Valladares reinterpreto a teoria da integração racial de Freyre, ajudando a introduzir a idéia do Brasil como uma democracia racial no campo das artes visuais (c.f. Menezes, 2018: 70).

Para representar o Brasil em *Tendances et Confrontations*, o crítico baiano havia elegido, além de Agnaldo dos Santos, os artistas Heitor dos Prazeres (1898–1966) e Rubem Valentim (1922–1991)³¹. Abigail Lapin Dardashti (2019: n.p.) nota que, apesar da concepção de artes do festival estar associada à negritude, o crítico de arte brasileiro "escolheram três artistas que se alinharam com a noção de Democracia Racial, porque seu trabalho se apropriou de várias fontes artísticas e apresentou os negros como integrados na sociedade moderna".³² Ora, foi no período da ditadura que a noção de

³¹ Nota-se que ecos da primeira incursão desses artistas à África foram mais ressentidos na obra de Rubem Valentim do que Heitor dos Prazeres, já que este faleceu cerca de seis meses após o FESMAN. Em seu obituário, publicado no Segundo Caderno do jornal *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro, 05 de outubro de 1966), o crítico de arte Jayme Maurício relata a ascensão de um "pintor ingênuo" que chegou a ser reconhecido em vida por importantes plataformas internacionais: "O pintor negro Heitor dos Prazeres viu antes de morrer, não só o reconhecimento do seu povo, mas o do mundo internacional: foi a figura mais popular do I Festival de Arte Negre realizado em Dacar no corrente ano. Levou 16 telas (que o Itamaraty ainda não devolveu) e foi recebido com festas em palácio pelo presidente Senghor, que muito o distinguiu". Já Rubem Valentim, afirma Lapin Dardashti (2018: n.p.), passou a integrar símbolos africanos ditos "universais" às suas consagradas composições geométricas associadas aos símbolos do candomblé. Para a autora, a participação do artista baiano no festival "confirmou as ambições de Valentim de criar uma arte diáspora africana universal que envolvesse a cultura afro-brasileira, que ressoava com o conceito de Négritude de Senghor".

democracia racial foi instrumentalizada para o obscurecimento do racismo estrutural no Brasil.

Realizada sob o manto dessa ficção, e com o aval do Ministério das Relações Exteriores, a seleção dos artistas participantes do FESMAN³² foi objeto de disputas e controvérsias, tanto no Senegal quanto no Brasil³³. Para Abdias do Nascimento (2016 [1978]: 179), tais escolhas foram baseadas em uma visão primitivista e arcaica do artista negro³⁴. “O que foi enviado”, dizia ele em sua *Carta aberta ao Primeiro Festival Mundial de Artes Negras* (1969), “representa uma amostra não significativa da exata situação ocupada pelo negro no território das artes do Brasil”. Nascimento lamenta ainda, em sua mensagem, a exclusão do *Teatro Experimental do Negro* do festival, e toma a ocasião para contestar a suposta “integração racial” brasileira, defendida por Valladares.

Quando, por exemplo, as forças mais atuantes e criadoras da arte negra brasileira são vetadas da delegação oficial, o documento que reflete a opinião do Departamento Cultural, alega que isso resultou da exigência de um critério de “integração nacional” [...] Será válida, no caso presente, a alegada “integração”? Integração são direitos e oportunidades iguais à todas as partes integradas. Onde estão, no grupo de trabalho os representantes autênticos da cultura negro-brasileira? [...] Agora o mais grave, lesivo e ofensivo: os artistas negros não foram ouvidos nem consultados em assunto que são sua parte integrante. [...] Tudo se consumou nos velhos moldes paternalistas, decisões foram tomadas, definiu-se o que é ou não arte negra ou o que eles supõem seja arte negro-brasileira, com a mais absoluta marginalização e desprezo aos militantes dessa mesma arte. (Nascimento, 1969)

Cerca de dez anos após a publicação da carta, Nascimento (2016 [1978]: 179) rememorou as disputas em torno do festival, descrevendo Clarival do Prado Valladares como “a personificação, iminente símbolo do eminente comportamento brasileiro diante da população de descendência africana”. Entretanto, é importante ressaltar que por mais que criticasse a ideia de “democracia racial” exaltada por Senghor, Nascimento era um admirador manifesto da *Négritude*. “Conforme sábia definição de Leopold Sedar

³² Além de Valladares, Rubem Valentim e Heitor dos Prazeres, integraram a comitiva: Waldir Freitas Oliveira, diretor do Centro de Estudos Afro-Orientais; Cândido Mendes de Almeida, diretor do Instituto Brasileiro de Estudos Afro-Asiáticos; Edison Carneiro e Estácio de Lima, professores da Universidade Federal da Bahia; Raymundo de Souza Dantas, embaixador do Brasil em Gana, Ataulfo Alves, Elisete Cardoso, Clementina de Jesus; bem como, outros intelectuais e artistas.

³³ Em entrevista ao jornal *Dakar Matin*, às vésperas do festival (19 de maio de 1966), Moacir Maia, adido cultural na Embaixada do Brasil detalhou a programação de música, dança, cinema e artes visuais. Espetáculos de capoeira e samba foram organizados no Théâtre National e no Stade de l’Amitié, nem sempre com uma boa acolhida do público. A apresentação de samba no teatro – canções iorubá apresentadas por Clementina de Jesus, além de Ataulfo Alves e Elisete Cardoso (cf. Costa, 1966) – foi tida como um fracasso pela crítica especializada, ao contrário do que noticiava a imprensa brasileira (cf. Revista Manchete, no. 733, 1966; Diário de Notícias, 1 de maio de 1966). “Este espetáculo, tão ansiosamente esperado pelo público do Festival, foi uma desilusão, apesar do talento dos indivíduos presentes”, afirmava o comitê de espetáculos (*Livre d’or*, 1966: 120).

³⁴ Sobre o Ministério das Relações Exteriores, Nascimento (2016 [1978]: 179) afirma tratar-se de um “órgão cujo racismo é secular e ostensivo. Órgão riobrancamente composto rigorosamente só de brancos”.

Senghor”, dizia ele, “é na obra de arte que o negro-africano melhor exprime sua cultura” (Nascimento, 1968: 21).

Quiçá Nascimento desconhecesse que um outro artista brasileiro, chegado ao Senegal por vias não oficiais, representaria sua visão de arte negra em Dacar. Trata-se do pintor gaúcho Wilson Tibério (1920-2005) – um dos primeiros membros e colaboradores do *Teatro Experimental do Negro*. Tanto quanto o trabalho de Nascimento, a obra de Tibério carrega a marca de uma afirmação racial que escapa às amarras da agenda cultural promovida pelos órgãos diplomáticos brasileiros na década de 1960.³⁵ “O preto que se dedica a uma arte pode ser sempre um negro artista e não se tornar nunca um artista negro. Artista negro como eu entendo, isto é, o negro que coloca a sua arte a serviço de sua raça [...]”, declarava Tibério ao *Jornal Alvorada* (1946) – importante veículo da imprensa negra paulistana.

5.3. UMA TRAJETÓRIA DESVIANTE

Embora cercada de lacunas e imprecisões historiográficas, a trajetória de Wilson Tibério apresenta uma contribuição significativa ao estudo da diáspora negra, iluminando aspectos pouco explorados das circulações artísticas afro-latinas no pós-guerra. Sabe-se que Tibério consolidou sua prática artística ao mudar-se para o Rio de Janeiro na década de 1930, e de lá para Paris, em 1947, a convite da Embaixada da França. A capital francesa seria, entretanto, uma etapa provisória de seu longo percurso internacional (Caillens, 1957). Com efeito, essa foi a parada inicial para a concretização de um antigo sonho do artista: conhecer o “continente negro” (Tibério, 1946). Ao tomar esse projeto como horizonte, o pintor partiu, em agosto de 1948³⁶, para sua primeira viagem a África. Na ocasião, visitou o Senegal, o Sudão, o Níger e o Daomé. Conta o jornalista Anísio Félix, em reportagem para a *Revista Manchete* (janeiro de 1970), que Tibério acabou sendo “expulso da África Equatorial Francesa, sob escolta militar, [...] por sua participação ativa no movimento pela independência daqueles países”.

De volta à capital francesa, Tibério passou a frequentar um círculo de artistas e intelectuais negros unidos pelo sentimento de isolamento num país estrangeiro e majoritariamente branco. Entre esses artistas, estava o sul-africano Gerard Sekoto (1913-1993), colega de Tibério na *Académie de la Grande Chaumière*. Ao comentar as

³⁵ A tese de Franciely Dossin, “Entre Evidências e Novas Histórias: Sobre Descolonização Estética Na Arte Contemporânea” (2016), oferece uma importante contribuição sobre o trabalho de Wilson Tibério.

³⁶ Há divergências relativas a essa data. Na reportagem da *Revista Manchete* (1970), afirma-se que ele partiu a África em janeiro de 1947. Já na crítica de *Présence Africaine*, feita por Jean Caillens (1957), a data citada é agosto de 1948.

relações tecidas por Sekoto, em Paris, Christine Eyene (2010: 429) fala de um senso comunitário partilhado entre os membros da diáspora africana que, por sua vez, encontrava no movimento da *Négritude* um campo de confluência.

Ficamos sabendo que [Sekoto] conheceu um estudante de medicina da Martinica que o ajudou a encontrar melhores acomodações, um afro-americano que veio à França para estudar fotografia, *um artista brasileiro que estudou na famosa Académie de la Grande Chaumière*; e, o mais significativo, o primo de um poeta senegalês que mais tarde se tornaria o primeiro presidente de seu país (Eyene, 2010: 429; *grifos meus*)

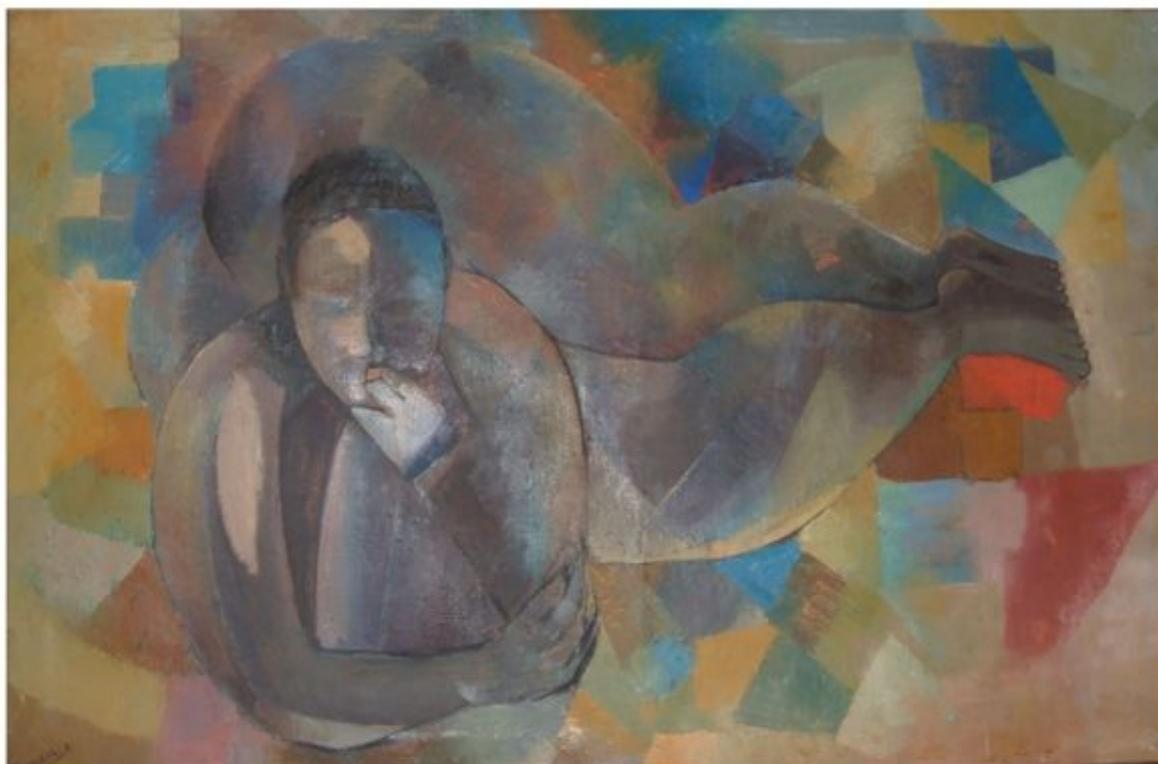


Fig. 49 | *Afrique*, Wilson Tibério, (s/d) (óleo sobre tela, 150 x 110 cm)

É Wilson Tibério, o artista brasileiro a quem Eyene se refere. A partir dos laços tecidos com seus pares, Tibério também participou dos congressos de Paris (1956) e Roma (1959)³⁷. Em entrevista concedida a Valentin Yves Mudimbe, o escritor haitiano Maurice Lubin (1992: 372) lembra os caminhos tortuosos percorridos por Tibério, e aponta a dimensão das dificuldades que limitavam as conexões transnacionais entre intelectuais e artistas negros, naquele período. Em sua fala, observamos o peso das hierarquias raciais silenciadas pelas políticas de cooperação internacional e pelo discurso oficial

³⁷ Como assinala Franciely Dossin, em sua pesquisa, Tibério foi representado pintando em seu ateliê no filme *Les Statues Meurent Aussi* (1953), realizado por Chris Marker e Alain Resnais, sob a iniciativa de *Présence Africaine*.

brasileiro. Lubin lembrou que ele estava no Rio de Janeiro nos anos 1950 quando foi contatado por Alioune Diop – fundador da *Présence Africaine* e organizador da Primeira Conferência de Escritores e Artistas Negros em Paris (1956).

[Lembro-me que] Alioune Diop estava preocupado em ter uma representação negra muito forte na conferência, particularmente da diáspora negra. Agora, as autoridades brasileiras são extremamente sensíveis à questão da raça. Elas vão perguntar a você: Por que você quer estar em contato com o povo negro no Brasil? [...] Devido a esta regulamentação racial, qualquer pedido oficial de *Présence Africaine* correria o risco de causar um "apagão". [...] *Que solução poderia ser encontrada para ter os negros brasileiros representados nesta conferência, que foi de tão grande importância para o mundo negro?* Havia, nessa época, artistas negros de nacionalidade brasileira vivendo na França. Foi por sugestão de amigos meus que estes foram convidados pela *Présence Africaine*. E foi assim que Wilson Tibério e outros negros brasileiros participaram dessa primeira conferência. (Lubin apud Mudimbe, 1992: 372; *grifos meus*)

No relato de Lubin nos damos conta de como as tensões raciais foram ocultadas pelas políticas de cooperação externa e pelo discurso oficial brasileiro. De fato, as condições que ele descreveu tiveram um impacto direto nas dificuldades anteriormente enunciadas por Nascimento com relação à presença ao apoio às ações de artistas e pensadores negros brasileiros no exterior. A desconexão de Tibério com as instituições oficiais de seu próprio país também foi uma consequência dessas circunstâncias. Em 1966, novamente, Tibério teve que recorrer ao apoio francês para atender a FESMAN, junto com a Sekoto. Uma vez em Dacar, os dois artistas desenvolveram uma forte relação com o Senegal e acabaram fixando residência no país. Sekoto permaneceu por cerca de um ano, enquanto Tibério residiu até 1970. Diz-se que sua saída do país se deveu a uma “crítica explícita a Senghor e *Négritude* que resultou em sua inclusão em uma lista negra pela comitiva do falecido presidente” (Eyene, 2010: 432).

Filiado ao Partido Comunista Brasileiro desde 1946, a trajetória de Tibério foi marcada por um explícito engajamento político de esquerda. Amigo de Carlos Marighella, ativista político e opositor aberto do regime militar brasileiro, ele não só dedicou seu trabalho a nomes como Ernesto Che Guevara, mas definiu abertamente seus quadros como uma "forma de grito contra as injustiças sociais, através de uma estética pessoal" (apud Félix, 1970: 157). Ele, no entanto, destacou que tal estética era distinta da "africana que ainda tende para o religioso, mas com perspectivas realistas". Embora tentasse se afastar destas referências visuais, Tibério testemunhou várias vezes sobre as influências de suas visitas ao *Musée de l'Homme* em Paris em sua obra. Nas galerias do museu, ele admirava estátuas, máscaras e os chamados fetiches,

encontrando "uma ponte natural entre o país de sua infância (onde os costumes africanos ainda eram cultivados) e a pátria de seus antepassados" (Szezerbic, circa 1955).

Independentemente de quaisquer posições conflitantes ou ambivalentes em suas estratégias de pertencimento, a percepção do arts nègres como fonte ancestral de referências estéticas foi tão crucial para Tibério quanto para outros artistas da diáspora que freqüentaram a FESMAN. Por sua vez, intelectuais brancos como Fagg e Prado Valladares resgataram tais expressões para rejeitar a produção moderna africana como tardia e impura. Além disso, à medida que a estética de Négritude ganhou impulso nos anos 1960, Senghor também alimentou expectativas para o "retorno" dos artistas senegaleses ao que ele chamou das fontes da negritude. A dualidade conceitual nestas visões da arte africana é, parcialmente, um reflexo de perspectivas históricas baseadas nos princípios da autenticidade tribal. No capítulo seguinte, veremos como essas noções atravessam os equipamentos culturais senegaleses e, sobretudo, sua maior expoente no campo das artes visuais: a chamada *École de Dakar*.

6

Pedagogias, estéticas e desvios à *École de Dakar*

Vimos que Léopold Sédar Senghor tomou o campo da cultura como um eixo central de seu mandato. Essa diretriz o guiou na concepção de uma série de instituições que, em grande medida, concretizavam seus ideais poéticos, filosóficos e políticos. Além do *Musée Dynamique* e do *Théâtre National*, Senghor iniciou dois centros de formação em artes visuais: *École des Arts du Sénégal*, em Dacar (1960), e a *Manufacture Nationale de Tapisseries*, em Thiès (1966) (fig. x). Essas escolas deram origem ao que se convém chamar de *École de Dakar* – uma proposta estética em torno do projeto de modernidade do Senegal independente, levada a cabo por um grupo de artistas formados no seio dessas instituições³⁸.

Mais do que seu aporte estético ou sua adesão a uma retórica oficial, o estudo da *École* torna-se relevante na medida em que revela as dinâmicas subjacentes às tradições inventadas (cf. Hobsbawm e Ranger: 2010) no campo da arte senegalesa. Seus usos abarcam experiências tão diversas quanto “a interferência do governo nas artes, as imagens do artista como trabalhador ou filho mimado (*spoiled child*), uma hierarquização das artes [...], além de uma ideia datada sobre como se expressar uma certa africanidade” (Harney, 1996:45).

Com efeito, foi André Malraux quem empregou pela primeira vez a expressão *École de Dakar*, em analogia à *École de Paris* (Sylla, 2006: 119; Grabsky, 2013: 288). O termo surgiu durante sua participação no FESMAN (1966), e seguiu ecoando ao longo dos anos 1970, tornando-se objeto de estudos acadêmicos a partir dos anos 1980³⁹. Ao

³⁸ Ao contrário de Joanna Grabsky (2013), evito utilizar aqui o termo “movimento” para me referir à *École de Dakar*, uma vez que ela não representa uma organização auto-gestada pelos artistas, e sim uma resposta a uma ideologia política com um projeto estético, como é o caso da *Négritude* no Senegal dos anos 1960.

³⁹ Ao narrar as origens da *École de Dakar*, Abdou Sylla (2003) sugere uma narrativa análoga à própria fundação da *École Nationale des Arts*, e aponta uma periodização anterior à gestão de Senghor. Para o autor, a instituição remonta ao *Conservatoire de Dakar*, fundado em 1948 por Paul Richez. Em 1959, com a independência da Federação do Mali (que daria origem aos países que conhecemos hoje como Senegal e Mali), o conservatório torna-se a *Maison des Arts du Mali*. Foi ali que Iba N'diaye implantou a seção de artes plásticas. Posteriormente, com a separação do Senegal do Mali, Senghor instituiu sua escola que incorporou pouco a pouco novos nomes ao seu quadro docente. Em 1960, foi a vez Papa Ibra Tall e, um ano depois, temos a chegada de Pierre Lods.

apontar para a inserção da produção senegalesa em uma narrativa da arte “universal”, a expressão emerge para reivindicar um status de paridade em relação à modernidade ocidental (Grabsky, 2013: 288). Em 1972, por exemplo, Senghor citou a *École de Dakar* no prefácio do catálogo dedicado à exposição de Picasso no *Musée Dynamique*, organizada entre abril e maio daquele mesmo ano. “É como um prelúdio à temporada de 1973 que apresentamos uma exposição do trabalho de Picasso. Mas por que Picasso? Principalmente porque para a jovem *École de Dakar*, Pablo Picasso é um modelo exemplar”, afirmava o presidente.

A mostra de Picasso nesse museu insere-se no contexto de uma ambiciosa programação internacional que incluiu exposições individuais de Marc Chagall (1971), Fritz Hundertwasser (1973), Pierre Soulages (1974) e Alfred Manessier (1976). Em todas elas, Senghor “exerceu controle direto sobre todas [as] atividades, abrindo cada exposição, prefaciando cada catálogo, decidindo sobre aquisições, atuando como crítico de arte e curador que ele sonharia em ser” (Ficquet e Gallimardet, 2009). Em seu último ano de funcionamento, o museu realizou ainda uma grande exposição de Iba N’diaye – o mesmo artista que havia pilotado a seleção de obras para *Tendences et Confrontations*, em 1966. Como veremos a seguir, embora fosse contrário a uma arte pautada pela doutrina estética de Senghor, N’diaye ocupou um lugar central no projeto pedagógico da *École Nationale des Arts*.

Além dessa mostra, os salões anuais de arte (*Salons des artistes sénégalais*, 1973-1977) e a exposição *Art Sénégalais d’Aujourd’hui* (1974)⁴⁰ compuseram o eixo dedicado a programação local no museu. Essa última itinerou durante uma década por diversos países do mundo, oferecendo uma exposição estratégica à retórica do *enracinement et ouverture* tanto na cena artística local como internacional. Ugochukwu-Smooth Nzewi explica:

Como embaixadores culturais, [artistas] deveriam garantir um lugar na esfera internacional da arte moderna e contemporânea, mas firmemente ancorados nos contextos discursivos da modernidade pós-colonial no Senegal. O governo de Senghor instituiu [...] o *Salon des Artistes Sénégalais* [...] para promover os objetivos da política cultural do Senegal e aprimorar a diplomacia cultural. (Nzewi, 2016)

⁴⁰ A mostra em questão abre no Grand Palais (Paris) em 1974 e vem ao Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 1981. A itinerância também incluiu Nice (1974), Helsinki (1974), Vienna (1974), Estocolmo (1975), Roma (1975), Florence (1975), Bonn (1976), Cidade do México (1979), Washington (1980), Boston (1980), Massachusetts (1980), Hamilton (1980), Atlanta (1980), New Orleans (1981), Quebec (1981), Chicago (1981), Brasília (1981), Rio de Janeiro (1982) (cf. Djibril Tamsir Niane in Axt e Sy, 1989: 83).

Tal processo deve ser situado em um quadro mais amplo de subvenções estatais que, em grande medida, reproduzem as políticas culturais francesas que se consolidaram com a fundação do *Ministère d'État chargé des Affaires culturelles* por Charles de Gaulle e André Malraux, em 1959. Entre elas, estavam a criação de um fundo dedicado a subvenção de artistas senegaleses (*Fonds d'aide aux artistes et au développement de la culture*, FAADC), a constituição de uma coleção estatal de obras de arte, e a lei n.º 68-02 na qual estipulava-se que 1% dos recursos utilizados nos projetos de construção civil deveriam ser destinados às artes decorativas (Sylla, 2003: 6-7).

6.1. “UMA NOVA ARTE PARA UMA NOVA NAÇÃO”⁴¹

A idealização da *École Nationale des Arts* tem entre seus pontos de partida o encontro entre Léopold Sédar Senghor e o professor francês Pierre Lods durante o *Segundo Congresso Mundial de Artistas e Escritores Negros* (1959), em Roma (cf. Capítulo 4). Lods – então diretor do *Atelier de Poto-Poto* (Congo-Brazzaville) – proferiu na ocasião um eloquente discurso sua relação com os artistas locais, bem como, sobre seus métodos pedagógicos empregados para “ajudar no nascimento de uma arte” (Lods, 1959: 327).

Pintor amador, Pierre Lods desembarcou em Brazzaville em 1949, juntamente com etnólogos franceses vindos para estudar a região de Owando. Cerca de dois anos mais tarde, ele fundou uma *escola-atelier* em Poto-Poto motivado pelo encontro fortuito com seu empregado doméstico, Félix Ossali, enquanto pintava pássaros azuis sobre um mapa. “Eu não tinha visto nada parecido em todas as artes da África”, conta Lods (1959: 327), “mas eram indiscutivelmente negras em sua eficácia, no choque, na grandeza e na magia que emanava deles”.. Nos dias seguintes a descoberta, Lods convidou amigos e familiares de Ossali ao seu atelier para que também pudessem tentar a sorte com a pintura. “Foi então um esbanjamento de talentos, um despojamento de idéias, uma floração de inspiração de tirar o fôlego, um paraíso de cores, alegria e canto”, floreia Lods. Tal evento, mesclado às memórias de suas passagens pela *brousse*, motivou o professor francês a engajar-se numa missão epifânica: salvaguardar a arte africana e ajudá-la na sua adaptação à vida moderna no continente. Para tanto, ele desenvolveu uma metodologia de ensino peculiar, cuja proposta era fazer emergir a “africanidade” nas produções de seus alunos.

⁴¹ Tradução livre da frase pronunciada por Senghor na inauguração da *Manufacture Nationale des Tapisseries de Thiès*: “[...] trata-se sempre de criar uma nova arte para uma nova nação” (apud Jean-Bart, 1989: 69)

Para alimentar a inspiração dos pintores, rodeio-os de objetos africanos tradicionais, no jardim com uma grande variedade de plantas, organizo festas. Às vezes lemos lendas africanas, provérbios, poemas que têm uma correspondência para mim com o mundo negro ou que compartilham os mesmos valores (Senghor, Césaire, Saint-John Perse, Michaud, Prévert...) É o número ilimitado de experiências possíveis, em uma população onde todos são artistas, que explica principalmente o sucesso do Atelier de Poto-Poto. (Lods, 1959: 329, grifos meus).

A percepção de Lods de que “todos eram artistas” em seu entorno alinhava-se à concepção de arte senghoriana que via o sujeito africano como portador de uma criatividade ingênita. Diante dessas afinidades, e inspirado pela proposta pedagógica de Poto-Poto – igualmente conhecida como *laissez-faire* –, Senghor convidou Lods para colaborar ativamente com o projeto da sua nova *École Nationale des Arts* em Dacar, a partir de 1961.

A essa altura, é importante notar que a premissa do *laissez-faire* não era uma singularidade da pedagogia *lodsiana*. Outras escolas africanas de arte instauradas por professores europeus no pós-guerra também basearam-se na busca por uma expressão autêntica e inata. Além de Poto-Poto, estavam a *Académie de l'Art Populaire Congolais* ou *Atelier du Hangar* (Lubumbashi, RDC) iniciada em 1946 por Pierre Romain-Desfossés; o *Central African Workshop*, (Salisbury, Zimbabwe) fundado por Frank McEwen, no fim dos anos 1950; o ateliê de Amancio Guedes, iniciado em 1960, em Lourenço Marques (Moçambique); e o *Oshogbo Workshop* fundado por Ulli Beier em 1962 (Nigéria).

Entre eles, talvez o que mais tenha se aproximado da proposta de Pierre Lods foi o ateliê de Pierre Romain-Desfossés no Congo Belga (hoje República Democrática do Congo). As histórias dos dois professores se cruzam em muitos aspectos, a exemplo do encontro com o *boy*⁴² portador de um talento latente. No caso de Romain-Desfossés, é a descoberta de Bela Sara pintando intuitivamente com pequenas placas de madeira à maneira de Van Gogh, que o leva a fundar o *Atelier du Hangar*. Para ingressar na escola, os artistas eram recrutados por meio de um teste. “Sente-se sob essa árvore e pinte o que você vê”, pedia o professor aos candidatos (Gaïa, 2007: 74). Romain-Desfossés dizia querer ajudar seus discípulos, ou “filhos” como chamava seus alunos, a descobrir sua “virgindade primeira”, sua interioridade africana. Assim como em Poto-Poto, os alunos do Hangar recebiam materiais para pintura, e eram solicitados a explorar o mundo com o olhar.

⁴² “Empregado doméstico” no jargão colonialista francês.



Fig. 50 | Pierre Romain-Desfossés e seus alunos no Zoológico de Elisabethville, 1950.
Foto: Jacques Baeke. Fonte: Inchi Yetu



Fig. 51 | Pierre Romain-Desfossés e Mwenze Kibwanga, Elisabethville, 1950.
Foto: Jacques Baeke. Fonte: Inchi Yetu

Além de Sara, artistas como Mwenze Kibwanga e Pilipili Mulongoy tornaram-se expoentes de um estilo voltado à representação de elementos prosaicos como a dança, a caça, além de animais e paisagens naturais (fig. 50 e 51). Em obras como *Gutenberg dans la brousse* (1943), pequena publicação ilustrada e escrita por Bela Sara, vemos imagens dessa sorte, costuradas por uma narrativa repleta de jogos de linguagem que remetem ao parco domínio da língua francesa, também associado a um falar “primitivo” e “ingênuo” dos povos nativos (fig. 51).

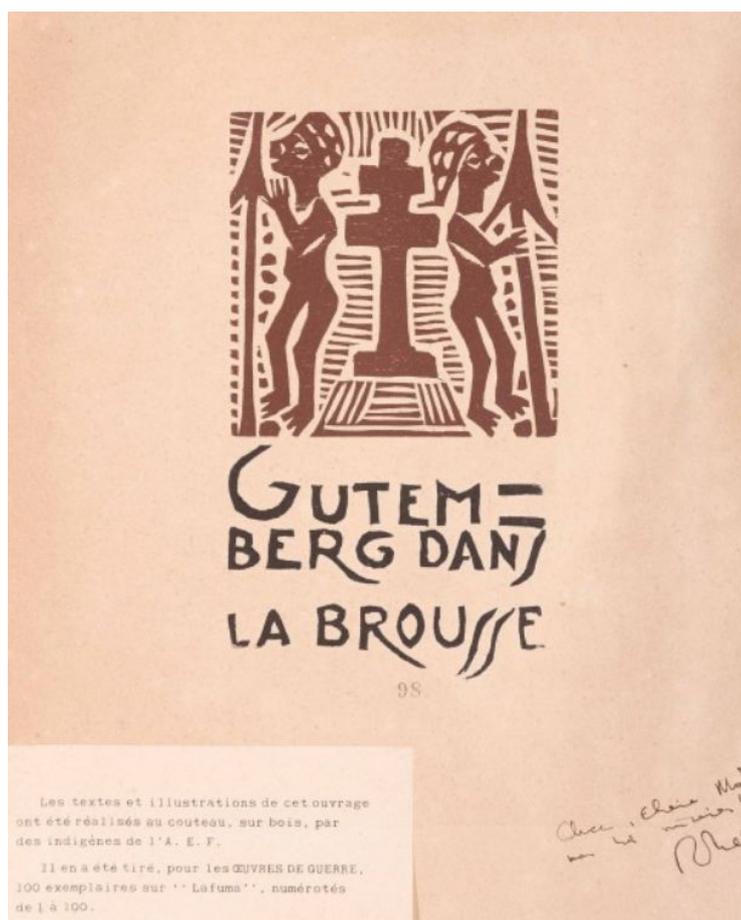


Fig. 52 | *Gutenberg dans la brousse* (1943), pequena publicação ilustrada e escrita por Bela Sara.

Em *The Idea of Africa* (1994), Yves Mudimbe critica a posição paternalista desses professores europeus, bem como, a forma como eles opunham a subjetividade europeia à africana.

E todos os colegas brancos de Romain-Desfossés tinham uma série de coisas em comum: eles assumiam conscientemente o papel e as funções da figura do pai; acreditavam em uma imaginação artística africana inata, radicalmente diferente da da Europa; e convidavam os artistas locais que consideravam capazes de crescer em uma disciplina que, ao escavar memórias embaçadas ou esquecidas, poderia trazer novos argumentos e idéias, um novo e aculturado terreno de criatividade. (1994: 159)

Essa atitude paternalista também norteava a forma como Senghor tratava os artistas senegaleses subvencionados por suas políticas culturais. Elizabeth Harney (1996: 42) afirma que o estadista se referia a eles como seus “chers enfants” (queridos filhos). O historiador senegalês Abdou Sylla (2002), por sua vez, lembra que Senghor tentava estabelecer uma relação próxima com esses artistas, lhes recebendo em sua própria casa “em audiências coletivas, durante as quais ele gostava de dar palestras sobre a arte africana, sobre a estética da arte negra, tornando-se ocasionalmente um professor”.

Como vimos, Senghor cria a *École Nationale des Arts* para levar adiante seu projeto de uma arte nacional e moderna. Aberta em 1960, a escola dividiu-se em dois departamentos guiados por diferentes metodologias de ensino: a *Section des Arts Plastiques*, dirigida por Iba N’diaye; e a *Section des Recherches Plastiques Nègres* (também denominada *section libre*), dirigida por Lods e pelo artista Papa Ibra Tall⁴³. O primeiro departamento oferecia um treinamento clássico que enfatizava estudos de “desenho, anatomia, aplicação de cor, perspectiva e história da arte” (Grabsky; Harney, 2006: 39). Já o segundo era fundamentalmente baseado na pedagogia *lodsiana* que associava a produção artística à espontaneidade e ao estado de espírito de seus autores. Assim como em Poto-Poto, os artistas de escola de Dacar recebiam os materiais para produção de suas obras — papel, pincéis e tinta — e eram encorajados a criar intuitivamente, sem qualquer referência ao repertório pictórico ocidental. “Em nosso departamento, pintamos o que sentimos, mas acima de tudo, sem cowboys, índios ou cavalos”, afirmou o artista Modou Niang, em entrevista a Joanna Grabski (2006 [1998]:42). “Eu sou guiado pelos meus instintos”, acrescentava Niang, “pinto espontaneamente com o papel a minha frente [...] Pinto e o trabalho praticamente se desenha sozinho” (Niang *apud* Grabski & Harney, 2006 [1998]:40).

Em linhas gerais, a premissa educativa da *Section des Recherches Plastiques Nègres* rechaçava tudo aquilo que aludisse às referências tradicionais das belas artes, bem como, suas técnicas e métodos. Além disso, evitava uma representação realista do visível ou mesmo uma reflexão crítica acerca dele. Joanna Grabsky (2006: 42) lembra que as paredes das salas de aula da escola eram despidas de imagens. Lods também esquivava-se de produzir em frente aos seus alunos, de modo a não influenciá-los. Em consonância com sua rejeição academicista, muitos dos artistas da *section libre* furtavam-se aos gêneros consagrados pela pintura ocidental, como naturezas mortas ou retratos. Suas práticas revisitavam, por outro lado, padrões associados às artes negras

⁴³ O artista senegalês Papa Ibra Tall havia realizado seus estudos na França e também participou do congresso de Roma (1959).

tradicionais, a partir de perspectivas ornamentais ou abstratas. "Ao invés de copiar máscaras ou esculturas específicas", explica Grabsky, "eles reinterpretaram suas qualidades formais, renovando assim uma linguagem visual alusiva a formas e motivos africanos generalizados, enquanto capitalizavam as táticas visuais de abstração modernista".

Análises sobre as manifestações estéticas dessa metodologia desenrolam-se não só nas pesquisas de Grabski, mas também em outros estudos precursores da arte moderna senegalesa (Ebong, 1991; Harney, 1996; Snipe, 1998; Sylla, 1998). Alguns deles ressaltam que, embora nem todos os artistas associados à *École* tomassem os preceitos da *Négritude* ou o *laissez-faire* ao pé da letra, é possível identificar a recorrência de características formais que indicam métodos e repertórios comuns ao conjunto dessa produção.

[...] A maioria desses artistas explorou uma figuração abstrata, não mimética, uma "semi-abstração". Máscaras, espíritos imaginários, vida selvagem, artefatos tradicionais, cenas urbanas genéricas, paisagens, vida rural e ritual, mitologia tradicional e contos populares - estes são os temas e motivos que têm dominado as pinturas da *École de Dakar* desde os anos 60.[...] É verdade que esta convenção estética ambígua tem freqüentemente permitido soluções formais altamente individuais. Todas se enquadram, entretanto, no quadro restritivo das exigências de Senghor por uma arte "africana". (Ebong, 1991: 2002)



Fig. 53 (esq.) | Tapeçaria *Berceuse*, Papa Ibra Tall, 1963. Fig. 54 (dir.) | *La semeuse d'étoiles*, Papa Ibra Tall, anos 1970. (tapeçaria, 364 x 472 cm) Fonte: Art Media Center, Columbia. Collection of the Government of Senegal

Outras leituras (cf. Harney, 1996) chamam atenção para a dimensão que os ideais de Senghor e a pedagogia do *lodsiana* ocupavam na obra de muitos artistas. Papa Ibra Tall, por exemplo, entrou em contato com a *Négritude* durante seus anos como estudante em

Paris (1955-1960). Ao retornar ao seu país natal, imbuído de utopias nacionalistas, o artista sentiu-se motivado a representar “autênticos valores africanos”, supostamente em risco de desaparecimento. Segundo ele, era necessário “buscar das massas estas realidades profundas. É daqui que virá a nova civilização africana” (Tall, 1970: 61). Mesmo após deixar o comando da “seção livre” na *École Nationale des Arts* para assumir o cargo de diretor na *Manufacture Nationale de Tapisseries*, em 1966, Tall seguiu opondo-se a uma “formação clássica” nas artes visuais. Em suas palavras, era necessário “ensinar os jovens não a perspectiva, a anatomia, mas a arte de pintar o que eles querem, de acordo com sua inspiração” (1970: 61).



Fig. 55 | Les trois épouses, Ibou Diouf, 1974 (tapeçaria, 364 x 472 cm)
 Fonte: Art Media Center, Columbia. Collection of the Government of Senegal

Os paradoxos subjacentes à pretensa rejeição acadêmica advogada por Papa Ibra Tall, e outros artistas filiados à mesma linha estética, tornaram-se patentes em muitos dos recursos estilísticos adotados em suas obras. Na tapeçaria *Berceuse* (1963), exibida na 8ª edição da Bienal de São Paulo (1965), Tall apresenta uma composição labiríntica e curvilínea que evidencia o domínio dos modos de representação rechaçados por sua própria retórica (fig. 53 e 54). A isso, mesclam-se citações de peças africanas, por sua vez, associadas ao repertório modernista europeu. Outros artistas, como Ibou Diouf, recorriam a motivos africanos genéricos para forjar um imaginário comum ao

continente. Um exemplo é a tapeçaria *Trois Épouses* (1974) (fig. 55) na qual Diouf representa mulheres caracterizadas com adornos associados à diferentes culturas africanas: do toucado egípcio à máscara tribal.

Os motivos decorativos utilizados por Diouf e as linhas sinuosas utilizadas por Tall são parte integrante da estratégia de suas composições, emprestando harmonia e dinamismo ao efeito de suas produções. Estas mesmas qualidades são interpretadas como transmissores das características de ritmo e movimento expostas nos escritos de Senghor sobre a Negritude. (Grabski; Harney, 2006:40)

Fora do Senegal, outros artistas também buscavam traduzir em imagens os escritos de Senghor. Entre eles, estavam o parceiro de Wilson Tibério, Gerard Sekoto, e o nigeriano Ben Enwonwu. Ambos, inspiraram-se em poesias como *Femme Noire* (1956) para elaborar uma imagem do continente calcada na figura feminina enaltecida por Senghor.



Fig. 56 (esq.) | *Blue Head*, Gerard Sekoto, 1960. (óleo sobre tela, 65 x 50 cm).

Fig. 57 (dir.) | *Negritude*, Ben Enwonwu, 1985 (aquarela, 29.3 x 21.3 in.)

“E eis que, no coração do verão e do meio-dia, eu te descubro, Terra Prometida, do alto de uma alta colina queimada; e tua beleza penetra em meu coração como o reluzir de uma águia”, versava o presidente-poeta. Na obra de Sekoto, esses trechos dão origem a série de retratos femininos intitulada *Blue Heads* (1960). Em suas pinturas, no entanto, vemos rostos altivos de mulheres negras dissociados da linguagem lasciva de *Femme Noire* (fig. 56). “Com esta série, Sekoto estabeleceu uma estética que desafiava os

cânones de beleza ocidentais”, aponta Christine Eyene (2010: 431). Ben Enwonwu, por sua vez, traça alongados perfis femininos sobre fundos pastel na série de pinturas intitulada *Négritude* (1976). À maneira de muitas de suas esculturas anteriores, Enwonwu imprime um movimento lânguido às suas personagens, aliando referências igbo a uma linguagem modernista (fig. 57).

Nascido em Onitsha (1917), à margem leste do Rio Níger, Enwonwu mudou-se para o Reino Unido durante a década de 1940, após seus estudos introdutórios de arte com Kenneth Murray. Em Londres, Enwonwu – que também foi um prolífico escritor e crítico de arte – tornou-se reconhecido como um dos primeiros artistas africanos a alcançar visibilidade internacional. Em suas passagens por Paris, Enwonwu conheceu Aimé Césaire e Léopold Sédar Senghor, de quem tornou-se amigo e interlocutor (Ogbechie, 2008: 77). A partir desses diálogos, o artista envolveu-se com as ideias da *Négritude*, formulando uma série de reflexões que revelam uma percepção aguda dos dilemas enfrentados pela produção africana naquele contexto. Em grande medida, elas condensam questões que, até hoje, perduram no campo.

O primeiro de seus textos a lidar com esses dilemas foi apresentado em 1956, quando Enwonwu foi convidado a participar do congresso de artistas e intelectuais negros, em Paris. Na ocasião, o artista chamou atenção para o que considerava os principais problemas da arte africana no pós-guerra. Para ele, os jovens artistas carregavam o fardo de ter que preencher uma lacuna entre o antigo e moderno na criação africana (Enwonwu, 1956: 175). Uma década mais tarde (1966), no colóquio do FESMAN, Enwonwu atualizou essas questões, enfatizando o movimento do tempo nas práticas artísticas e culturais. “A arte não é estática”, afirmava ele. “Assim como a Cultura, a Arte muda sua forma com os tempos. Está indo contra o tempo, quem espera que a arte da África hoje se assemelhe à de ontem [...]” (Enwonwu, 1967: 417). Da mesma forma que muitos artistas e acadêmicos argumentam hoje, Enwonwu denunciava o suposto paradoxo entre a adesão a uma “africanidade” (*africaness*) e a “imitação” da arte europeia. “Marchamos em direção à renascença. Pois a arte da África não é mais vista como 'fetiche', como tinha sido nos primórdios da exploração européia do continente”. (Enwonwu, 1977)

Em 1977, essa reflexão foi retomada na ocasião do *Second World Black and African Festival of Arts and Culture (FESTAC '77)*⁴⁴, que aconteceu na Nigéria como uma espécie

⁴⁴ Organizado durante o regime de Olusegun Obasanjo (1976-1979), o festival nigeriano inscrevia-se num ambiente de tensão. “O esplêndido isolamento do festival é ditado pelas rigorosas medidas de segurança do regime militar no poder, as quais, por sua vez, são motivadas por um medo real de ataque terrorista”, narra C.R. Jonathan em sua *Letter from Lagos* (Washington Post, 29 de janeiro de 1977). Não obstante, o FESTAC agregou mais de 700 delegados de cerca de 50 países africanos e da diáspora, bem como um público de milhares de pessoas.

de segunda edição do FESMAN. Ora, lembremos que um ano antes da realização do FESTAC, Enwonwu estava imerso na criação de sua série de pinturas *Négritude*. No entanto, a despeito dos influxos poéticos e ideológicos dessa visão em sua prática, a adesão do artista aos postulados de Senghor não se dava de maneira literal, tampouco dogmática. Ao contrário, ela expandia as reflexões de seu interlocutor a partir dos dilemas evocados pelo cotidiano do ateliê. Afinal, era na execução de suas obras que Enwonwu se deparava com as limitações que a ideia de “arts nègres” (e seus equivalentes) impunha a sua prática criativa. É justamente a partir desse contexto que o artista sugere a noção de *Nka* (palavra igbo que significa “fazer arte”) para designar seu trabalho.

As definições igbo de prática artística (*Ikwa-Nka*) implicam um processo de encarnação no qual a persona criativa se torna um veículo que canaliza volumes prodigiosos e geralmente imprevisíveis de energia do mundo do sobrenatural para o domínio da existência. [...] Os povos Igbo chamam um artista de *omenka* e o reconhecem como alguém que medeia o processo acima. [...] Os objetos que eles produzem são investidos de significados simbólicos que vão além de suas funções físicas e imediatas. (Ogbechie, 2008: 31)

6.2. OUTRAS PEDAGOGIAS ARTÍSTICAS NA ESCOLA DE DACAR: UM OLHAR A PARTIR DO BRASIL



Fig. 58 | Rossini Perez e os artistas da École Nationale des Arts na oficina de gravura. Fotógrafo desconhecido. Arquivo de Rossini Perez.

A esta altura é importante notar que, além de estudos recentes (Cohen, 2018; Underwood, 2017), a maior parte da pesquisa acerca da produção de artistas senegaleses treinados na ENA entre os anos 1960 e 1970, tratou principalmente dos antagonismos entre os projetos pedagógicos promovidos por seus dois principais departamentos. Não obstante, estes métodos de ensino de arte se interligavam (Cohen, 2018: 15-16), enquanto outras iniciativas eram realizadas dentro da escola, dando margem a uma produção artística ainda não integrada às histórias dos “modernismos africanos” sendo convencionadas hoje. É o caso das oficinas de gravura realizadas pelo artista brasileiro Rossini Perez entre 1974 e 1978 na *École Nationale des Arts* (ENA).

Nascido em Macaíba nos anos 1930, e formado como artista no Rio de Janeiro, Perez havia acabado de retornar ao Brasil, após morar cerca de uma década na França, antes de sua partida para o Senegal. Suas oficinas em Dacar foram financiadas pela cooperação governamental bilateral entre os dois países e se concentraram na gravura em metal. Os resultados destas experiências foram mantidos no acervo pessoal da Rossini Perez por mais de quatro décadas, e nunca foram exibidos publicamente à luz da chamada *École de Dakar* (fig. 58). Eles são compostos de uma variedade de materiais que incluem fotografias, relatos de viagem, e mais de 80 gravuras originais produzidas por artistas senegaleses como Ousmane Sow, Amadou Ba, Theodore Diouf, Ousmane Faye, Mamadou Gaye, Sidy Ndiaye, entre outros (fig. 59 e 60).



Fig. 59 (esq.) | *Bête-machine* (1974), Théodore Diouf. Fig. 60 (esq.) | *Présence Africaine* (1974), Ousmane Faye

Muitas são as razões pelas quais estes materiais tenham permanecido desconhecidos. O fato de que — até recentemente — as expressões modernas africanas não tenham feito parte da agenda de pesquisa em história da arte no Brasil certamente contribuiu para seu confinamento ao domínio privado. A isso, soma-se o fato de que a maioria das pesquisas pioneiras no campo prioriza uma produção acadêmica europeia e norte-americana — concentrando-se principalmente nas redes que surgiram dentro do continente africano, ou *de e para* estas regiões (Harney, 2004; Grenier, 2013, Murphy, 2016, *et. al*).

Meu contato inicial com Rossini Perez aconteceu durante um debate entre o artista e os curadores de sua mostra retrospectiva, “Rossini Perez entre o Morro da Saúde e a África”, organizada pelo Museu de Arte do Rio (MAR), em julho de 2015. Na ocasião, fui surpreendida pela seção da exposição onde ocorreu o encontro: uma sala de tom ocre que exibia objetos coletados pelo artista no Senegal, incluindo máscaras e tecidos, juntamente com as gravuras feitas por seus alunos durante as oficinas da ENA (fig. 61).

Ao apresentar a mostra, o curador Marcelo Campos ressaltou a experiência de Rossini Perez como instrutor em Dacar. Segundo Campos, o artista brasileiro despertou em “seus alunos uma espécie de auto-imagem africana”, ao contrário da produção de referência francesa popularizada pelos *coopérants* que lideraram o ensino das artes no Senegal, durante os anos 1970 (Cohen, 2018:19). “Há ícones e símbolos vistos nos tecidos, nos penteados”. [...] E [Rossini Perez] estimula estes atributos através da busca de imagens em feiras, buscando [por referências] na vida cotidiana dos estudantes. Portanto, é praticamente o trabalho de um antropólogo”, explica o curador (Campos, 2015).

Ao contrário do que afirma Campos, associação entre o professor com uma visão etnográfica e o projeto de reavivar uma suposta africanidade nas artes evoca o mesmo tipo de pedagogia promovida por Senghor e, por consequência, aquela levada a cabo pelos professores europeus mencionados na primeira seção deste capítulo. Como seus pares, Perez evidencia elementos dessa abordagem pedagógica em seus relatos. Ao comentar de sua experiência de ensino na ENA, Perez disse ter encorajado artistas senegaleses a permitir a representação visual de suas “raízes” africanas, exaltando “a pureza da invenção e da criação da Negritude” (Perez, 1981: 17). Ao focar em uma didática que buscava encontrar expressões criativas inatas em seus alunos, Rossini aderiu, portanto, a um olhar pouco atento aos usos seletivos das referências artísticas ocidentais e locais feitas pelos artistas em suas oficinas.

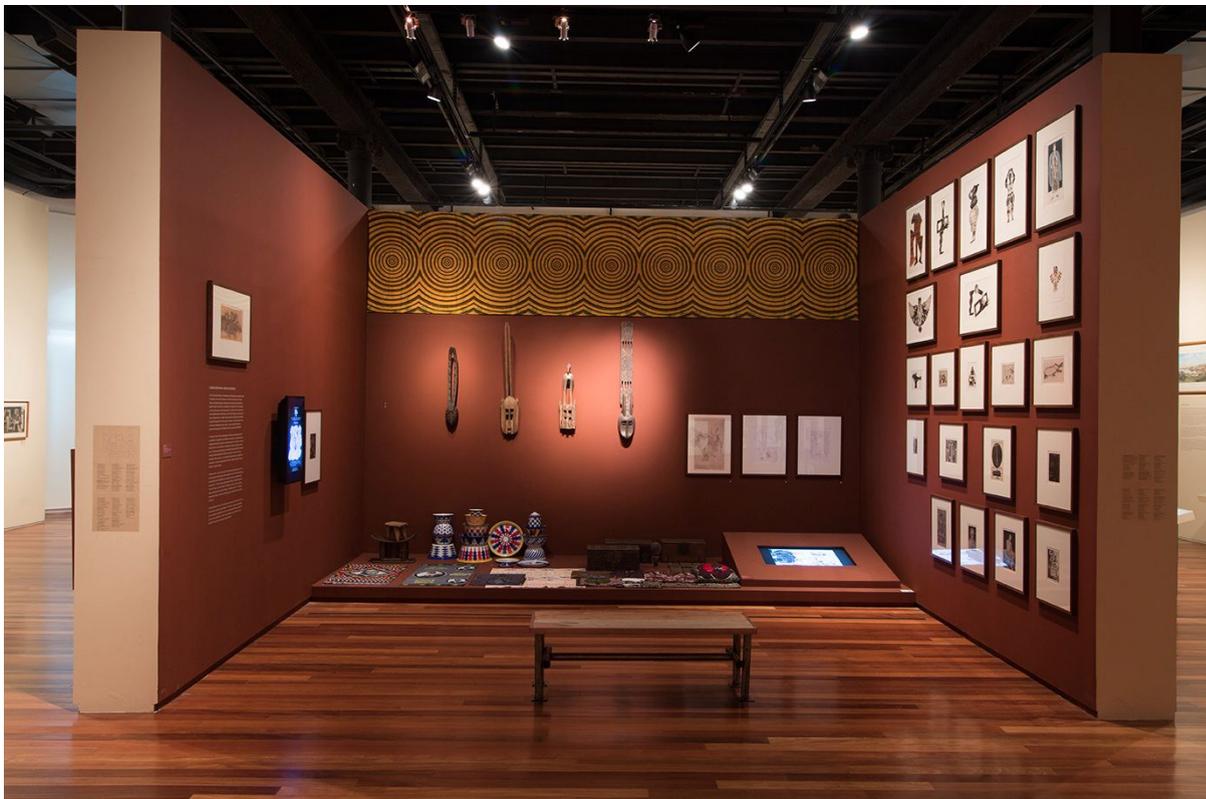


Fig. 61 | Vista da sala de gravuras senegalesas na exposição *Rossini Perez entre o Morro da Saúde e a África*, Museu de Arte do Rio, 2015

No entanto, se é verdade que tal visão ecoou uma percepção idealizada do "artista africano", ela apenas reproduziu *parcialmente* a lógica por trás das oficinas dirigidas por professores europeus na África. Aqui, uso a palavra "parcialmente", uma vez que o engajamento retórico de Rossini com esses princípios foi mediado pelo domínio de uma habilidade complexa — a gravura em metal — que inevitavelmente o afastou do método do *laissez-faire*. Neste sentido, Perez estabelece uma espécie de antítese pedagógica que hipoteticamente levaria a resultados equivalentes. Em outras palavras, a técnica — não a improvisação — permitiria o surgimento de uma suposta autenticidade.

Através da descoberta da gravura em metal, esses artistas começaram a se envolver profundamente com a própria realidade africana, para refleti-la, ao mesmo tempo em que se afastaram de um vocabulário formal sistemático. À medida que dominavam os novos recursos, eles (que se ressentiam da dependência artística e cultural europeia) começaram a se deter, sensivelmente, sobre suas raízes autóctones, buscando referências para acionar suas criações. (Perez, 1981: 17)

Esta atitude foi similar à própria pesquisa e ao processo criativo do artista em Dacar. Impressionado pela riqueza de detalhes em tecidos, pulseiras, jóias e ornamentos

comercializados nos mercados locais, Perez integrou um novo vocabulário visual ao seu trabalho. Um exemplo disso foi seu encontro fortuito com uma lapela bordada abandonada em meio a restos de retalhos jogados ao chão pelos costureiros no Mercado Sandaga. Para Perez, este foi um detalhe notável, mais tarde explorado em uma de suas gravuras mais famosas dos anos 1970: *Botão no Alamar* (Dakar, 1977) (fig. 62). Da mesma forma, Perez convidou seus alunos a explorar um corpo similar de referências, focado nas experiências urbanas de Dakar.



Fig 62 | Botão de Alamar (Dakar, 1977), Rossini Perez

Não obstante, é curioso observar como se emula um relato de intuição artística africana, mesmo quando se emprega uma técnica intrincada como a gravura metálica. Esse tipo de argumentação torna-se evidente nas descrições de Rossini Perez sobre a abordagem senegalesa da prática criativa, a despeito do nível de formação dos artistas.

Selecionei um grupo de estudantes da escola de Beaux-Arts, junto com profissionais estabelecidos. Estes últimos, embora muito autoconfiantes, aceitaram bem a companhia dos jovens estudantes. Todos eles eram dotados de extraordinárias habilidades manuais. Enorme carga emocional guiando o pincel, a ponta seca, a broca, preferindo gravar diretamente sobre a matriz metálica, sem preparação prévia do desenho. Pura intuição. (Perez, 1981)

Em muitas de nossas conversas, Rossini Perez recordou de forma viva as tensões entre o desenvolvimento de uma estética africana idealizada, uma formação clássica, e o que ele chamou de "presença francesa" na escola. Sendo um artista branco brasileiro e francófono, ele explicou como tentou se afastar desses conflitos, argumentando contra a apreensão de que ele seria um *coopérant* com uma atitude colonizadora. "Esqueçam a França — disse aos meus alunos. Eu não sou francês; eu sou brasileiro, tenho respeito pelo que vocês fazem" (Perez, *entrevista*, 2018).

O próprio processo de aprendizado do artista na gravura revela muito sobre suas ansiedades como professor no Senegal. Em 1959, Perez havia sido pupilo de um "mestre europeu", assim como seus alunos senegaleses na ENA. Na época, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio) implementou sua primeira oficina de gravura, tendo como mentor o artista alemão Johnny Friedlaender (1912-1992). A atitude de Friedlaender como professor foi descrita por Perez (*entrevista*, 2018) como "extremamente paternalista". Ainda assim, foi com ele que o artista aprendeu alguns dos métodos que mais tarde se tornariam o núcleo de sua própria prática e de seus ensinamentos, especialmente durante seus anos no Senegal. Estes incluem os arranjos modulares das matrizes metálicas, e outras experiências com tonalidades e cores na gravura. Comentando o fato de se tornar ele mesmo um professor de arte, Rossini Perez (*entrevista*, 2018) disse ter se sentido como "um Friedlaender do Terceiro Mundo".

Assim como com a participação brasileira no FESMAN (cf. Cap. 5, seção 5.2), e tendo em vista que ela parte de vias oficiais, é importante situar brevemente o papel das oficinas de Rossini Perez na agenda das corporações culturais do Brasil com a África. Vimos que, a partir dos anos 1960, certas expressões artísticas negras se tornaram um meio para o governo brasileiro incentivar as relações diplomáticas com os países africanos independentes. Ao mesmo tempo, aponta Kimberly Cleveland (2012: 115) essas relações oficiais "demonstraram uma atitude marcadamente diferente no Brasil e continuaram a minimizar o significado da arte, da cultura e das religiões negras do país". Durante este período, a Embaixada Brasileira em Dacar se consolidou como o principal centro de ações culturais no continente. Este momento foi também o período de maior repressão do regime militar brasileiro (1961-1985), conhecido como os "anos de chumbo", em referência ao governo do general Emílio Médici (1969-1974). Curiosamente,

foi sob seu mandato que o Ministro Mário Gibson Barboza e seu assessor político, o africanista Alberto da Costa e Silva, insistiram que o Brasil deveria ter novamente uma presença mais significativa na África, como já havia argumentado o ex-presidente Jânio Quadros (1917-1992). No início dos anos 1970, em meio à recuperação dos postos diplomáticos do Brasil na África, foram estabelecidos novos acordos de cooperação técnica e cultural. "Foi no contexto destes esforços que decidimos que, entre uma série de iniciativas, seria interessante criar uma oficina de gravura. Os senegaleses providenciaram alojamento e o governo brasileiro forneceu a prensa e os materiais para que o trabalho da Rossini pudesse ser realizado", explicou Rubens Ricupero (entrevista, 2018), então Chefe de Cooperação Cultural do Ministério das Relações Exteriores.



Fig. 63 e 64 | Posters da exposição *Arte Contemporânea do Senegal* no Brasil (1981), e Alemanha (1985) com a gravura de Ousmane Faye ao centro

As oficinas começaram em 1974, e tiveram novas edições em 1977-78, com duração entre 4 a 6 meses cada uma. Ao final de cada temporada, uma seleção das obras produzidas pelos artistas senegaleses participantes dos ateliês, culminando com exposições organizadas no Senegal e no Brasil, como *Pionniers 74* (1975), apresentadas no *Institut National des Arts de Dakar*, e *Jovem Gravura Senegalesa*, que aconteceu em novembro de 1977, durante a segunda visita de Léopold Sédar Senghor ao Brasil. Esta exposição também foi integrada na versão brasileira da mostra itinerante *Art Sénégalais*

d'aujourd'hui apresentada em 1981 em São Paulo e Brasília, que teve como ícone a gravura de Ousmane Faye, *Présence Africaine* (1974) (Fig. 63). Esta mesma gravura foi escolhida para ilustrar a versão alemã da exposição, apresentada em 1985 na Iwalewahaus (Bayreuth) (Fig. 64). Novamente, a circulação destas imagens e obras desenham eixos de colaboração que situam a história da arte africana para além de uma perspectiva acadêmica marcada pela lógica das trocas coloniais, como no caso da França e do Senegal.

A partir deste episódio, diversas questões se desdobram a respeito das referências visuais, pedagogias e linguagens artísticas desenvolvidas no continente africano durante a segunda metade do século XX. A exemplo das perspectivas propostas por Chika Okeke-Agulu (2016) para a contestação das narrativas de cópia, derivação e criatividade africana ingênua defendidas pelos professores estrangeiros que passaram pela ENA. Em sua análise, o autor discorre sobre o que chama de um *modernismo pós-colonial* e os esforços dos artistas africanos em construir um vocabulário visual que desse conta do processo de descolonização no continente. Nesse sentido, a ideia de uma seleção tática e ativa de referências visuais, temas e técnicas, para se forjar uma modernidade africana surge com força nos argumentos de Okeke-Agulu.

Tal proposta, entretanto, não é inteiramente nova. Há mais de duas décadas, V. Y. Mudimbe (1994) já havia questionado a “perda do passado tribal” na arte moderna e contemporânea. “Essa descontinuidade, apesar de sua violência, não significa necessariamente o fim da arte africana; parece, ao contrário, que os modelos antigos estão sendo ricamente readaptados”, afirma (1994: 163-164). Por outro lado, a dimensão de continuidade ao longo do processo de transição colonial inscreve o pertencimento dos artistas em “duas tradições, dois mundos, ambos desafiadores, que fundem mecânica e máscaras, máquinas e memórias de deuses” (1994: 164). Além das limitações de uma africanidade atávica e da linha tênue que separa a África do Ocidente, essas abordagens oferecem novas perspectivas para a pesquisa e, como veremos a seguir, impactam a forma alguns artistas senegaleses negociaram esse duplo pertencimento no espectro da *Négritude*.

6.3. FIGURAÇÃO, HISTÓRIA E POLÍTICA COMO ANTÍTESES DA NÉGRITUDE

Não foram poucos os artistas que rejeitaram a institucionalização de um modernismo nacional “puramente africano” e endereçaram duras críticas à *École de Dakar*. O próprio

diretor da *Section des Arts Plastiques*, Iba N'Diaye (1928-2008), foi um dos artistas que combateram frontalmente esses postulados.

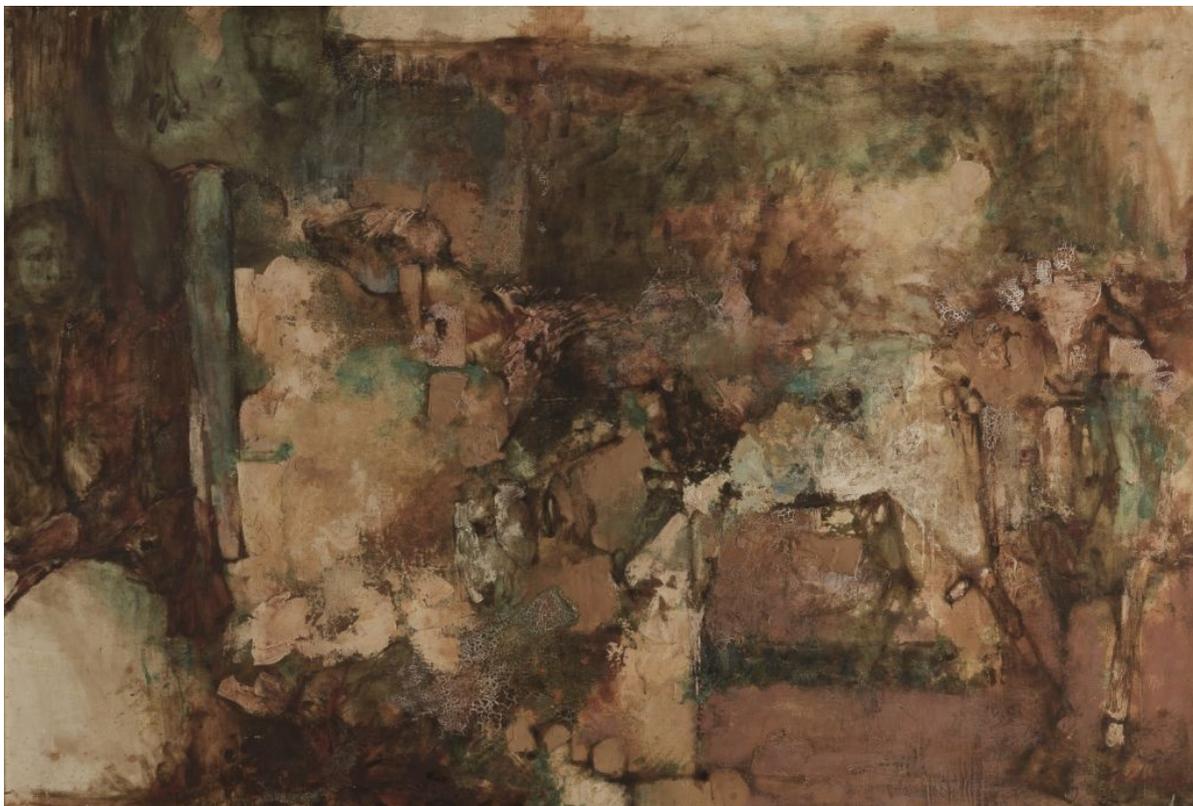


Fig. 65 | Tabaski, Sacrifice du Mouton, Iba N'Diaye, 1963. (óleo sobre tela, 150 × 200 cm)
Fonte: VG Bild-Kunst, Bonn 2016 © Anne Fourès - Agence Luce

Educado nas escolas de elite de Saint-Louis, capital da África Ocidental Francesa até 1902, N'Diaye mudou-se para a França aos vinte anos (1948). Lá permaneceu por cerca de uma década e estudou arte e arquitetura nas *Écoles des Beaux-Arts* de Paris e Montpellier, e na *Académie de la Grande Chaumière* (pela qual também haviam passado Wilson Tibério e Gerard Sekoto, cf. Capítulo 4). Seu período à frente da *École Nationale des Arts* de Dacar ocorreu na virada da independência da Federação do Mali (1959-1960) e durou apenas até 1967, quando decidiu retornar à França. Em parte, sua saída da *École* ocorreu devido às divergências entre a sua visão de arte e aquela defendida por Senghor e seus colegas de trabalho (Sylla, 2003). Ao contrário do que pregavam Papa Ibra Tall e Pierre Lods, N'diaye acreditava que seus alunos deveriam compreender e dominar técnicas “estrangeiras”, e buscar ir além dos elementos estéticos associados a uma essência africana.

Em especial aos meus jovens colegas, eu daria várias palavras de conselho: Cuidado com aqueles que exigem que vocês sejam africanos antes de serem pintores ou escultores, daqueles que, em nome de uma autenticidade que ainda resta definir, continuam a querer nos manter em um jardim exótico. (N'Diaye, 1978)

Essa postura de N'Diaye torna-se patente na linguagem pictórica adotada em suas telas. Nelas, o artista lança mão da figuração e dos meios de representação apreendidos ao longo de sua formação na Europa, com referências visuais que incluem o trabalho de pintores clássicos como Goya, Rembrandt e Velásquez, indicando o apreço do artista ao domínio da técnica. Em pinturas como *Tabaski*, *Sacrifice du Mouton* (1963), Iba N'Diaye representa um dos mais importantes festivais islâmicos no Senegal – o Tabaski, também conhecido como Eid al-Adha (fig. 65). Parte de uma série de dez pinturas, a tela retrata a morte ritualística de ovelhas ao fim do Ramadã, em alusão ao sacrifício não concluído de Ismael por seu pai Abraão, que o substituiu por um animal, conforme as instruções de Alá (Alcorão 2:196).



Fig. 66 | Juan de Pareja Agressé par les Chiens, Iba N'Diaye, 1996. (óleo sobre tela, 130 x 163 cm)
Fonte: Art Media Center, Columbia. Collection of Raoul Lehuard

Ao entrevistar um dos ex-alunos de N'Diaye – o artista Papa Mballo Kebe – sobre os ecos da metodologia dispensada na *École*, Abdou Sylla (2009) pergunta: “On dit que Iba insistait beaucoup sur la maîtrise des techniques, de dessin notamment ?” Ao que Kebe responde: “Quand vous me verrez dessiner, vous comprendrez l’influence de Iba ; ses élèves jouent avec les crayons, tellement ils maîtrisent le dessin.”

Em *The Densities of Modernism* (2010), Elizabeth Harney usa a obra e a trajetória de Iba N'Diaye para discutir a “diversidade e a densidade das histórias modernas” (2010: 496), bem como as falhas nas leituras dos modernismos ditos “não europeus”. Por não seguir o modelo de uma estética nacionalista, N'Diaye era visto como uma anomalia na literatura acerca dos modernismos africanos até os anos 1990 (fig. 66). “Nas histórias padrão do modernismo europeu, a identidade africana de N'Diaye torna-o inelegível como uma figura central. A sua prática é mais frequentemente entendida como derivativa e o seu talento, ao final, como uma aberração”, afirma Harney (2010: 496). Okwui Enwezor, por sua vez, argumenta a favor de uma leitura formalista de sua obra, em detrimento de uma leitura identitária. “N'Diaye is an artist, or, to be more precise, a painter first before he is an African or Senegalese artist”, afirma Enwezor (*apud* Harney, 2010: 496). Ora, esse debate remonta às mesmas questões enunciadas por Mudimbe (1994) e Okeke-Agulu (2016) e ao qual Enwezor responde segundo lógicas equivalentes às que o levaram a revisar os sentidos da “arte africana” moderna e contemporânea em suas exposições dos anos 1990 (*cf.* Capítulo 2 e 3).



Fig. 67 (esq.) | Eleições em Dacar. Blaise Diagne cumprimentando seus eleitores. 14 de maio de 1914. (Foto de Harlingue/Roger Viollet via Getty Images)

Fig. 68 (dir..) | Débarquement de Blaise Diagne à St Louis, Alpha Wallid Diallo, ca. 1970

Além de N'diaye, um outro artista da *École* se opôs abertamente aos paradigmas estéticos preconizados por Senghor. Trata-se do pintor Alpha Wallid Diallo. Sua obra foi constituída em um estilo realista a partir da observação da pintura acadêmica em livros de história (Grabski, 2006: 43). Para Diallo, o artista não deveria apoiar sua criação na livre expressão, mas nas referências pictóricas que o antecedem. Em seu trabalho, ele se dedicava a representar episódios da história senegalesa, como na solene pintura em que retrata o político Blaise Diagne⁴⁵ (fig. 67) descendo a rampa de um navio, em meio a um

⁴⁵ Blaise Diagne (1872-1934) havia sido prefeito de Dakar e o primeiro deputado africano eleito para a Câmara dos Deputados francesa.

séquito de oficiais da colônia (fig. 68). Em entrevista a Joana Grabski (2006: 42), o artista justificou a eleição de temas dessa natureza a partir da máxima que inspirou o título de uma das mais importantes referências acadêmicas sobre a *École* – o artigo *Painting Fictions/ Painting History: Modernist Pioneers at Senegal's Ecole Des Arts* (2006)⁴⁶. “A história do Senegal é rica o suficiente, não precisamos inventar ficções”, afirmou Diallo a Grabski (2006: 42). Embora tenha encontrado relativa aceitação nas exposições organizadas pelo estado senegalês, tal abordagem rendeu-lhe notórias reprovações da parte de Senghor. Afinal, para o presidente, a nova arte africana não deveria ser realista, tampouco figurativa (Sylla, 2002).

Ao longo dos anos 1970, oposições dessa natureza se tornaram ainda mais explícitas em meio à decepção com o futuro promissor anunciado pela independência senegalesa. Havia, sobretudo entre os jovens, um grande descontentamento com a presença contínua dos franceses nos corpos administrativos nacionais, bem como, com relação a figura assimilacionista encarnada por Senghor. Foi sobretudo no ambiente universitário que o debate político alcançou sua dimensão mais contestatória com o corte de bolsas de estudo. Soma-se a isso, uma importante contenção de gastos públicos em função da crise na produção de amendoim – principal *commodity* senegalesa – no final dos anos 1960.

Em consonância com o *zeitgeist* dos movimentos estudantis ao redor mundo, os jovens senegaleses vislumbravam uma revolução em diálogo com as lutas pelos direitos civis nos Estados Unidos, os movimentos sociais latino-americanos ou ainda o “maio de 1968” na França. “Os jovens contestaram as ideologias dos pais fundadores, ou seja, a *Négritude* de Senghor, a autenticidade que Mobutu defendia no Zaire, e também passaram a apoiar os heróis do Terceiro Mundo”, afirma o historiador Omar Gueye (2018). Sob essa ótica, muitos são os autores que inscrevem os protestos senegaleses num espectro global de contracultura (Blum, 2012; Gueye, 2018; Chérel, 2016; Diouf: 2015).

É precisamente nesse contexto que artistas radicalmente contrários às tendências neocolonialistas e conciliadoras da gestão senegalesa passam a ocupar a esfera pública. Entre eles, estavam Ousmane Sembene (1923-2007) e Issa Samb (1945-2017), também conhecido como Joe Ouakam.

O primeiro deles, o cineasta e escritor *casamansais* Ousmane Sembene, testemunhou a censura a alguns de seus filmes como consequência de sua crítica mordaz às estruturas políticas vigentes. Educado formalmente até os 14 anos, Sembene

⁴⁶ O artigo foi escrito por Joana Grabski e publicado na revista *African Arts* (Vol. 39, No. 1, pp. 38-49, 93-94), em 2006, com um comentário crítico de Elizabeth Harney.

partiu à França em 1939 para servir às tropas da Segunda Guerra. Após a guerra, trabalhou como estivador em Marseille, onde tornou-se militante político e aderiu ao movimento sindical, partindo para Moscou, em 1963, para seguir uma formação em cinema. Seu primeiro romance *Le Docker Noir* (1956) retrata, em um tom autobiográfico, elementos dessa história a partir do personagem Diaw Falla. Senegalês marcado pela precariedade da vida na França, Falla amargura-se ao ter seu primeiro livro, *Le dernier voyage du négrier Sirius*, plagiado e publicado por Ginette Tontisane – escritora parisiense a quem ele havia confiado o manuscrito original. Após o livro ganhar um grande prêmio de literatura, Falla reclama em vão sua autoria, e acaba por matar Tontisane acidentalmente.



Fig. 69 | Personagem El Hadji Abdou Kader Beye no filme *Xala* de Ousmane Sembene, 1975
Fonte: MoMA Collection

Nessa história, Sembene busca representar as relações raciais entre franceses e os egressos da diáspora negra na metrópole. “Ninguém além de nós mesmos, poderá nos defender”, escreve ele (1956: 140). Para o descontentamento de Senghor, o tom crítico da obra acabou por marcar toda uma geração de escritores e cineastas africanos, posicionando Sembene como uma espécie de antagonista político e estético do presidente senegalês. Enquanto o Senghor ecoava em seus escritos um domínio

magistral da língua francesa, Sembene acreditava que as línguas africanas deveriam ser valorizadas em detrimento do francês. Para ele, um dos principais reflexos desse procedimento seria que as obras pudessem repercutir no público local (Taoua, 2010: 12).

No filme *Xala* – realizado em 1975, a partir de um romance homônimo – Sembene recorre, portanto, a língua Wolof para designar o drama da impotência sexual que assola seu personagem central.⁴⁷ Em suma, o filme conta a história de El Hadji Abdou Kader Beye, um rico senegalês que, nas núpcias de seu terceiro casamento, se vê amaldiçoado por uma disfunção erétil (fig. 69). Na obra, a impotência de Abdou Kader Beye é associada à corrupção dos governos no africanos e à nova elite senegalesa que recebe maletas de dinheiro dos franceses da *Chambre de Commerce*, ao passo que as desigualdades sociais de Dacar recrudescem. Tal postura é visível na relação entre Abdou e os mendigos que ele próprio despreza, mas que acabam por curar-lhe da *xala*.

Foi justamente nesse período que surgiu em Dacar um dos primeiros coletivos de artes visuais do continente (1974). Denominado *Laboratoire Agit'art*, o grupo era composto por artistas como Youssouf John, Issa Samb, Djibril Diop Mambety (1945-1998) e El Hadji Sy. Seu propósito era literalmente “agitar”⁴⁸ e expandir as convenções estéticas e materiais da arte senegalesa, incentivadas pela *École*. Em seus encontros livres, sob a forma de ateliês e oficinas, o grupo abria as portas ao trânsito constante de novos membros. “Não havia nenhuma organização formal, nenhum presidente e secretário, ou um sistema claro de filiação,” explica a curadora Clémentine Déliss (2014:5), que passou a integrar o coletivo a partir dos anos 1990.

Um dos maiores expoentes do grupo foi Issa Samb. Egresso da *École Nationale des Arts* e formado em direito e filosofia pela *Université Cheikh Anta Diop de Dakar* (UCAD), Samb foi um artista de muitas facetas. Teatrólogo, performer, filósofo, etc., ele tornou-se célebre por sua produção textual. Em seus relatos, Samb (2013: 117-121) revela que, além da arte, as principais forças motrizes de *Agit'Art* eram o pensar e o agir político. Para ele, as ambiguidades da política cultural de Senghor, frearam “o crescimento de um fórum de criatividade e reflexão sobre questões políticas, ideológicas, estéticas e técnicas, e influencia a existência social e material dos artistas visuais” (Samb, 2013: 117). Além disso, impediram quaisquer discussões críticas sobre os trabalhos criados sob o patronato do presidente.

⁴⁷ A propósito, é importante notar o papel das mulheres na construção desta nova África retratada por Sembene. Em *Xala*, vemos como Rama, a filha mais nova de Abdou, encarna a posição política do próprio Sembene. É ela quem enfrenta o pai de forma direta, respondendo-o Wolof sempre que ele se dirige a ela em francês.

⁴⁸ Segundo Chérel (2018), o nome *Agit'art* também remete a *Agit-prop* (acrônimo formado pela abreviatura de agitação e propaganda) para designar um teatro popular concebido nos primeiros anos da União Soviética, em apoio à revolução.

Outro membro do *Laboratoire Agit'art*, o artista El Hadji Sy deixa claro, entretanto, que o coletivo não era contra a escola de artes de Dacar. O que lhes incomodava era precisamente o caráter oficialesco da subvenção estatal às artes e a figura onipresente de Senghor na orientação de uma modernidade senegalesa.

[Nós] apoiamos a criação da escola de belas artes em Dacar, algo que a cidade não tinha. Mas a relação com a ideologia de Senghor após 1968, depois de tudo que aconteceu em Paris, se reproduz em Dacar. Agit'art não estava de acordo com a questão da arte oficial, da arte do estado. Afinal, era o estado que organizava a vida política e cultural na cidade. [...] O papel do laboratório era discutir esses assuntos, de forma que as pessoas pudessem analisar, criticar e desenvolver ações e ideias. [...] Agit'art não era uma instituição. Era baseada em situações de análises, trabalho e intervenção. Nunca foi formalizada, não havia diretor.

Para se juntar a Agit'Art você tinha que apresentar seu trabalho, que deveria ser experimental. O processo contava muito. É por isso que, depois de tantos anos, o laboratório deixou de existir: não se pode institucionalizar a experimentação! O objetivo principal era criticar. (El Hadji Sy, 2013: 303)

Diversos estudos sugerem que a produção do coletivo estava alinhada às propostas experimentais que ganharam projeção no campo das artes, a partir da segunda metade do século XX (cf. Kouoh, 2012; Déliss, 2014; Diouf: 2015; Chérel, 2016). Daí o apreço de Agit'Art por meios de expressão até então relegados pela *École de Dakar*, como o *happening*, a performance, a colagem e a instalação. Entre as suas principais referências estavam também as práticas situacionistas descritas por Guy Debord no célebre *Rapport sur la construction des situations*, publicado em junho de 1957. No texto-manifesto, Debord (1957: X) destaca o desejo pelo transitório e o esforço para “multiplicar, digamos, objetos e assuntos poéticos”. Da mesma forma, os membros do coletivo senegalês desdobravam essas premissas ao priorizar o processo ao resultado, o efêmero ao permanente, o espaço urbano ao expositivo, o caos à ordem, o coletivo ao individual, e a participação ativa do público à observação passiva da obra (Kouoh, 2012).

Uma das primeiras ações do coletivo foi uma paródia do poema *Chaka* (1956) de Senghor. Nele, o literato assume a voz de Chaka kaSenzangakhona, rei Zulu imortalizado no romance homônimo do escritor lesoto Thomas Mofolo (1876-1948), em 1925. Para os membros de Agit'Art, bem como para os demais críticos da versão senghoriana (cf. Soyinka, 1961; Towa, 1971), a associação de Chaka a um guerreiro sentimental era problemática⁴⁹, já que reduzia a postura combativa do conquistador – símbolo da luta

⁴⁹ O escritor nigeriano Wole Soyinka (1961: 59-60), por exemplo, é categórico ao afirmar que o Chaka de Senghor é, em realidade, reflexo da suposta passividade narcisista do próprio autor. Em oposição, Soyinka acredita que todo ato criativo deve lidar com a violência e com o medo. Aliás, é dele uma célebre máxima que por muitos anos marcou as críticas a Senghor na África. Trata-se da oposição entre os conceitos de “tigridade” e Nêgritude. “Um tigre não proclama a sua tigridade. Ele ataca”, afirma Soyinka durante uma conferência de escritores em Kampala, em 1962.

anticolonial africana – a uma versão entreguista da própria persona política de Senghor. Com esse tipo de questionamento, *Agit'Art* também iluminava aspectos ambíguos das práticas estéticas associadas a *Négritude*, e das relações entre os artistas locais e o Estado.



Fig. 70 | Plekhanov 7, *Les cendres de Pierre Lods*, 19 de janeiro de 1990
Fonte: Weltkulturen Museum, Coleção Axt/Sy

A sétima performance da série Plekhanov, intitulada *Les cendres de Pierre Lods* (1990) ilustra bem esse processo (fig. 70). Realizada poucos meses após o falecimento de Lods em Paris, a peça compunha uma espécie de ópera improvisada na qual o grupo representava a figura do célebre professor da *École Nationale des Arts*. Aqui, a voz de Pierre Lods aparecia “justapostas às vozes gravadas [...] de artistas que contestam o seu paternalismo e intervencionismo, reconhecendo a sua devoção à liberdade da prática artística e do indivíduo criativo” (Diouf, 2015:137).

Ora, foi no contexto dessa nova criação artística, também marcada por uma profunda crise econômica, que o teor político das críticas a Senghor ganhou ecos ainda mais profundos, levando o presidente a planejar de maneira cautelosa a sua sucessão. A fim de conter as oposições ao seu autoritarismo, Senghor introduziu em 1976 a chamada “lei das três correntes” na qual autorizava a criação de três partidos pautados por correntes políticas pré-definidas: a liberal-democracia, a social-democracia e a

comunista-marxista.⁵⁰ Aqui, é curioso notar que o texto que ratifica essa legislação escamoteia a prática do partido único durante o mandato de Senghor, em detrimento de um suposto regime pluripartidário que ele dizia sustentar. Ademais, traz à ordem do dia o tom liberalista que guiaria a agenda econômica do país, ao longo da década seguinte.

Rejeitar o regime do Partido Único como contrário aos princípios que sempre governaram a vida política senegalesa, há muito acostumada ao livre jogo da democracia. Considerando, por outro lado, que em nossos jovens Estados com uma economia tão frágil, os esforços de todos devem, prioritariamente, ser direcionados para o desenvolvimento e que o pluralismo excessivo pode facilmente levar à anarquia, a Comissão adotou a posição do Governo. (République du Sénégal, 1976)

Com efeito, a entrada do Senegal nos 1980 corresponde ao recrudescimento da “crise do amendoim” que devastou a economia senegalesa por cerca de duas décadas. Implantado pelos franceses durante o período colonial, o cultivo do amendoim esteve “permanentemente enraizado no imaginário coletivo do povo senegalês, misturando-se com a história política, econômica e social deste país” (Bocoum, 2017). No anos 1960, a *commodity* foi a grande força motriz da economia senegalesa, representando 80% das exportações e gerando a maior parte do rendimento nas zonas rurais.

Essa crise acompanha a ascensão à presidência do ex-primeiro ministro de Senghor, Abdou Diouf. Grosso modo, sua gestão (1981-2000) foi determinada por uma crise financeira resultante do colapso agrícola e da consequente desvalorização do franco CFA. Ademais, foi igualmente marcada pela adesão do Senegal aos programas de ajustes estruturais (PAE) concebidos pelo Banco Mundial e pelo FMI que, por sua vez, levaram ao enxugamento dos gastos públicos e dos investimentos sociais.

Os subsídios foram reduzidos em alimentos, o principal mercado agrícola controlado pelo Estado - ONCAD - foi desmantelado, os impostos sobre bebidas alcoólicas foram aumentados, as taxas de importação foram elevadas, os aumentos salariais foram mantidos abaixo da taxa de inflação, e os programas de investimento foram implementados. (Chowdhry e Beeman, 1994: 150)

Soma-se a isso, o empobrecimento da população em meio a um êxodo rural que acabou “inchando” a massa de desempregados da cidade de Dacar — uma das capitais mais urbanizadas da África Ocidental.

⁵⁰ Mais de uma década após o estabelecimento de um regime de partido único *de facto* a partir de 1962, Senghor reintroduziu gradualmente o pluralismo político: primeiro, com o reconhecimento do *Parti démocratique sénégalais* (PDS) de Abdoulaye Wade, em 1972, e depois pelo estabelecimento de um pluralismo limitado às três correntes em questão. Essa conjuntura partidária durou até o início do mandato de Abdou Diouf, em 1981

Não espanta que, na esteira dessas contenções às áreas de saneamento, saúde e educação, as subvenções às artes tenham recrudescido substancialmente. “Embora os PAE tenham aberto uma comporta de financiamento internacional que contornou as estruturas oficiais do Estado e beneficiou as artes e os artistas”, lembra Ugochukwu-Smooth C. Nzewi (2013: 43), “eles tiveram consequências de grande alcance sobre o papel do Estado nas atividades culturais. Foi somente nos anos 1980, explica Mamadou Diouf (2016:135), que o novo presidente senegalês “adquiriu o espaço de manobra para iniciar sua revisão do legado senghoriano, que questionava diretamente a política cultural de seu antecessor, em particular seu modernismo estético e nacionalista”.

6.4. AGIT'ART E A REPÚBLICA DOS LOUCOS



Fig. 71 | Omar Blondin Diop no longa-metragem *La Chinoise* (1967) de Jean-Luc Godard

“Uma ausência de revolução não pode ser transformada em revolução, nem em revolução socialista. Muito menos em socialismo. De qualquer maneira, se retornarmos ao caminho do socialismo, encontraremos sempre a revolução”, discursa o jovem senegalês Omar Blondin Diop (1943-1973) para um pequeno grupo de estudantes franceses (fig. 71). Atrás dele, um quadro negro aparece inscrito com a frase “As perspectivas da esquerda europeia”.

O episódio em questão é um trecho do longa-metragem *La Chinoise* (1967) de Jean-Luc Godard, e inaugura uma fase em que a obra do cineasta é atravessada pelas ideias do filósofo Louis Althusser. Ao partir do princípio althusseriano de que a filosofia pode ser uma arma revolucionária, Godard integra a experiência colonial francesa ao seu retrato dos movimentos estudantis dos anos 1960. É emblemática, portanto, a cena do estudante negro, egresso de uma ex-colônia, a expor o horizonte da *nouvelle gauche* a um público de jovens brancos intelectuais. Aqui, “é o terceiro mundo que dá uma lição aos outros” afirma Godard (1998: 306). “O único personagem equilibrado no filme parece-me ser o jovem negro. [...] Este jovem militante concordou em ser filmado, em usar o seu verdadeiro nome e em fazer este discurso de um tipo bastante particular.”

À época estudante de filosofia na Université de Nanterre, Omar Blondin Diop participou ativamente dos movimentos de Maio de 1968 na França. Próximo a Daniel Cohn-Bendit, um dos mais importantes dos líderes políticos daquele contexto, Blondin Diop foi expulso do país em 1969 por suas atividades consideradas subversivas. Dois anos mais tarde, ele foi preso em Bamako (Mali) sob a acusação de “terrorismo” (Chérel, 2017). Transferido para o Senegal, foi encontrado morto na sua cela em Gorée (1973), em circunstâncias consideradas, até hoje, obscuras. Pois, se a versão oficial divulgada pela imprensa relatava um suicídio, os críticos do regime senegalês denunciavam um assassinato político.

Com sua morte precoce, Blondin Diop entrou para o rol dos “suicidados de Senghor”, tornando-se símbolo da recusa neocolonial no Senegal. Constantemente lembrado pelas celebrações do “Maio de 68 senegalês”, o militante encarnou “o espírito de protesto na África Ocidental” (Ndiaye, 2018), inspirando, em particular, o posicionamento político do *Laboratoire Agit’art*. Foi a Blondin Diop que o artista Issa Samb – também protagonista dos movimentos de 1968 – dedicou a peça *Le lait s’était caillé trop tôt*, encenada pelo grupo em 1983. “Não demorou muito para perceber que todos aqueles que tinham uma posição próxima daquilo pelo qual ele estava lutando éramos nós. Nós éramos os únicos com posições da internacional situacionista”, afirma Samb (*apud* Chérel, 2017).

Vimos que a pedra angular de *Agit’art* se situa numa espécie de encruzilhada histórica marcada pela entrada do Senegal nos anos 1980. De um lado, a mobilização contra o legado ideológico da *Négritude* nas artes, do outro, o questionamento à precarização cultural que se instaurava com a liberalização econômica promovida pelo novo governo de Abdou Diouf. Em resposta a esse cenário de transição, os membros do coletivo lançaram o manifesto *Mémoire du Futur* (1984) no qual enfatizam o impacto da

política econômica de Diouf na paisagem urbana de Dacar (Diouf, 2015: 136). No texto, a cidade é descrita como uma metrópole efervescente, porém marcada pela crise.

Dacar. Metr pole africana interessante? Sem d vidas! Praticamente o cérebro, o pulmão do Senegal, Definitivamente! Mas uma cidade muito suja! E suficientemente confusa em muitos aspectos. Já. Um anjo passa sussurrando para quem quiser ouvir: "e estamos em crise? Eh ...", dizer hoje que os tempos mudaram   um eufemismo [...] (*Laboratoire Agit'Art*, 1984: n.p.)

A ocupa o do espaço público tornou-se, nesse contexto, uma das prerrogativas das a o es propostas por *Agit'art*. Exemplo disso, foi a série de performances *Plekhanov* organizada, em sua maioria, na área externa do *Musée Dynamique*, entre 1985 e 1987. Seu título faz alusão a Georgi Valentinovitch Plekhanov (1856-1918) – c ebre membro do partido social-democrata russo que, assim como Omar Blondin Diop, foi uma das figuras emblemáticas para o coletivo de artistas senegal es (fig. 72).

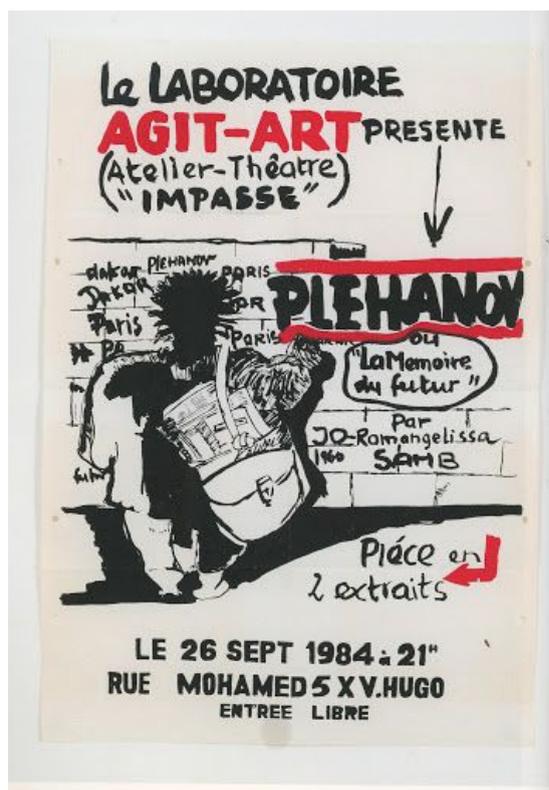


Fig. 72 | Poster da peça *Plekhanov ou La Mémoire du Futur*, Laboratoire Agit'Art, 1984
Reprodu o de Emmanuelle Chérel

Uma das primeiras peças, intitulada *Plekhanov 2: La république des fous* (1985) foi baseada num texto de Issa Samb dedicada aos loucos – os visionários e os esquecidos do espaço urbano *dakarois*. Nela, como em outras performances do grupo, não havia uma distin o clara entre o ambiente e o cenário. A rua tornava-se palco – “a rua está

lá, assombrando as imagens projetadas e o lixo trazido por este *happening* aberto aos sons de Soumbédioune” (Jean-Bart *apud* Chérel, 2018) – ao passo que a loucura se afirmava como protagonista e força motriz. Afinal, para Issa Samb, só o homem louco poderia salvar-se da norma. “O que é que ele está a fazer? Ele inventa, ele reinventa, ele imagina, ele re-imagina vários prazeres na caminhada. Será que ele vai descobrir, no final da viagem, a última noite de poderes? O fim das ilusões” (Samb, *ca.* 1980).

Nota-se que esse tipo de questão era recorrente no trabalho de *Agit’Art*. Ao longo dos anos 1980, por exemplo, Issa Samb havia conduzido, juntamente com El Hadji Sy e o poeta Thierno Sydou Sall, uma série de oficinas no Hospital Psiquiátrico de Fann, em Dacar (Déliss, 2014: 14). Intituladas *The Teaching of Deviance, Premature Deviance and Loss of Consciousness*, essas experiências estabeleciam relações entre “noções ocidentais de psicose e conceitos senegaleses de possessão” (Déliss, 2014: 14-15). Em grande parte, elas dialogavam com as pesquisas sobre antipsiquiatria e etnopsiquiatria do médico francês Henri Collomb (1913-1979), cujo trabalho baseava-se numa abordagem antropológica da loucura que pudesse oferecer alternativas ao confinamento instaurado pelos asilos coloniais.

Autora de uma das primeiras pesquisas de referência sobre *Agit’art*, Clémentine Déliss (2014: 14) testemunha que em diversas ocasiões os membros do coletivo relataram “sua relação com a antiga clínica psiquiátrica colonial de Fann”. Foi sobretudo a partir de entrevistas entre Collomb e o escritor alemão Hubert Fichte⁵¹ (1986) que Déliss identificou relações entre o coletivo e os procedimentos de etnopsiquiatria realizados em Fann. Em seu trabalho, Collomb desejava integrar formas tradicionais de cura psíquica e convivência social em hospitais locais. “[Os pacientes] estavam completamente integrados na vida cotidiana da comunidade”, afirma Collomb (*apud* Déliss, 2014: 15). “Eles não foram excluídos ou alienados. O terapeuta compartilhou sua vida diária com eles como se tivesse as mesmas preocupações e inquietações práticas que eles tinham”. Da mesma maneira, os membros de *Agit’art* interessavam-se por práticas como o *Ndeup*, rito animista de cura e possessão executado pelo grupo étnico Lébou, ao qual Issa Samb pertencia. Para Samb, a aproximação a essas práticas tradicionais permitiam que o coletivo questionasse a estigmatização e a patologização do estado de loucura, e seriam posteriormente integradas ao processo criativo do grupo. “Então [...] nos encontrávamos para discutir o devaneio com psiquiatras e pacientes. Depois ou antes desses eventos, redigíamos manifestos. Isso nos permitiu

⁵¹ Entre 1974 e 1985, Hubert Fichte fez várias viagens a Dacar para estudar o tratamento da loucura pela medicina moderna e pelos métodos tradicionais. Estas estadias levaram-no ao centro psiquiátrico do hospital de Fann, e os experimentos de Henri Collomb.

trazer um sentido crítico para nossos trabalhos - e, além disso, para nossas pesquisas”, conta El Hadj Sy (2013: 303) sobre esses experimentos.

Somados à gramática conceitual e à experimentação, esses procedimentos insere-se num contexto onde a oralidade e o aspecto performativo gozam de grande prestígio social (Harney, 2004: 109). Identifica-se, portanto, um arcabouço plural de referências que alimenta o olhar de *Agit'Art* sobre a tradição local e a “renovação das fontes desse imaginário” (Chérel, 2018).

É precisamente por sintetizar diversos suportes e repertórios artísticos – da pintura mural para a criação de cenários à improvisação como forma de protesto político – que o teatro acaba tornando-se a linguagem por excelência adotada por *Agit'Art*. Encarregado da cenografia e dos figurinos, El Hadj Sy explica que desde os primórdios do coletivo havia uma forte conexão com grupos locais de teatro experimental. “[Eles] ofereceram um antídoto para as produções oficiais apresentadas no Théâtre National [...] que se centrou em torno de Aimé Césaire e outros defensores da Négritude. Uma relação posterior aproximou o teatro e as artes visuais com noções de loucura, devaneio e mendicância”. (Sy *apud* Déliss, 2014:5).

6.5. POR UMA NOVA ARTE SENEGALESA

Se, na década de 1990, as discussões sobre o intervencionismo ideológico do Estado já não representavam mais uma ameaça às ações culturais propostas pelo *Laboratoire Agit'Art*, o mesmo não pode ser dito dos anos que se sucedem imediatamente ao primeiro mandato de Diouf. Em 1983, a peça que homenageava Omar Blondin Diop, *Le lait s'était caillé trop tôt*, gerou desconfiança em relação ao teor político dos discursos veiculados pelo coletivo. Para alguns artistas, como Issa Samb, essa foi a verdadeira razão da destruição da primeira sede da *Village des Arts* – espécie de reduto de ateliês de artistas criado em 1977 no campo militar Lat Dior, às margens do Plateau de Dacar⁵².

Gestado de forma independente, o *Village* foi inicialmente ocupado por El Hadji Sy e pelo escultor Ali Traoré. Pouco a pouco, atraiu outros artistas que se instalaram no local com suas respectivas famílias. Elizabeth Harney (2004) atribui a potência criativa do espaço a sua possibilidade de autogestão num contexto em que a mão do Estado ainda se fazia demasiadamente presente. “[O espaço] agiu como um divisor de águas, permitindo que os artistas assumissem mais controle sobre suas atividades criativas e se

⁵² O Plateau é um bairro valorizado e central da cidade de Dakar que abrigou não só a antiga *Village des Arts*, mas também a École des Arts, e o próprio ateliê de Issa Samb.

livrassem de seu rótulo de *chers enfants* do estado”, afirma Harney (2004: 142). Assim, até 1980, o *Village des Arts* operou sem muitas interferências, acolhendo inclusive a visita de representantes do governo como o próprio Léopold Sédar Senghor e o Ministro da Cultura em exercício, Abby Kaddy Fall. Com a transição de mandatos presidenciais, começaram a circular rumores sobre os planos de Abdou Diouf para recuperar o valorizado terreno na Avenue Peytavin, onde o *Village* estava instalado. Finalmente, em setembro de 1983, após diversas ameaças e negociações mal sucedidas, veículos do governo invadiram a ocupação, apreendendo também os arquivos de *Agit'Art* que estavam armazenados no local. “Eles vieram no meio da noite, nós não estávamos lá, eles destruíram tudo, levaram tudo e colocaram em caminhões. Eles queriam enfraquecer-nos, pois éramos um perigo. Tivemos de ser silenciados. Onde estão esses arquivos hoje?”, perguntou Issa Samb, cerca de três décadas mais tarde (*apud* Chérel, 2018 [2016])⁵³. Esse episódio já havia sido retomado, com pesar, no manifesto *Mémoire du Futur* (1984) (fig. 73):

A propósito, há um ano atrás, as forças da lei e da ordem invadiram a Aldeia das Artes para desalojar os artistas. Isso foi ontem, é claro! Digamos hoje e acrescentemos: sem comentários! O importante aqui é que nos lembramos, é claro, que damos muita importância à memória. Além disso, optamos por não deixar certos fatos culturalmente importantes, passados, ou seja, presentes, adormecidos. A história, e não é culpa nossa ou talvez de ninguém, está sendo escrita cada vez mais no presente.

Mamadou Diouf (2015:137), por sua vez, atribui a expulsão dos artistas do antigo *Village des Arts* aos cortes que colocaram um freio aos subsídios estatais para as artes e a cultura no Senegal. Essa escassez de recursos financeiros tornou distante qualquer política de manutenção e reabilitação dos equipamentos culturais já existentes no país. Ademais, em seu desejo de diferenciar-se da retórica senghoriana do *enracinement et ouverture*, Abdou Diouf optou por forjar uma narrativa voltada à “questões de representação em um ambiente islâmico” e o “retorno às tradições plurais do patrimônio histórico das sociedades senegalesas” (Diouf, 2015: 135). Não surpreende, portanto, que o encerramento das atividades da primeira sede do *Village des Arts* tenha ocorrido em meio a uma série de fechamentos que incluem os do *Centre d'étude des civilisations*, dos *Archives culturelles*, do *Commissariat général des expositions d'art*

⁵³ Após a expulsão do *Village des Arts*, em 1983, o coletivo *Agit'Art* mudou-se para o ateliê de Issa Samb— um espaço de emblemático da cena *dakaroise*, também localizado no Plateau, à Cours Jules Ferry. “Desde o início, o papel de Issa Samb não era o de um artista visual mas o de um filósofo, escritor e agitador”, afirma El Hadj Sy (*apud* Déliss, 2014:5). Da mesma forma que com *Agit'Art*, ocorreu a destruição do ateliê de Samb, após sua morte em 2017, e grande parte desse acervo foi perdido.

sénégalais à l'étranger, culminando na transformação do *Musée Dynamique* na sede do Supremo Tribunal, entre 1988 e 1990. Assim como ocorrera com os arquivos de *Agit'art*, grande parte das coleções e dos acervos pertencentes a essas instituições foram pulverizados sem um tratamento específico direcionado a sua preservação. Logo, as tensões e apagamentos resultantes desse contexto foram justificadas pelas medidas restritivas do *Sursaut national* – instrumento ideológico preconizado por Abdou Diouf para avançar sua nova política econômica no Senegal (Diouf, 1990: 187-188).

O *Sursaut national* reorganiza a política nacional, insistindo na especialização tecnocrática. Ele se permite o prazer pouco escondido de rejeitar a expressão tão freqüentemente repetida no discurso senghoriano que "a cultura está no princípio e no fim do desenvolvimento". Em vez disso, celebra a missão de restabelecer um equilíbrio macroeconômico e orçamentário, e faz apenas reivindicações culturais limitadas, cujo manual é a Carta Cultural Nacional. (Diouf, 2015: 135)

Embora exista uma certa divergência em relação ao papel almejado por Abdou Diouf como portador do legado de Senghor nas artes⁵⁴, autores como Elizabeth Harney (2004), Ugochukwu-Smooth Nzewi (2013) e Mamadou Diouf (2015) concordam que seu mandato permitiu a emergência de novos estilos e expressões estéticas no Senegal. Ao forjar um ambiente criativo marcado pela escassez, o novo presidente reposicionou o papel governo nas artes e descentralizou involuntariamente a narrativa de modernidade senegalesa instaurada por Senghor.

Os fracassos políticos e econômicos em vários países africanos, como o Senegal, nos anos 1980, levaram os artistas a rejeitar o nacionalismo cultural. Os artistas se desviaram da estética descolonizante do modernismo pós-independência e começaram a abordar as realidades sócio-políticas e econômicas em seus diversos países. Esta mudança artística resultou em novas formas de engajamento criativo e produção estética nos anos 1990. (Nzewi, 2013: 1)

À medida que o apoio governamental às artes diminuiu, o surgimento de novas estruturas – como galerias, coleções privadas e centros culturais – acabaram diversificando não só os contextos de exposição, como também, as fontes de renda dos artistas antes atados às costumeiras subvenções estatais (Nzewi, 2013: 44). Mais autônomos e dotados de maior liberdade de expressão artística, grupos de jovens e

⁵⁴ Ao passo que Mamadou Diouf (1990: 256) afirma que Abdou Diouf desejava desvincular-se do legado político de Senghor, Nzewi (2013: 45) aponta que "a retórica do governo foi uma retórica que continuava a moldar o Presidente Diouf como benfeitor e protetor das artes e da cultura no molde de Senghor". Elizabeth Harney (2004: 221), por sua vez, comenta: "Apesar da sua história controlada, o governo Diouf continuou a considerar a si próprio como um mecenas entusiástico das artes, mas que tinha trazido um toque de pragmatismo muito necessário às visões infundadas de Senghor".

associações culturais independentes começaram a ocupar a cidade de Dacar, à exemplo do movimento de pinturas murais do *Set/ Setal* (limpar em wolof) – cujo sentido metafórico aponta para a limpeza de um espaço urbano extremamente degradado, mas também da cena política senegalesa, considerada corrupta e imoral (Diouf, 1998: 43-44).

Com a relativa estabilidade econômica conquistada em meados da década de 1980, houve o desejo de restabelecer Dacar como a capital cultural africana, e reintegrar o campo das artes às políticas de desenvolvimento nacional. Para isso, o Estado senegalês passou a capitalizar politicamente essa nova cena artística retomando certas estratégias de diplomacia cultural instauradas por Senghor (Harney, 2004: 221). Exemplo disso, foi a organização de exposições internacionais como a mostra coletiva *Art sur vie: Art contemporain du Senegal* (1986), baseada no modelo de itinerância da mostra *Arts Sénégalais d'aujourd'hui*. Ou ainda, a reedição (não realizada) do FESMAN, sob o título de *Festival panafricain d'art et de culture*⁵⁵, bem como, a criação da Bienal de Dacar, inicialmente denominada *Biennale des Arts et des Lettres* (1990).

Contudo, o anúncio oficial de Dak'Art marcou um momento crucial a nível local e global. O governo de Diouf estava a emergir dos momentos mais difíceis da economia do Senegal. Estava, portanto, interessado em recalibrar a sua agenda econômica para corresponder à política de diplomacia cultural do país. A nível internacional, o mundo da arte atravessava uma transição. (Nzewi, 2013: 24)

O “momento crucial” ao qual Nzewi se refere diz respeito ao marco temporal de 1989 e o chamado “global turn” discutido no segundo capítulo desta tese. Essa perspectiva é partilhada por autoras como Elizabeth Harney (2004: 222-223) e Éloi Ficquet e Lorraine Gallimardet (2009). Em *New Art Worlds*, Hans Belting é categórico ao traçar uma genealogia na qual inscrevem-se a Terceira Bienal de Havana (1989) – símbolo de uma nova era das bienais descentralizadas –, *The Other Story* (1990) e a icônica *Magiciens de la Terre* (1989), entre outras. Isso posto, acredito ser importante tomar tal linha do tempo expositiva com cautela e analisar a criação de uma bienal em Dacar também à luz das cenas artísticas que florescem na própria África, ao longo dos anos 1990.

⁵⁵ “A organização [do festival] foi confiada ao acadêmico Pathé Diagne, o antigo detractor de Senghor. [O projeto] foi abandonado em 1989 devido a erros de gestão e fricção ideológica.”, revelam Ficquet e Gallimardet (2009).

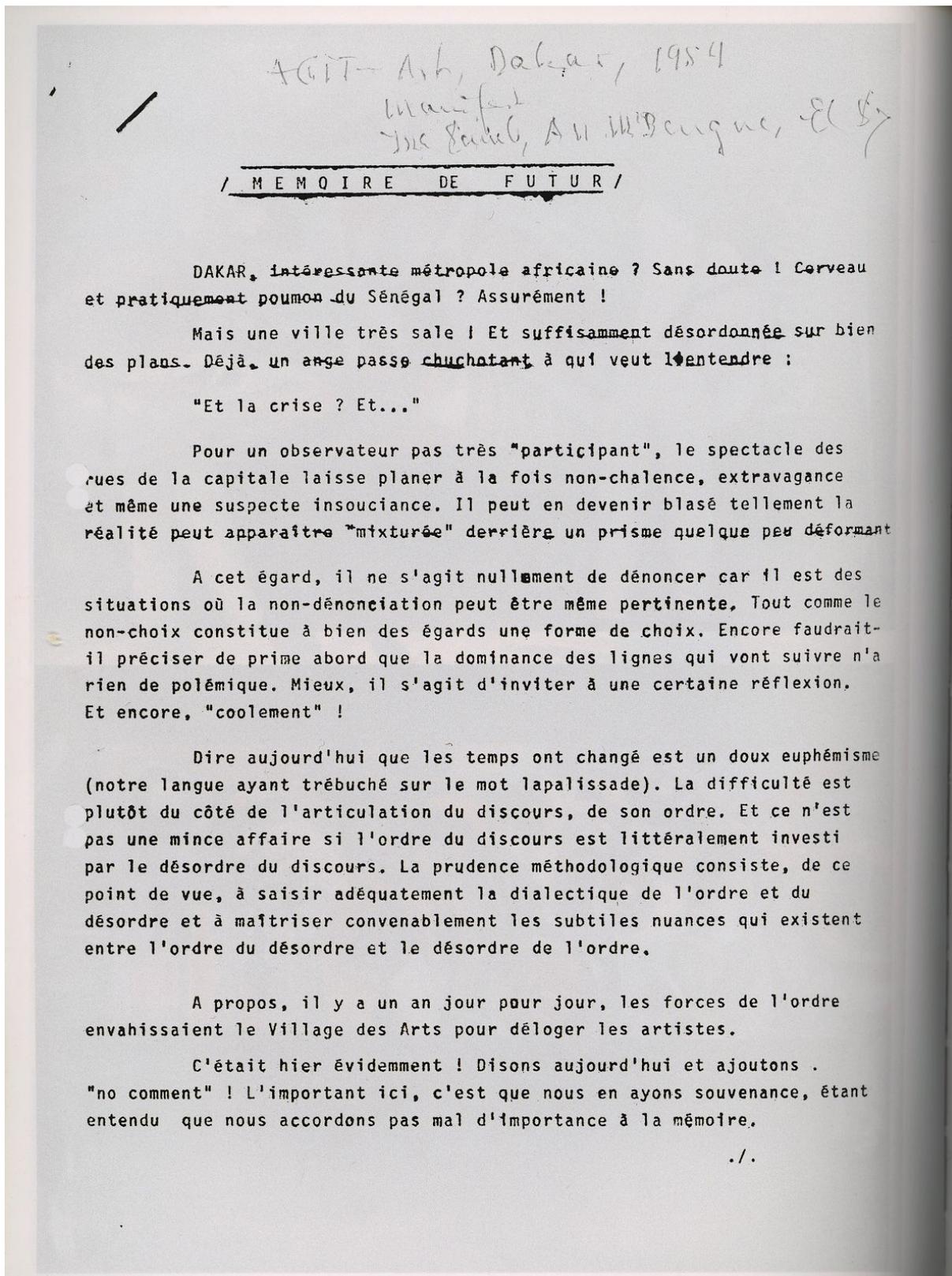


Fig. 73 | Manifesto *La Mémoire du Futur*, Laboratoire Agit'Art, 1984
Reprodução de Emmanuelle Chérel

Parte III.

ÁFRICA GLOBAL

“Artista sim; africano sim; artista africano, não tenho certeza”

-

Soly Cissé (2015)

7

A “escrita de si” na arte africana
a partir dos anos 1980

Na primeira parte desta tese, a emergência da categoria de diáspora foi analisada face ao reenquadramento da arte contemporânea africana em museus e bienais internacionais. Como observamos, tal processo foi acompanhado por uma significativa revisão teórica e expositiva, em grande medida, alinhados ao discurso da “virada global”. Na sequência, a segunda parte desta pesquisa retrocedeu até a metade do século XX para compreender as articulações artístico-culturais que se deram sob o manto do panafricanismo. Para tanto, examinarei os internacionalismos negros no horizonte da descolonização da África, e os seus ecos nas políticas culturais senegalesa, por sua vez, amparada pelos ideais da *Négritude*. Na terceira parte irei alinhar essas duas dimensões: a princípio, situando as mobilizações discursivas que promoveram uma maior interação entre artistas africanos e seus contemporâneos em plataformas expositivas, e, em seguida, tomando a Bienal de Dacar como ângulo de observação dos fenômenos discutidos anteriormente.

Vimos que o recrudescimento das subvenções culturais na gestão de Abdou Diouf tornou-se constante objeto de reflexão na cena artística *dakaroise* e, em especial, entre os membros de *Agit'Art*. Paradoxalmente, esse processo de precarização das artes lançou as bases para a criação de uma bienal em Dacar, além de fomentar a crescente mobilidade dos artistas senegaleses na cena internacional e a consequente expansão das suas redes de intercâmbio (cf. Harney, 2004: 218-219; Nzewi, 2013: 44). Inicialmente, a ampliação da inserção institucional¹ de muitos desses artistas no Ocidente ocorreu a

¹ No contexto desta pesquisa, o conceito de “inserção institucional” remete aos estudos da socióloga francesa Raymonde Moulin (1924-2019) sobre as instituições e as instâncias de legitimação do mundo de arte. Para Moulin (cf. 1994, 2009a, 2009b), o campo da arte contemporânea é pautado por processos de reconhecimento que acompanham a própria produção artística, a reflexão crítica, sua inserção institucional e posterior atribuição de valor. Esse sistema conecta o mercado de arte aos museus, galerias e à crítica que, ao final, definem o que acaba sendo (ou não) considerado arte. “[Museus] caçam artistas. Algumas exposições organizadas por museus ou centros de arte contemporânea são como tanques de peixe onde os comerciantes podem fazer a sua escolha. Os museus também têm uma função de rotulação. O papel contextual, ecológico, e institucional dos museus tem sido frequentemente sublinhado. Eles traçam a linha

partir de mostras panorâmicas pautadas em perspectivas nacionais ou continentais, com tendência a obliterar a trajetória individual de cada artista. Como resultado, até os anos 2000, poucos ganharam visibilidade individual e a singularidade de seus trabalhos foi de certa forma abafada pelo espectro da coletividade e das conjunturas geográficas e históricas² que, pelo menos em teoria, determinariam seus trabalhos.



Fig. 74 | Vista de instalação concebida pelos membros de Agit'art para a exposição *Seven Stories about Modern Art in Africa*, realizada na Galeria Whitechapel (Londres, 1995). Fonte: Whitechapel Gallery Archive

A inclusão do *Laboratoire Agit'Art* na mostra *Seven Stories of Modern Art in Africa* (1995), organizada na Whitechapel Gallery (Londres) como parte do festival pluridisciplinar *africa95*, oferece algumas pistas iniciais para explorar esse novo horizonte de trocas (fig. 74). Em suma, a exposição apresentava um conjunto de sete módulos sobre a produção artística do Senegal, Nigéria, Sudão, Etiópia, África do Sul, Quênia e Uganda, realizada a partir da segunda metade do século XX. Sob a direção da

entre o que é e o que não é - ou ainda não é - arte. Esta função de designação tem um impacto direto sobre o reconhecimento social dos artistas." (Moulin, 1994: 8).

² Ver o mapeamento expositivo incluindo ao final deste segmento da tese. Algumas delas incluem *Africa now: Jean Pigozzi Collection*; Centro Atlântico de Arte Moderna, Las Palmas de Gran Canaria, Espanha, 1991; *Africa explores: 20th century African art*, Center for African Art and the New Museum for Contemporary Art, Nova York, 1991; *Image and form: prints, drawings and sculpture from southern Africa and Nigeria*, School of Oriental and African Studies, Londres, 1997; *Neue Kunst aus Afrika*, Haus der Kulturen der Welt, 1996, entre outras.

britânica Clémentine Deliss, a exposição foi concebida por um grupo de colaboradores – Chika Okeke-Agulu, Salah Hassan, El Hadji Sy, David Koloane e Wanjyku Nyachae – com a missão de apresentar curadorias focadas em suas respectivas áreas de experiência. A partir dessa estrutura, a ideia era concentrar-se em dois eixos transversais: “uma série de interpretações pessoais, por artistas e historiadores da África, de movimentos ou conexões específicas que qualificaram significativamente a arte moderna do século XX na África” e “experimentar a ideia da exposição como um sistema de compartilhamento de uma pluralidade de abordagens curatoriais” (Deliss, 1995: 13).

Para a preparação do módulo senegalês, Deliss (2014: 7) conta ter viajado a Dacar, em março de 1992. Na ocasião, ela conheceu o trabalho do *Laboratoire Agit’Art* e de seus precursores, El Hadji Sy e Issa Samb. Deliss afirma ter percebido imediatamente a relevância de El Sy na cena local, tanto como artista quanto como curador ou “agitador cultural” (nos termos do coletivo). Foi, portanto, a ele que Deliss confiou a curadoria da seção de *Seven Stories* dedicada ao Senegal. El Sy, por sua vez, escolheu exibir uma série de pinturas de sua própria autoria, bem como, telas de Souleymane Keita e Issa Samb. Além das peças, El Sy incluiu na mostra uma performance, intitulada *S.O.S. Culture*, da qual ele e os outros dois artistas participaram. Nela, El Sy se posicionava sobre um mapa-múndi com o continente africano ao centro, ao passo que Samb declamava trechos do jornal francês *Liberation*. Ao final, Keita era “mumificado” com faixas de gaze sobre as quais eram projetadas imagens de obras produzidas na *École Nationale des Arts* de Dacar. Elizabeth Harney (presente na ocasião) conta que, com essa performance, *Agit’Art* entrou no radar da cena artística londrina de uma forma um tanto descontextualizada: “Para aqueles com pouco ou nenhum conhecimento do contexto sociocultural e histórico no qual o *Laboratoire* surgiu, o ato de mumificação podia ser lido alegoricamente como sinal de uma série de mortes, silêncios ou perdas” (Harney, 2010: 731-732).

A despeito de ter sido uma das primeiras mostras a ensaiar um debate sobre a noção de “modernismos africanos” na Europa, segundo uma perspectiva plural e ancorada nos contextos locais, *Seven Stories* foi muitas vezes mal avaliada pela crítica. Não convencida do tom “curatorialmente correto”³ da mostra, a crítica e curadora nigeriana Olabisi Silva (1962-2019) considerou especialmente problemático o protagonismo e a multiplicidade de papéis atribuída a El Hadji Sy, bem como o amálgama da produção artística dos países africanos em uma visão homogeneizante do continente (Silva, 1996: 33-35).

³ No original, em inglês, Olabisi Silva (1996:35) usa o termo “curatorial correctness” em uma alusão ao “politically correctness” (politicamente correto).



Fig. 75 | *SOS Culture* performance com Issa Samb e El Hadji Sy na abertura da *Seven Stories about Modern Art in Africa* Whitechapel Gallery, Londres, setembro de 1995. Fotos: Clémentine Deliss
 Fonte: *El Hadji Sy: Painting, Performance, Politics, Weltkulturen Museum* (Deliss, 2015: 175-176)

Além disso, formou-se um vasto campo de disputas acerca da autoridade discursiva na definição do que seria arte africana — moderna e contemporânea — e quem seriam os artistas e curadores consentidos a operar nesse campo (cf. Harney, 2004; Murphy, 2016). Diversos foram os boicotes de intelectuais e artistas que apontaram a dimensão colonial de *Seven Stories* “sua valorização de uma visão 'exótica' e 'autêntica' da África, enquanto a criação de artistas negros ingleses era totalmente ignorada” (Murphy, 2016: 667). Nesse contexto, destaca-se ainda o duro posicionamento de Okwui Enwezor em uma crítica publicada na revista inglesa *Frieze*, em 1996, na qual desqualificava sumariamente a mostra. “Descrivê-la como acadêmica e desinteressante é ser generoso e dissimula a marca de injustiça às expressões artísticas africanas modernas que ela deixa para trás” (Enwezor, 1996, *grifos meus*).

Em contraponto ao curador nigeriano, Elizabeth Harney (2004: 136) contemporiza as falhas atribuídas a *Seven Stories* — em especial no caso de *Agit'Art* que, pela primeira vez, expunha seus trabalhos fora do Senegal. Para ela, era preciso lembrar que a ênfase no processo, na construção coletiva e na improvisação representavam desafios capitais para integração do coletivo a um espaço de galeria. A isso, soma-se o que Harney chama de uma translocação (“*translocation*”) do contexto expositivo da África para Europa⁴. “A

⁴ Joanna Graski (2017) reforça essa necessidade dos artistas senegaleses em se engajar em gestos de tradução ao expor no exterior ou espaços não familiarizados com as suas produções. “Não só traduzem em palavras o que é experimentado pelo olho como também têm de traduzir e adaptar os vocabulários, tendências e estruturas de valor específicas de Dacar em estruturas que são valorizadas para além de Dacar” (Grabski, 2017: 131-132). Por trás desse desafio, pontua Grabski, está a ideia de que seus trabalhos não se alinham com as expectativas de “contemporaneidade” do mundo da arte global.

recepção e interpretação do desempenho do *Laboratoire* na Galeria Whitechapel pôs em causa a sua capacidade de se dirigir a uma audiência internacional e de transferir as suas obras para um cenário estrangeiro”, afirma a autora (Harney, 2004: 138).

Além da mostra *Seven Stories*, Clémentine Deliss incluiu três outros projetos em sua proposta para *africa95*: uma publicação homônima à exposição; uma conferência sob o título de *Mediums of Change: The Arts in africa95*; e uma série de workshops artísticos denominados *Tenq*⁵ em alusão à galeria fundada por El Hadji Sy e Ali Traoré no *Village des Arts* de Dacar, no final dos anos 1970.



Fig. 76 | Da esquerda para direita: Stuart Hall, Simon Njami, Salah Hassan, Uche Okeke, Issa Samb and Clémentine Deliss na conferência *Mediums of Change*, Londres, 1995 Foto: El Hadji Sy
Fonte: *El Hadji Sy: Painting, Performance, Politics, Weltkulturen Museum* (Deliss, 2015: 175-176)

Organizada juntamente com o historiador da arte britânico John Picton, e apresentada pela *Royal African Society* da *School of Oriental and African Studies* (SOAS, Universidade de Londres), *Mediums of Change* (Setembro, 1995) agregou artistas visuais, escritores, cineastas, músicos e acadêmicos para um debate sob a direção de Stuart Hall. “A conferência procurará explorar a surpreendente variedade de vozes, formas e práticas através das quais os artistas africanos contemporâneos estão negociando as forças da tradição e da modernidade tardia que estão transformando o continente”, afirmou Hall (*apud* Carlin, 1996: 88) em sua fala de abertura (fig. 76).

Já *Tenq*, iniciado um ano antes (1994), dava o pontapé inaugural de *Africa95*. Com duração de duas semanas, o primeiro desses encontros ocorreu em um liceu de Saint

⁵ *Tenq* significa “articulação”, “junção” em *wolof*.

Louis (Senegal), sob a direção de *Agit'Art*.⁶ A ideia era operar como um campo de criação coletiva onde os artistas participantes⁷ pudessem se reunir e, ao final, apresentar ao público os trabalhos realizados (ou em curso de realização).

'Tenq' ofereceu um ponto de encontro temporário para artistas e por artistas e foi descrito pelos envolvidos como um 'workshop', 'mise-en-loge' e 'espace operatoire'. Considerando que os artistas vieram tanto de países africanos francófonos como anglófonos, a discussão verbal não poderia ser o principal veículo de comunicação. Com a sobreposição de percursos de experiência, que se cruzaram em 'Tenq', foi a prática real da arte, nas limitações de espaço e tempo, que criou um ponto de contato, mais do que um fórum artístico-crítico. (Deliss, 1994: 202)

A descrição de *Tenq*, acima, foi elaborada por Clémentine Deliss para a revista *Third Text*, em 1994. Trata-se, na verdade, de um artigo-resposta às críticas do artista Yinka Shonibare ao formato dos workshops, publicada na mesma revista. Shonibare havia participado do encontro em Saint Louis, e protestou publicamente sobre a falta de diálogo crítico entre os participantes. Incomodava-lhe, particularmente, a suposta insistência de certos artistas africanos em perpetuar uma visão “derivativa” das expressões modernas ocidentais. “Não desejo revisar o bem conhecido clichê de que a arte africana moderna é derivativa. O que me espanta é a relutância desses artistas em começar a localizar ou questionar as origens de suas estratégias adotadas.”, queixava-se ele (Shonibare, 1994: 199) (fig. 77). Deliss, por seu turno, respondeu argumentando em prol da metodologia livre e improvisada dos artistas locais – que, como vimos, era o *módus operandi* por excelência de *Agit'Art*.

Ao trazer à pauta essa contenda – ou melhor, esse debate público – não estou discorrendo sobre uma disputa mesquinha de egos no mundo das artes visuais. Longe disso, a “arte da polêmica”, à qual Maureen Murphy (2016) muito acertadamente se refere, indica divergências que percorrem de forma transversal os estudos sobre modernidade e contemporaneidade na arte africana. Nesse espectro, é possível retomar o posicionamento de Chika Okeke-Agulu ao afirmar que a sua função, como curador nigeriano, não implica em “representar ou explicar a variedade de práticas na Nigéria ou na África”, mas, sim, submeter essas práticas “aos mesmos padrões críticos imanentes ao

⁶ Além de *Tenq*, o modelo adotado era baseado nos “Triangle Workshops”, fundados em 1982, em Londres, por Anthony Caro e Robert Loder. Grosso modo, havia uma estrutura constante em todas as suas edições (que ocorreram, até os anos 2000, em diversas partes do mundo): vinte e cinco artistas juntavam-se para trocar experiências e discutir suas práticas produtivas.

⁷ Eram eles estavam Musaa Baydi, Fode Camara, Mustapha Dime, Guibril Andre Diop, Souleymane Keita, Khady Lette, Armedy Kre Mbaye, Djibril N'Diaye, Pape Macoumba Seck, El Hadji Sy, Babacar Sedikh Traore, Jacob Yacuba, do Senegal; Anna Best, Paul Clarkson, Yinka Shonibare, do Reino Unido; Flinty Chanda, do Zambia; Ndidi Dike, do Nigéria; Mohamed Kacimi do Marrocos; David Koloane e Sam Nhlengethwa, da África do Sul; Agnes Nianhongo, do Zimbábue; Dasunye Shikongo, da Namíbia; Dany Thera, do Mali; Yacouba Touré da Costa do Marfim; e Atta Kwami, do Gana.

discurso da arte contemporânea” (cf. pág. 79). Ou ainda, os debates acadêmicos acerca do presumido abismo entre artistas africanos vivendo dentro e fora do continente (cf. pág. 51), aos quais somam-se as discussões sobre representatividade e etnicidade na arte contemporânea, ao longo dos anos 1990 e 2000 (cf. pág. 52). Ora, já observamos como a reificação das identidades foi trazida à ribalta da produção curatorial nesse período. Resta, entretanto, aprofundar as formas de adesão e/ou resistência de diversos artistas e curadores africanos a essa agenda, bem como, a mobilização desse capital simbólico face ao sistema da arte e de suas instituições.

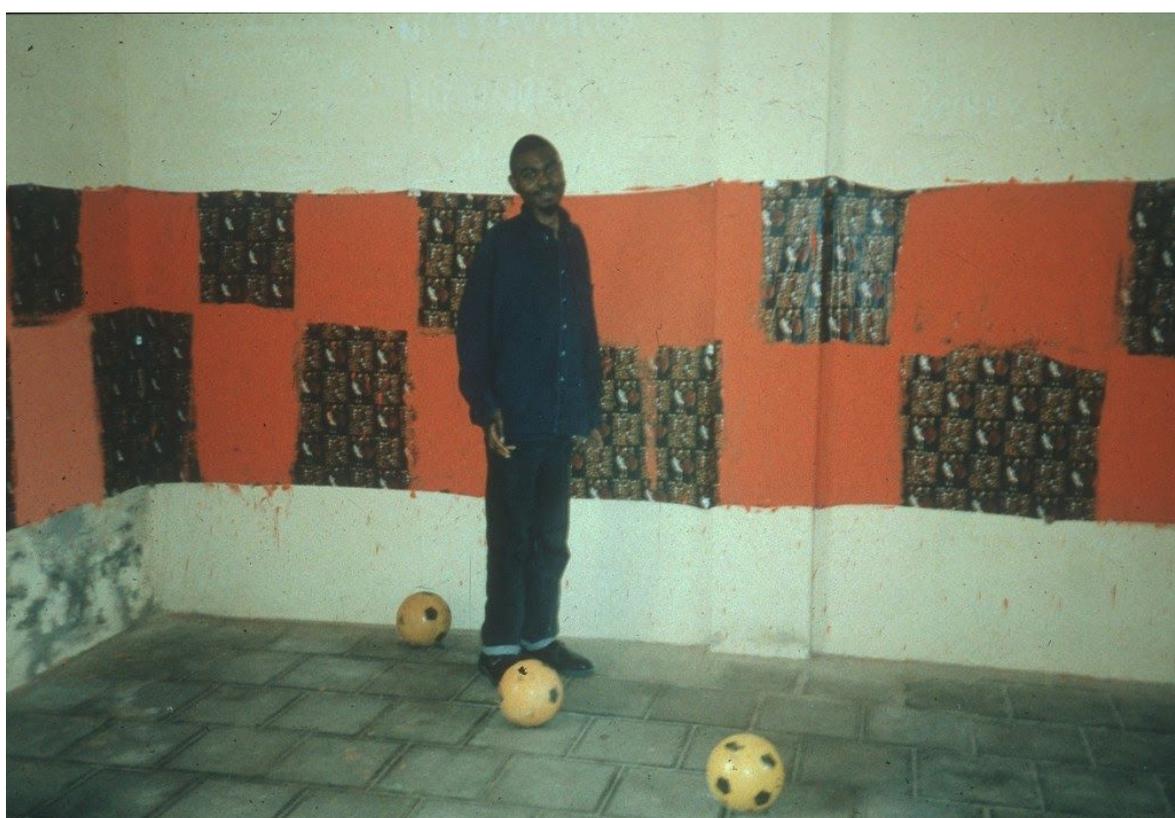


Fig. 77 | Yinka Shonibare no workshop *Tenq*, organizado em Saint Louis, Senegal, 1994. Fonte: Triangle Arts Association

7.1. NARRAR A SI MESMO

Por ora, voltemos à crítica de Enwezor (1996) sobre *Seven Stories*. Nela, nota-se que o festival *africa95*, em seu conjunto, tampouco passa incólume pela avaliação do curador. Sua primeira grande falha, aponta ele, refere-se a exclusão de membros da diáspora da manifestação, em detrimento de artistas residentes no continente. A segunda diz respeito à costumeira crítica direcionada às exposições panorâmicas sobre a África, qual seja, “tratar um território complexo como a África, como uma estrutura monolítica – em

outras palavras, como um país” (Enwezor, 1996). Aqui, interessa-me sobretudo o primeiro ponto dessa argumentação, na medida em que toca em um dos eixos centrais desta tese: o lugar da diáspora na enunciação de uma perspectiva canônica de arte contemporânea africana. Vejamos como se desenrola a argumentação de Enwezor a esse respeito:

De fato, no próprio continente africano, muitos festivais de base ampla celebrando o continente e moldados pelas perspectivas dos africanos têm sido encenados com sucesso. [...] Mas muita coisa mudou no continente. Grandes artistas, intelectuais e escritores pressionados por regimes totalitários ou fugiram para o exílio ou foram silenciados pela censura. [...] *O infeliz resultado deste fluxo de talentos fez com que um grande número de artistas africanos, que em tempos contribuíram ou teriam contribuído imensamente para o debate do século XX em África, já não residam no continente.*

Ignorando, talvez, destes fatos básicos, o erro fatal dos organizadores [deste festival] foi assumir que a história da África do século XX só poderia ser suficientemente representada por aqueles que vivem hoje no continente. (Enwezor, 1996, *grifos meus*)

A postura assumida por Enwezor pode ser vista, a princípio, como redutora já que desconsidera as possíveis afinidades entre ele e os organizadores da mostra na adoção de um conceito plural de “modernidade africana” que busca inserir as especificidades locais em um panorama global. Entretanto, logo na introdução de seu texto, o curador nigeriano aponta uma preciosa chave para compreensão desse posicionamento. Trata-se de sua resistência com relação às barreiras impostas à construção de uma “auto-narrativa” da África nas metrópoles europeias. “Cada tentativa de auto-reconhecimento é inexoravelmente manchada pela falta de liberdade”, afirma Enwezor (1996). E continua: “Parece-me que [a auto-narração] é o componente enunciativo do texto que salta da página para abraçar a diferença”.

Evidentemente, essa discussão não se limita à década de 1990. O próprio Enwezor inicia sua crítica a partir de dois poetas africanos que passaram parte de sua vida adulta na Europa dos anos 1960 — Arthur Nortje (1942-1970) e Dambudzo Marechera (1952-1987) — e cujas obras constituíram-se a contrapelo da “autenticidade”⁸ prescrita a suas trajetórias. “Porque ambos viviam no Ocidente e trabalhavam de uma maneira que desafiava o teste de autenticidade, suas obras se perdem [...] Em outras palavras, são materiais manchados, insuficientemente nativos, contaminados por aquele vírus conhecido como ‘contato com o Ocidente’”, afirma Enwezor (1996). No campo da filosofia africana, os apontamentos sobre a “auto-narrativa”, o texto em primeira pessoa e o recurso à experiência vivida como estratégia retórica assumem outros modos de

⁸ Para um entendimento da noção de “autenticidade” no contexto desta tese, referir-se ao Capítulo 2.

reflexividade, em autores como Kwame Anthony Appiah (1993) e Valentin Mudimbe (1982).

De outra parte, a perspectiva da “auto-narrativa” face às definições ocidentais da África e dos africanos é analisada por Achille Mbembe (2000), a partir do que ele chama de “*écritures africaine de soi*” (“escrituras africanas de si”):

Essencialmente, o questionamento africano moderno dos fatos da identidade consiste na construção litúrgica e na encantação, mais do que na crítica histórica. Construção litúrgica na medida em que o discurso supostamente por ela responsável é reduzido a três propostas constantemente repetidas, ao ponto de terem se tornado inaudíveis. [...] a primeira proposição consiste em contradizer e refutar, ano após ano, as definições ocidentais da África e dos africanos, apontando às pressupostas falsidade e má fé. A segunda tem como objeto denunciar o que o Ocidente tem submetido (e continua a submeter) à África em nome destas definições. A terceira consiste em administrar as chamadas provas cuja função é desqualificar as ficções africanas do Ocidente, refutar a sua pretensão de monopolizar a expressão do humano em geral, e abrir um espaço onde o africano possa finalmente contar a si próprio as suas próprias fábulas (autodefinição), numa voz que é inimitável porque é autenticamente sua. (Mbembe, 2000: 17)

Sob a perspectiva de Mbembe, essas estruturas narrativas se atém a uma prisão discursiva interminável que acaba por reduzir uma história (que é complexa) a três episódios trágicos – a escravatura, a colonização e o apartheid – e às suas sombras – raça, geografia e tradição – que não cessaram de cercear a “doxa africana”. A essa altura, deve-se notar que a análise de Mbembe (2000) remete, por seu turno, à “escrita de si” (*écriture de soi*) esboçada por Michel Foucault (1983). É no sentido foucaultiano de “discurso” que Mbembe encontra argumentos para expor as estruturas de poder erigidas pela via da enunciação. Em sua aula inaugural no Collège de France, Foucault (2014 [1970]) já afirmava que “em qualquer sociedade, a produção do discurso é controlada, selecionada, organizada e redistribuída por uma série de procedimentos cujo papel é proteger os poderes e os perigos do discurso”.

No pensamento pós-colonial, essa reflexão ganha novos contornos à luz dos aportes de Gayatri Spivak à teoria do discurso e ao conceito de “subalternidade”. Em seu ensaio seminal “*Can the Subaltern speak?*” (1988), Spivak discorre sobre os pontos cegos do pensamento de Foucault e outros filósofos (pós)estruturalistas ao revisitar a noção de “violência epistêmica”, e analisar os fatores históricos e políticos que obstruem a fala de certos atores sociais.

É sabido que Foucault localiza a violência epistêmica, uma revisão completa da episteme, na redefinição da sanidade, no final do século XVIII. Mas, e se essa redefinição particular fosse apenas uma parte da narrativa da história na Europa, bem como nas colônias? E se os dois projetos de revisão epistêmica funcionassem como

partes deslocadas e não reconhecidas de um vasto motor de duas mãos? Talvez não seja demais pedir que o subtexto da narrativa palimpséstica do imperialismo seja reconhecido como "conhecimento subjugado". [...]. (Spivak, 1994: 76)

Os sentidos da “subjetividade subalterna” e a tomada de voz como metáfora para emancipação em determinados sistemas discursivos remetem, inevitavelmente, à produção das intelectuais negras que ganharam proeminência nos Estados Unidos, entre os anos 1980 e 1990 – e que também integravam o repertório de leituras de Okwui Enwezor. “A linguagem também é um lugar de luta”, já dizia a escritora bell hooks (1989:28). Aqui, o recurso à narrativa autobiográfica com repercussões epistêmicas atravessa os ensaios sobre raça e representação publicados por hooks, em 1992. Neles, a autora discorre sobre os jogos de força entre o olhar branco e a agência dos sujeitos negros na cultura visual⁹. “A mercantilização da negritude criou um contexto social onde a apropriação da imagem negra por pessoas não negras não conhece fronteiras.”, afirma hooks (1992: 7). Essa perspectiva, por sua vez, influenciou um dos mais importantes artigos de Enwezor – “*Reframing the Black Subject: Ideology and Fantasy in Contemporary South African Representation*” (1997) – no qual o curador coloca em xeque as formas como muitos artistas brancos reduziram as subjetividades negras a um lócus marginal na produção sul-africana do período pós-apartheid.

À luz desse sobrevoo teórico, como abordar os debates sobre a prerrogativa do discurso em *africa95*?

De partida, é curioso notar como Clémentine Deliss (uma curadora branca e britânica) lançava mão ao “pertencimento” – ou seja, o fato de ter sido aceita como um membro de *Agit'Art* – para referendar sua legitimidade ao falar sobre e com os artistas senegaleses. Conta ela que o convite para se juntar ao coletivo coincidiu com *africa95*, e ocorreu durante uma palestra realizada pelo artista Issa Samb na conferência *Mediums of Change*. “Em Londres, em setembro de 1995, após três anos de trabalho conjunto, El Hadji Sy e Issa Samb me informaram que eu havia sido cooptada para o *Laboratoire Agit'Art*” (Deliss, 2014). Na ocasião, Deliss também afirma ter subido ao palco com Samb e El Sy para ler, em inglês, “seções do texto que tínhamos composto juntos” (*grifos meus*).

Esse relato foi publicado quase duas décadas após *africa95*, em parte como uma reação tardia às críticas realizadas por Okwui Enwezor e suas reivindicações pela

⁹ As referências de Enwezor ao pensamento de bell hooks nem sempre foram elogiosas. Em 1996, o curador nigeriano resenhou o livro *Art on My Mind: Visual Politics* (1995) no qual hooks discute as políticas de identidade no campo das artes. Na resenha, o tom sarcástico – comum a alguns textos do autor –, prevalece: “Todas as marcas deixadas pela sua seleção de artistas são frequentemente reduzidas a sinais que envolvem clichês catatônicos de crises de identidade; de artistas capturados e lutando contra os males do 'patriarcado capitalista supremacista branco'; afirmando 'auto-valorização'; contestando a influência de forças invisíveis que andam à solta por aí, onde a branquitude vagueia sem ser trespassada como um cancro maligno. Isto é simplesmente irritante e exasperante” (Enwezor, 1996: 67).

auto-representação africana. Maureen Murphy (2016: 676) já havia descrito esse momento como um ponto de virada no qual Enwezor tornou-se um porta-voz da arte africana no Ocidente, “ele, que na ocasião de *africa95* lamentou o fato de não ter sido a ela suficientemente associado” (cf. pág. 84). Não obstante, ao reivindicar o protagonismo da diáspora num cenário de crescente abertura institucional, Enwezor acabou demonstrando que suas alianças com os artistas operando no continente africano nem sempre responderam a objetivos confluentes. Haja vista a sua participação na 2ª Bienal de Joanesburgo, em 1997 (cf. Cap. 3), ou ainda o descompasso entre suas curadorias e as pautas consideradas relevantes para certos artistas e coletivos africanos. Entre eles, o *Laboratoire Agit’Art* que, aos olhos de Enwezor, representava uma notável exceção.

[A] relação contextual agressiva com regimes de legitimação e poder distingue o *Laboratoire Agit’Art* de muitos outros grupos africanos do mesmo período, que operavam num quadro proto-modernista orientado para a recuperação das origens perdidas, em vez de problematizar o significado de “origem” na análise mais ampla da cultura contemporânea no período pós-colonial. (Enwezor, 1999:112)

7.3. NARRAR O MUNDO

Problematizar os sentidos e as determinações de uma “origem” africana na prática artística era, de fato, um princípio caro aos membros de *Agit’Art*. A fala de Issa Samb em *Mediums of Change* (1995) buscava dar conta disso. Marcada por um tom poético e filosófico, ela reiterava a recusa do ritmo e da intuição da *art nègre* preconizada por Senghor, e elaborava uma crítica a associação da produção africana a um espectro exclusivamente racial. “Se o *Laboratoire Agit’Art* tem um amor pelo tempo, não é pelo irracional e ou pelo espiritual.”, dizia Samb (apud Deliss, 2014). “Então não fale aqui sobre raça, não mencione Gobineau, Meiners, Darwin ou Frobenius ... A idéia da supremacia da raça deve ser excluída.”

Há de se lembrar que, poucos anos antes, o historiador britânico Kobena Mercer questionava o fardo de uma “arte negra” compelida a “falar” em nome de uma unidade cultural que, na realidade, é heterogênea. Em *Black art and the burden of representation* (1990), Mercer ressaltou o imperativo de se reconhecer as diferenças entre as comunidades negras do Reino Unido e “a desconstrução do mito [...] de que “a comunidade negra” é uma entidade homogênea, monolítica, unidimensional e indiferenciada, essencialmente definida pela raça (e nada mais que a raça)” (Mercer, 1990: 71). Concomitantemente à isso, Issa Samb já ensaiava uma problematização das

políticas de identidade cultural a partir do Senegal. A maneira de Iba N’Diaye¹⁰ – reconhecido por ancorar seu discurso numa perspectiva não essencialista –, Samb argumentava a favor de uma produção africana desvinculada do dever de falar exclusivamente sobre e *em nome de si mesma*.

Devemos pôr fim a um lugar comum: essa preocupação com a "representatividade" de uma raça, de uma arte, pertence por direitos a membros inevitavelmente sectários do partido. A representatividade é apenas uma insistência agressiva e cansativa para que os pintores tenham uma mensagem e os poetas um viés específico e político. (Samb, 1989)



Fig. 78 | Issa Samb, Vista da exposição *Alem, L'A-Venir* na galeria Le Manège, Dacar, 2017.
Foto: Antoine Tempé/ Beaux-Arts

Coerente com tal posicionamento, Samb explorou temas pouco usuais para o que se esperava de um artista senegalês, dentro e fora de seu país de origem (fig. 78). Dilemas filosóficos e existenciais, como a morte, eram correntes em suas obras e reflexões. “A morte é uma presença”, conjecturava Samb numa conversa com a curadora Koyo Kouoh

¹⁰ Contra o essencialismo atribuído ao artista africano, Iba N’diaye já havia se pronunciado em diversas ocasiões. “Não nascemos mais talentosos do que os outros, a maioria de nós [...] somos filhos de cidades africanas, a maioria delas criadas na época colonial, o cadinho de uma cultura original, na qual, dependendo do país, dominam as contribuições estrangeiras ou indígenas”, declarava ele (Ndiaye, 1978 *apud* Huchard 1994: 49).

(2013: 19)¹¹. “A morte não evoca o passado. A morte nasce no coração da vida. Porque é da morte - o inanimado - que surge o animado. Não é um culto, mas é algo muito poderoso de um ponto de vista ontológico.”, concluía ele. Associadas ao engajamento político do artista, essas reflexões permaneceram em seu repertório até suas últimas aparições públicas. A exemplo da performance “*The Best Marxist is Dead*” (O melhor marxista está morto), realizada durante um encontro acadêmico sobre o legado do ativista Fred Hampton (1948-1969)¹², organizado em Chicago, em 2013 (fig. 79).



Fig. 79 (esq.) | Performance “*The Best Marxist is Dead*” de Issa Samb, Chicago, 2013. Foto: Cedric Johnson

Fig. 80 (dir.) | Retrato de Huey Newton publicado na revista *Ramparts*, 1967.

Foto: Blair Stapp, a partir de uma composição de Eldridge Cleaver

A performance de Samb revisitava a icônica fotografia de Huey Newton (1942-1989), um dos fundadores do *Black Panthers Party*, na qual o retratado aparece sentado numa cadeira de vime, segurando um rifle na mão direita e uma lança na esquerda. Abaixo da imagem, publicada originalmente em setembro de 1967 na revista literária *Ramparts*, lê-se a seguinte frase: “Os policiais racistas devem se retirar imediatamente de nossas comunidades, cessar seu assassinato e brutalidade e tortura de

¹¹ Tal conversa ocorreu na sequência de uma série de exposições individuais do artista na Europa, entre as quais estão *WORD! WORD? WORD! Issa Samb and rhe Undecipherable Form*, apresentada no Office for Contemporary Art, em Oslo (2013); e *Issa Samb: From the Ethics of Acting to the Empire Without Signs*, apresentada no Institute of International Visual Arts, em Londres (2014).

¹² *BLACK POWER! In Tribute to Fred Hampton*, Center for Studies of Race, Politics and Culture, Universidade de Chicago, 2 de dezembro de 2013 a 21 de janeiro de 2014.

negros, ou enfrentar a ira do povo armado” (fig. 80). Para Cedric Johnson (2017), cientista político estadunidense, a performance de Issa Samb problematiza a nostalgia em relação aos líderes políticos do passado, o consumo de suas imagens, e a importância da renovação das lutas anti-racistas do presente.



Fig. 81 | Instalação de Issa Samb no Parque Karlssauwe durante a *documenta* de Kassel (2012).
Foto: Haupt & Binder/ Universes in Universe

Embora Samb (*apud* Jach, 2018:43) e os diversos críticos e curadores de sua obra afirmassem que os temas abordados pelo artista eram capazes de transcender fronteiras, algumas de suas instalações sofreram importantes reduções semânticas em contextos internacionais. Entre elas, estavam aquelas que tentavam reconstituir partes de seu ateliê localizado no pátio interior de um imóvel na Rua Jules Ferry, região central de Dacar. Conhecido como *La Cours*, o espaço em questão representava o coração de sua prática — uma espécie de arquivo vivo *dakarois* onde Samb acumulava jornais, livros, carcaças, roupas, sementes, e demais objetos encontrados nas ruas da cidade. “Sempre que você lhe perguntava sobre alguém, ele ia a uma de suas salas e voltava com os documentos corretos, e lhe falava sobre essa pessoa e todos os eventos que o cercavam”, conta a artista alemã Antje Majewiski (2018: 81-82) que registrou o espaço no vídeo *La Coquille* (2010)¹³.

¹³ *La Coquille* (2010) pode ser visto em <https://vimeo.com/41850322>.

Em 2012, um fragmento desse pátio foi levado à 13ª *documenta* (Kassel, Alemanha), sob o título de *La balance déséquilibrée*. Instalada sob as árvores do Parque Karlsaue, a obra foi ativada por uma performance na qual Samb recitava alguns de seus inúmeros textos (fig. 81). “Com essa instalação queremos propor uma terapia natural para curar o homem, o inexorável destruidor, e evitar sua inevitável autodestruição”, dizia Samb (*apud* Arte por Excelencias, 2012). Apesar do caráter eminentemente ontológico da fala do artista, não faltaram alusões a sua especificidade africana por parte da crítica. “Nos ramos de árvore número 174 [...] os senegaleses instalaram pequenas bonecas de pano africanas, abóboras secas e panos de diferentes cores e tamanhos que voavam ao vento sugerindo um altar primitivo em união harmoniosa com a Mãe Natureza”, descrevia a reportagem do jornal caribenho Arte por Excelencias (2012, *grifos meus*).



Fig. 82 | La Cours, Issa Samb, Dakar, 2014
Foto: Michèle-Baj Strobel

Com efeito, era quase impossível reconstituir a aura de sua *Cour* em um terreno tão simbolicamente longínquo quanto uma mega-exposição europeia de arte contemporânea. À exceção de uma amostragem dos objetos nela contidos, faltava às instalações a espessura das longas conversas de Samb com outros artistas locais, ao

redor das *arbres à palabres*¹⁴ que ocupavam seu ateliê (fig. 82). “Devemos ter em mente o simbolismo do círculo (Guewe), que em Wolof representa o fim do vagar dos povos enquanto eles se estabelecem, organizam e definem as regras de coabitação harmoniosa entre os homens [...] e a natureza”, conta o artista e amigo de Samb, Abdoulaye Ba (2018:87).

Ainda que berço de tantos encontros importantes, o ateliê foi colocado abaixo pouco após a morte de Samb, em abril de 2017, dando lugar a um empreendimento imobiliário até hoje não executado. A artista e curadora alemã Antje Majewski, — para quem Issa Samb representava uma memória viva de Dacar — oferece um potente testemunho dessa destruição, evocando o lugar do arquivo, do museu e da oralidade na história da arte africana e, particularmente, senegalesa.

[Samb] tinha muitos, muitos documentos em várias salas do pátio onde ele vivia e que agora está destruído, incluindo cartas, recortes de jornais, convites e fotografias [...] Com ele, esta memória desapareceu. Sem Issa para nos falar sobre isso, os documentos não têm ordem. Ele era o seu guardião e sabia onde os encontrar. Agora vai ser como um monte de lixo velho. Ele também tinha livros e pilhas de jornais espalhados pelo pátio aberto, e até pinturas penduradas nos ramos da árvore, onde a chuva e o vento brincavam com eles e os transformavam. Penso que o pátio era, em muitos aspectos, o "anti-museu", porque ali tudo estava sempre a alterar-se. Todos os dias ele criava uma nova montagem, uma nova obra de arte, ou um novo desenho na parede. (Majewski, 2018: 82)

Há cerca de dois anos, Majewski organizou uma exposição — *How to talk with birds, trees, fish, shells, snakes, bulls and lions* (Museum fur Gegenwart, Berlim, 2018) — na qual o trabalho de Samb foi exposto ao lado das obras de artistas como Carolina Caycedo (Reino Unido), Olivier Guesselé-Garai (França), Tamás Kaszás (Hungria), Paulo Nazareth (Brasil), Xu Tan (China) e Hervé Yamguen (Camarões). Ao largo de uma seleção baseada na origem dos artistas, o propósito da mostra era costurar diferentes olhares sobre as relações entre a vida e a preservação dos ecossistemas. Embora o recorte curatorial não fosse propriamente inédito ou original, vemos o trabalho de Samb descolar-se das questões atribuídas a uma “africanidade” para adentrar no campo dos grandes impasses globais.

¹⁴ Importante sistema político regulatório da África pré-colonial, a “palabre” (palavreado/debate) subsiste “não apenas uma troca de palavras, mas também drama social, procedimento e interação humana. A *palabre* é assim encenado, posto em ordem e colocado em palavras”, explica o filósofo camaronês Jean-Godefroy Bidima (1997: 11). Muitas vezes essas reuniões ocorrem sob uma árvore — daí a expressão, *arbre à palabres* —, em torno da qual os membros de uma comunidade debatem e tornam públicas suas solicitações e decisões relativas ao grupo.

7.3. SER (OU NÃO SER) UM ARTISTA AFRICANO

Em janeiro de 2016, em meio a uma profusão de mostras de arte africana na Europa¹⁵, o jornal francês *Le Monde* apresentou um inusitado artigo apontando os dilemas dos artistas do continente face à cena internacional das artes. Escrito pela jornalista Roxana Azimi e intitulado *C'est quoi un artiste africain?* (O que é um artista africano?), o texto lançava reflexões sobre um tema que, segundo a autora, “suscita espanto ou cólera entre curadores”.

Artista africano. [...] “Isso não é um tema. É totalmente ultrapassado”, afirma, aborrecida, a nigeriana Bisi Silva, diretora artística dos últimos Rencontres de Bamako. “Oh céus, mais uma vez há essa pergunta!” suspira a curadora independente Marie-Ann Yemsi. Quanto aos artistas, eles não são menos dubitativos. “Artista sim, artista africano sim, artista africano, não estou muito seguro”, sugere o artista senegalês Soly Cissé. (*apud* Azimi, 2016: n.p., *grifos meus*)

Insciente de toda a produção teórica que atravessa o campo desde a metade do século XX, a jornalista em questão perguntava a diversos profissionais do mundo das artes: “por que o marcador ‘africano’ ainda suscita tantas polêmicas?” Para Marie-Ann Yemsi — que se apresenta como uma curadora nascida na Alemanha, filha de pais alemães e camaroneses — “trazer os artistas de volta às suas origens é trazê-los de volta ao que seria esperado deles” (*apud* Azimi, 2016). Já nas palavras do curador franco-argelino Abdelkader Damani, essa nomenclatura congela e essencializa os artistas, reduzindo as imagens do continente a um “colorido, assertivo e, de preferência, pobre em materialidade para que possa ser identificado pelo inconsciente do comprador globalizado da arte contemporânea” (*apud* Azimi, 2016).

A fim de contextualizar o incômodo causado por esses estereótipos, o antropólogo Jean-Loup Amselle estabelece um oportuno paralelo com a cena artística francesa e o peso dos marcadores nacionais no plano da criação.

Se os artistas franceses se recusam a considerar-se antes de mais como artistas da França, é muito provável que os artistas sobre os quais a imputação geográfica e étnica é muito mais acentuada tenham todos os problemas do mundo para contrapor às projeções estereotipadas feitas sobre eles. Neste sentido, o nacionalismo na arte faz parte desta divisão estética do trabalho e vitrificação do mundo, uma divisão e vitrificação que opera uma sobrecarga semântica em obras individuais que só deveriam ser interpretadas por si próprias. (Amselle, 2005: 34)

Vimos que repercussão internacional da obra de muitos artistas africanos cresceu exponencialmente a partir dos anos 1990, acompanhando uma maior participação desses

¹⁵ Ver *Panorama expositivo*, ao final do capítulo 9

atores em importantes plataformas expositivas como bienais ou a *documenta* de Kassel. Ao longo desse processo, uma onda de valorização institucional e monetária levou essa produção a alcançar o estatuto de “*hot commodity*” no mercado de arte global (Vincent, 2016: 459). E, como era de se esperar, logo surgiram especulações acerca da trajetória desses artistas, provando que origem e local de residência são capitais simbólicos que se traduzem em valor de mercado. Formas de pertencimento atravessadas por fatores tão díspares quanto país de nascimento, migrações inter e intracontinentais, ou cidadania (em certos casos, dupla ou mesmo tripla), agregaram novas camadas de entendimento a essa nomenclatura já tão imprecisa. (*cf.* Cap. 9.)

Em *L'art de la friche* (2005), Amselle tomou esse cenário como ponto de partida para analisar discursos e práticas expositivas face às representações ambivalentes da arte africana no imaginário ocidental – a começar pelo título da obra. Em francês, o termo “*friche*” – empregado para indicar “um terreno não cultivado, uma aptidão não explorada” (Larousse, 2020) – é também utilizado para caracterizar instalações industriais desativadas e ocupadas por artistas e projetos ditos “alternativos” nas capitais europeias. Em seu livro, Amselle adota a metáfora da *l'art de la friche* para analisar a África como uma espécie de reservatório de alteridade para Ocidente. Em suma, “se a África não interessa a ninguém, fascina a todos.” (Amselle, 2005: 21). Logo, a imagem de um território “degenerado” pela corrupção e pela pobreza marcha a *pari passu* com a sua capacidade de aportar frescor à Europa envelhecida.

A trajetória de outro célebre membro de *Agit'Art*, El Hadji Sy, oferece pistas adicionais para uma compreensão aprofundada dessas questões, bem como, sobre as negociações dos artistas do continente com o mercado e as instituições de arte ocidentais. Em muitas de suas entrevistas, El Sy (2015) afirmou não se reconhecer um “artista africano” ou representar o que se esperaria dele a partir dessa condição. Talvez por isso tenha se negado diversas vezes a integrar exposições nas quais sentiu que seria reduzido à categoria em questão, como no caso da mostra *Magiciens de la Terre*, em 1989 (Ludwisiak, 2018: 6). Em outras ocasiões, El Sy optou por levar adiante a sua participação tirando partido de uma “africanidade” como instrumento para legitimação institucional de seu trabalho. Mas, pode se perguntar, em que medida haveria um *paradoxo* ou *oportunismo* na postura flutuante do artista com respeito a sua adesão identitária?

Ao recorrer eletivamente a uma categoria – artista africano – com fortes repercussões simbólicas, históricas e políticas, El Sy lança mão de uma “essencialização” que lhe permite responder estrategicamente a diferentes cenários institucionais. Ou seja, ele assume a agência de suas identidades, operando de maneira consciente segundo

os seus interesses como persona artística e voz ativa nas narrativas elaboradas acerca de seu trabalho.

Mais adiante, irei explicitar as premissas por trás desse tipo de recurso. Por ora, gostaria de retroceder algumas décadas na trajetória do artista.

Cerca de dez anos antes de *africa95*, El Sy era um dos raros, senão o único, artista do continente a realizar um trabalho curatorial em museus europeus. Em 1984, após organizar juntamente com Pierre Lods uma exposição itinerante de pintura senegalesa na França¹⁶, o artista começou uma longa colaboração com o *Weltkulturen Museum*, em Frankfurt, para a aquisição de obras e a constituição de uma coleção de arte contemporânea do Senegal. Nesse momento, é preciso lembrar, poucos museus ocidentais estavam interessados nesse tipo de produção. “A crítica de arte ocidental acreditava que deveria apelar aos artistas africanos principalmente para perpetuar o conteúdo tradicional dentro de um repertório formal convencional” afirma o colecionador e linguista alemão Friedrich Axt, parceiro de El Sy na organização do livro *Bildende Kunst der Gegenwart in Senegal*, uma antologia de textos seminais sobre arte senegalesa contemporânea, publicada em 1989.

Certamente, nada poderia representar antítese maior ao trabalho de El Sy do que uma prática associada a uma estética “tribal” ou “pré-colonial”. Desde suas primeiras pinturas, realizadas na década de 1970, havia uma negação à *Négritude* e uma rejeição ao cânone figurativo preconizado por Léopold Sédar Senghor. “Senghor era um produto da França e devo admitir que tive que lutar contra suas idéias muitas vezes”, costuma dizer (El Sy *apud* Ludwisiak, 2016: 27). Porém, como bom estrategista, realizou diversas alianças com o presidente-poeta. Entre elas, estava o convite para que Senghor escrevesse a introdução à antologia organizada por ele e Friedrich Axt. “Gostaríamos de agradecer muito sinceramente a [Senghor] por sua cooperação”, afirmavam eles (1989:13). Senghor, por seu turno, reconhecia a necessidade de experimentação para além de uma estética oficial e considerava que embora muitos artistas continuassem próximos às “imagens e conceitos da mãe África”, outros, como El Sy, “olham para suas obras de maneiras inovadoras” (Senghor, 1989:18).

Em muitas de suas pinturas, a tela era substituída por sacos de arroz, em juta, remetendo não só ao alto consumo desse cereal no Senegal, mas também opondo-se a tapeçaria como linguagem artística amplamente apoiada pelo governo nos anos 1960 (Piotte, 2015: 90). Outra marca distintiva de El Sy era pintar com os pés, envolvendo todo o corpo na produção do trabalho: “No início eu pensava que isso era dançar. Depois

¹⁶ A mostra intitulada *Regards Croisés: Nouvelle peinture Senegalaise* (1983) foi apresentada em Lorient; Quimper, Fox, Brest e Marselha.

percebi que eu não estava dançando, mas chutando. Após essa experiência, o chute se tornou um instrumento dentro de uma economia geral de composição. Meu pé se tornou um pincel com o qual pintava uma sistematização do traço do corpo”, conta ele (2015: 48-49).

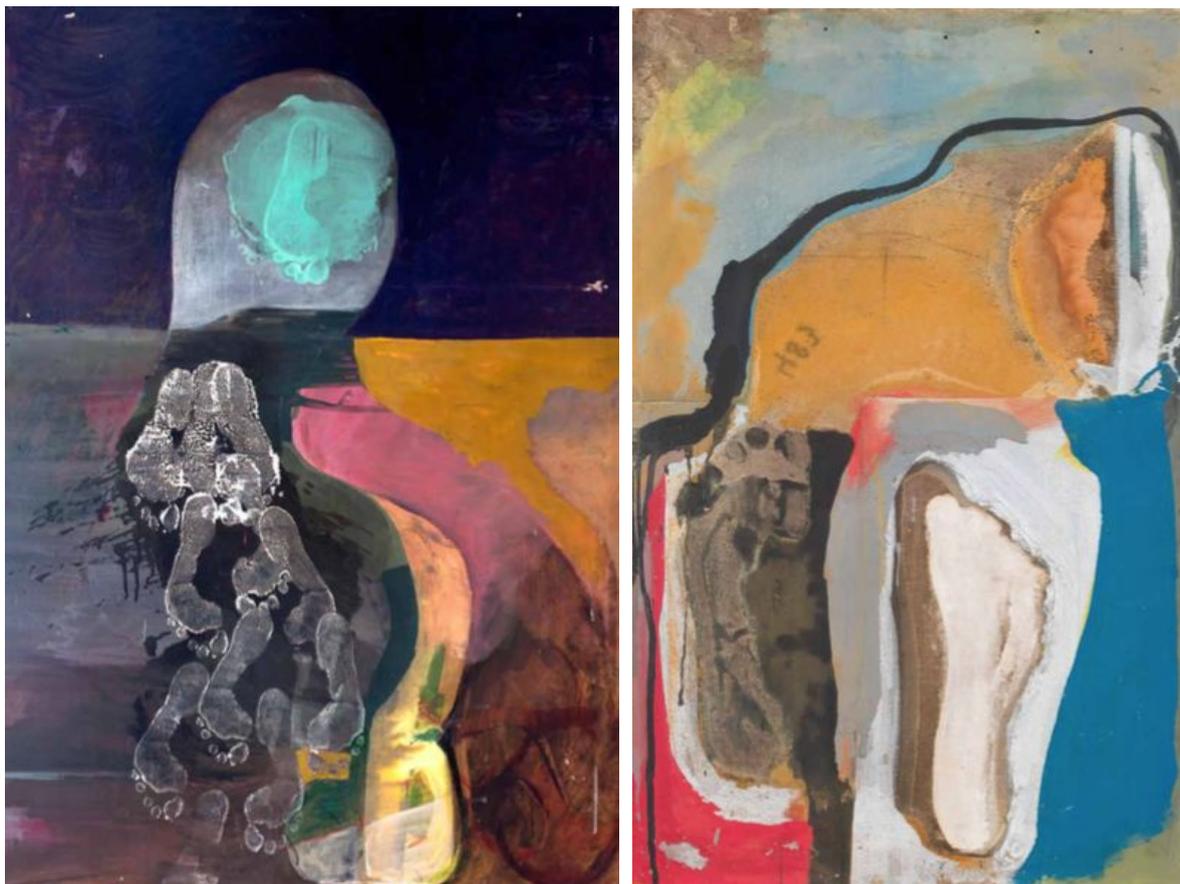


Fig. 83 | *La Marche*, El Hadji Sy, 1978 Oleo sobre tela 153 x 107 cm. Foto: Mamadou Touré Behan.
 Fig. 84 | *Untitled*, El Hadji Sy, 1978 Acrílico sobre tel, 68 x 43 cm. Foto: Wolfgang Günzel.

Essa passagem na qual El Sy relaciona o ato de pintar à dança deu origem a sua exposição individual mais recente, intitulada *At first I thought I was dancing*, organizada em 2016 no *Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle* (Varsóvia, Polônia). Ao investigar diversos aspectos do processo criativo do artista, a mostra validava justamente aquilo que Yinka Shonibare havia pejorativamente classificado, nos anos 1990, como uma “afiliação inquietante a estratégias expressionistas abstratas” (cf. pág. 174) . Para a curadora da exposição, Małgorzata Ludwisiak (2016), o gesto coreográfico de El Sy não expressa uma simples mimese do movimento norte-americano; ao contrário, responde ao contexto político local e opõe-se à relação direta entre a mão do pintor e a representação visual na tradição ocidental (fig. 83 e 84).

7.4. ESSENCIALIZAÇÃO ESTRATÉGICA

Em um exaustivo panorama de cenários que podem levar um artista a ser visto como sendo (ou não) africano pelo sistema das artes, a historiadora estadunidense Kinsey Katcha (2013) discutiu como a possibilidade de mover-se entre pertencimentos identitários parece ser empregada de forma, mais ou menos, consciente por muitos desses atores. Esse argumento é patente no relato do artista egípcio Khaled Hafez que, em entrevista a autora, afirmou:

Em todas as bienais, movo-me com rótulos. Como artista africano, artista egípcio, artista mediterrânico, artista árabe e apenas "artista", não me importa em nada porque sou tudo o que foi dito acima, e não tenho susceptibilidades [para com] rótulos, desde que representem realmente "eu" - geograficamente, por passaporte, ou por qualquer outra coisa, desde que não adapte o meu trabalho ou mude qualquer elemento da minha práxis/prática diária. E desde que a exposição em questão tenha uma curadoria [de maneira que haja um conceito por detrás dela]. (Hafez *apud* Katchka, 2013:498-499)

Outros artistas como sul-africano Athi-Patra Ruga e o sudanês Hassan Musa também viram seu processo criativo ser cerceado por esse caldo de expectativas. “Quando venho para o Ocidente, as pessoas prestam atenção às questões de identidade, raça, gênero. Isso é o que eles esperam de mim”, confessava Ruga à Roxane Azime (2016). Já Musa, há quase quatro décadas vivendo na França, se dizia confrontado aos anseios do público parisiense em relação aos habituais “diálogos entre culturas” ou a “proteção da identidade africana” (*apud* Azime, 2016).

Assim como El Hadji Sy, as manobras discursivas realizadas por esses artistas também se apresentam como uma estratégia de ordem política, na qual busca-se a restituição da historicidade à arte africana e aos seus produtores como articuladores de uma visão contemporânea sobre, e a partir do, presente. Nesse sentido, gostaria de recorrer novamente à Gayatri Spivak para convocar a premissa de uma “essencialização estratégica”, em oposição ao princípio de um paradoxo oportunista, elencado anteriormente. Foi Spivak (1990: 11-12) quem cunhou esse conceito, a princípio, para caracterizar as estratégias de mobilização dos movimentos feministas, e posteriormente, de outros grupos “subalternizados”, mas fragmentados por distintos horizontes de enfrentamento social. Para a teórica indiana, todo ato de representação pode ser entendido como uma estratégia na qual os sujeitos optam por identificar-se a uma entidade estável e unificada em prol de um determinado fim político. Uma estratégia, afirma ela (2009: 2), “trabalha através de uma crítica (des)construtiva e persistente da teoria. A estratégia é um conceito - metáfora e, ao contrário da 'teoria', seus

anteriores não são desinteressados e universais.” Entretanto, uma estratégia não se dá sem os riscos de sucumbir aos seus próprios recursos mobilizadores. Ao discutir a essencialização das lutas feministas, a própria Spivak chamou atenção para os dilemas em se definir o feminino nos termos de uma essência substantiva. Idealmente, para se escapar a essas armadilhas, as tentativas de essencialização com fins políticos deveriam se dar de forma consciente e alertas aos limites das categorias identitárias, entendendo-se provisórias e abertas a heterogeneidade dos sujeitos que abarcam o coletivo.

De qualquer modo, a crítica ao “caráter fetichista” (por assim dizer) da conceito guia tem de ser persistente ao longo de todo o caminho, mesmo quando seja para nos lembrar de que é contraproducente. Caso contrário, a estratégia congela-nos naquilo que se chama de uma *posição essencial*, mesmo quando a situação que suscita a estratégia encontra-se aparentemente resolvida. [...] Se estamos a considerar uma estratégia, é preciso olhar para onde o grupo—a pessoa, as pessoas, ou o movimento—está situado quando faz reivindicações a favor ou contra o essencialismo. Uma estratégia adequa-se a uma situação; uma estratégia não é uma teoria. (Spivak, 2009 :2)

A seguir, demonstrarei como esses posicionamentos foram amplamente debatidos pela bienal de Dacar. Em especial, as mobilizações das identidades artísticas face ao espaço ocupado pela arte africana no campo da criação contemporânea tornaram-se um dos principais desafios curatoriais enfrentados por *Dak'art* na definição de sua missão institucional entre os anos 1990 e 2000.

8

A bienal de Dacar face
a uma ideia de arte africana

Neste capítulo examinarei a emergência do projeto que deu origem a uma bienal em Dacar, entre 1989 e 1990, a partir de múltiplos quadros de aproximação — a saber, senegalês, continental e global. De partida, irei demonstrar como a plataforma se situa em uma encruzilhada de forças e expectativas. Por um lado, motivada pela pressão dos artistas senegaleses carentes das plataformas de difusão antes disponibilizadas por Léopold Sédar Senghor. Por outro, impulsionada pelo enxugamento do Estado, e o subsequente desejo de Abdou Diouf em revisitar os projetos de diplomacia cultural iniciados por Senghor. No âmbito continental, a criação da Bienal de Dacar, também conhecida como *Dak'art*, se posiciona de maneira singular face a outras mostras sazonais como os *Rencontres de Bamako*¹⁷, a Bienal do Cairo ou as extintas *Biennale d'Art Contemporain Bantu*, Trienal de Luanda e Bienal de Johannesburgo. Isso se deve tanto a sua perenidade quanto a sua capacidade de ressonância internacional e posterior impacto na carreira dos artistas participantes. No espectro global, a bienal oferece novos aportes à recepção da arte africana, construindo pontes com iniciativas e profissionais que facilitam a inserção da mostra na cartografia das principais bienais de arte contemporânea ao redor do mundo¹⁸. Entretanto, esse processo nem sempre ocorreu de maneira consensual.

À luz dessa contextualização, confronto a literatura existente sobre a bienal de Dacar, buscando compreender as diferentes genealogias atribuídas à mostra — normalmente oscilando entre a história dos festivais culturais panafricanos e as agendas

¹⁷ Também conhecida como Bienal Africana de Fotografia.

¹⁸ Em vista do influxo de redes artísticas formadas a partir da bienal, diversas personalidades ligadas à cena das artes senegalesa são categóricas em reiterar a relevância da mostra para a formação dos artistas locais. Tal constatação foi recorrente ao longo das entrevistas realizadas ao longo dos meus períodos de pesquisa no Senegal (2014, 2018, 2019). Entre os atores que afirmaram esse posicionamento da bienal estão Malick Ndiaye (curador do *Musée Théodore Monod*), Sylvain Sankalé (coleccionador) e Mouhamed Diallo (professor da *École Nationale des Arts*).

expositivas do chamado “contemporâneo global” (*global contemporary*)¹⁹. De maneira distinta ao que sugerem autores como Yacoubá Konaté (2009, 2010) e Ugochukwu-Smooth Nzewi (2013), acredito que há limites em se situar *Dak’art* numa linhagem majoritariamente panafricana. Nesse sentido, busco compreender até que ponto o internacionalismo da mostra, enunciado a partir de Dacar, converge (ou diverge) dos anseios por diferença cultural no quadro das instituições artísticas ocidentais.

8.1. “UM HOSPITAL SEM MÉDICOS”

Nos anos 1990, após a conclusão de parte dos ajustes estruturais (cf. Capítulo 6), a relativa estabilidade econômica do Senegal permitiu a idealização de uma série de iniciativas culturais, entre as quais uma nova edição do *Festival Mondial des Arts Nègres*. Sob o título de *Festival Panafricain d’Art et de Culture*, o projeto conduzido pelo politólogo senegalês Pathé Diagne assinalava o desejo de reposicionar o país no epicentro das manifestações artísticas e culturais africanas. Previsto para acontecer em 1986, os planos para o festival foram, no entanto, deixados de lado em virtude de “má administração e fricção ideológica” (Ficquet e Gallimardet, 2009). Face a esse insucesso, e com a proliferação do modelo de bienais de arte ao redor do mundo²⁰, o Estado senegalês foi convocado pelos artistas locais a promover uma nova bienal sediada em Dacar²¹.

“A Bienal de Dakar nasceu da frustração de artistas e intelectuais senegaleses. Na verdade, é a primeira bienal ao sul do Saara nascida de uma vontade local que conseguiu convencer os políticos”, situa a curadora senegalesa N’goné Fall (entrevista, 2016). Fall é categórica ao atribuir a criação da plataforma aos protestos que se seguiram com o fechamento do *Musée Dynamique*, em 1988 (cf. Capítulo 5). Em resposta a essas reivindicações, o projeto da bienal foi votado pelo parlamento senegalês e acabou sendo acolhido e financiado, em grande parte, pelo Ministério da Cultura. Seu anúncio oficial

¹⁹ Para uma definição do termo ver *The global contemporary and the rise of new art worlds*. Cambridge, MA: MIT Press, 2013.

²⁰ De acordo com a cronologia das bienais publicada em *The global contemporary and the rise of new art worlds*, somente entre as décadas de 1980 e 1990 foram criadas pelo menos 45 bienais de artes visuais ao redor do mundo. Para uma lista completa ver Belting et al (2013: 104-106).

²¹ Segundo Rémy Sagna (2008: 132) muitos desses artistas estavam agrupados em uma associação denominada ANAPS (Association Nationale des Artistes Plasticiens du Sénégal). Elizabeth Harney (2004: 147) aponta que o embrião dessa associação foi gerado em 1975, sob a liderança de Papa Ibra Tall e, entre altos e baixos, transformou-se num organismo de agrupamento dos artistas órfãos das subvenções estatais a partir dos anos 1980. À época da criação da bienal de Dacar, a associação era presidida por El Hadji Sy.

foi feito por Abdou Diouf em outubro de 1989, durante o colóquio “*L’écrivain et le droits de l’homme*”, em Dacar (Sylla, 1998: 148)

N’goné Fall aponta que o nascimento da bienal no seio do aparelho estatal tem assegurado a continuidade da mostra por três décadas, mas acabou se tornando problemático em dois aspectos: por um lado, afugentou um maior aporte de capital privado ao evento e, por outro, fez com que a bienal fosse gerida por um corpo de burocratas não necessariamente versado em artes visuais. “É como um hospital sem médicos”, compara Fall (entrevista, 2016). Mas, ao contrário do que se poderia esperar, a curadora – que foi parte do comitê de avaliação da bienal entre 1998 e 2006 – deixa claro que o governo senegalês nunca interveio abertamente no conteúdo do que tem sido exibido nas mostras²². “O Estado não tem direito a veto sobre o trabalho dos curadores convidados, mas há sempre o procedimento burocrático... a lista de artistas deve ser submetida ao ministro para aprovação. Isto é completamente absurdo”, protesta Fall (entrevista, 2016).

No íterim de suas edições, a bienal experimentou múltiplos formatos e escopos curatoriais. À princípio idealizada para intercalar mostras voltadas às letras e às artes, ela readequou sua missão para focar exclusivamente nas artes visuais, a partir de 1992. Espécie de “anteprojeto” de *Dak’art*, a *Biennale des Arts et des Lettres* (Bienal de Artes e Letras de Dacar), realizada em dezembro de 1990, tomava a cultura como instrumento de cooperação africana e desenvolvimento econômico, e nascia no seio da tradição literária senegalesa, confirmando o engajamento histórico do país com essa forma de expressão. Intitulada *Rendez-vous des Lettres*, a programação da bienal era acompanhada de manifestações musicais, teatrais, exposições de arte, além de um colóquio cujo escopo era, em grande parte, ligado ao universo da francofonia e aos dilemas das literaturas nacionais face ao legado colonial e à pluralidade das línguas locais. Embora a presença de Léopold Sédar Senghor no encontro respondesse a essas expectativas²³, sua relação com os princípios da *Négritude* era marcada por uma fratura, já que um dos principais objetivos de Abdou Diouf era diferenciar-se do presidente-poeta (cf. Konaté, 2009). Não à toa, a bienal realizava uma homenagem a Cheik Anta Diop, um dos principais adversários políticos e intelectuais de Senghor (cf. Capítulo 4). “Vejam bem, a Bienal de Dacar não é, para o povo ou o governo senegalês, uma simples maneira de

²² Ao entrevistar Maria Chiaretti (2020), uma das produtoras da exposição *Traversées* na bienal de 2016, obtive o relato de uma intervenção do *Secrétaire général* da bienal Mahamadou Rassoul Seydi que, de certa forma, contradiz a fala de Ngoné Fall no que se refere ao veto. Explícito isso em detalhes no capítulo 10.

²³ Com efeito, a *Biennale des Arts et des Lettres* foi dedicada por Abdou Diouf a Senghor, o que, para alguns teóricos, reforça a suposta continuidade das políticas culturais entre os dois estadistas (cf. Sylla, 1998: 148). Outros são mais cautelosos em apontar essa continuidade, e insistem num desejo de diferenciação de Abdou Diouf em relação ao seu predecessor (cf. Konaté, 2009: Diouf, 2015).

renovar nossa tradição de manifestações culturais de grande amplitude”, situava Diouf (1990: 9) na abertura do colóquio. E, afirmando o imperativo de uma unidade africana, tal como defendida por Diop, seguia: “Minha convicção profunda é que não adianta esperar a unificação do continente se não queremos nos ocupar da dimensão cultural da unidade africana” (Diouf, 1990: 10). Exaltado por parte da imprensa local, esse projeto de “afro-federalismo” era, entretanto, associado ao legado das políticas culturais de Senghor. Para o jornalista Moustapha Sarr Diagne (1990: 7), “é inútil esperar a unificação do continente se não quisermos nos encarregar da dimensão cultural essencial. [...] Esta talvez seja a grande lição deste primeiro dia da Bienal: Senghor estava certo”.

8.2. GENEALOGIAS EM QUESTÃO

Passados dois anos, a segunda edição da bienal abria as portas com uma mostra internacional de artes plásticas que acabou sendo tomada pela cronologia oficial como a primeira bienal de artes visuais de Dacar. O evento se estruturava ao redor uma grande exposição intitulada *Arts et regards croisés sur l'Afrique*, que incluía artistas provenientes de quase todos os continentes — à exceção da Oceania, com quem a África possui, até hoje, poucas relações diplomáticas —, além do colóquio *Permanences et Mutations de l'Art Africain*. Segundo o poeta e secretário geral daquela bienal, Amadou Lamine Sall (1992: 8), as obras selecionadas compartilhavam traços de uma influência estética negro-africana, embora os sentidos desse princípio curatorial nunca tenham ficado muito claros. Talvez por isso, ela tenha sido considerada incipiente e confusa pela crítica e pela produção acadêmica especializada. “A exposição principal proporcionou um levantamento extremamente diversificado da arte contemporânea, mas a qualidade desigual e a apresentação confusa desanimou tanto os artistas quanto o público”, afirma Clémentine Deliss (1993: 138) que esteve presente nessa bienal. Em sua crítica, publicada posteriormente na revista *Third Text*, Deliss apresenta um retrato absolutamente caótico da mostra, com obras perdidas e apresentadas segundo uma leitura acrítica e estereotipada das práticas estéticas africanas. Segundo ela, obras como “a colagem de ossos, terra, marcas ‘tribais’ patinadas e instrumentos musicais de Claudio Costa constituiu um insulto às sofisticadas expressões multimídia tão características da arte africana do século XX [...]” (Deliss, 1993: 139).

De fato, um primeiro olhar sobre as obras e trajetórias dos artistas apresentados na mostra aponta um resultado bem distante das ambições de seus organizadores, no qual nota-se a grande disparidade entre os artistas selecionados. Alguns deles com uma

carreira consolidada – como o marfinense Ouattara Watts e a nigeriana Sokari Douglas Camp, respectivamente vivendo nos Estados Unidos e no Reino Unido –, outros, “artistas de ocasião” que acabaram enveredando por distintos campos profissionais nas décadas seguintes de suas carreiras – como o arquiteto uruguaio José Tarabal. Muitos deles, eram artistas estrangeiros à época vivendo no Senegal – como os franceses Daniel Corvisy (professor de artes *coopérant*), e Odile-Alexandre Rousselet (ceramista) – e, provavelmente, por esse motivo foram incluídos na mostra. Esse tipo de processo seletivo difere do que ocorre com grande parte das bienais internacionais que, mesmo quando atravessadas por critérios personalistas ou restrições financeiras, costumam alicerçar suas exposições a partir de artistas com reconhecida atuação profissional.

Mesmo que não estivesse organizada em pavilhões, a ênfase na nacionalidade dos artistas incluídos fez com que autoras como Iolanda Pensa (2011) atribuíssem à bienal de Dacar o modelo da Bienal de Veneza e suas representações nacionais. Como vimos no terceiro capítulo desta tese, tal modelo inscreve-se historicamente numa rede política e diplomática, toma o campo da arte como parte dos interesses estatais e suas estratégias de *soft power*. “Era inevitável”, afirma Pensa (2006: 579), “que a primeira bienal [de Dacar] se concentrasse mais nas relações políticas internacionais do que na arte contemporânea”. No entanto, essa relação era apenas parcial já que, como bem nota o historiador Yacouba Konaté (2009), a apresentação de artistas por país em Dacar não se dava pelo modelo dos pavilhões, mas sim refletia uma estratégia de apresentação, organização e mobilização de recursos.

Em sua extensiva pesquisa sobre *Dak’art*, Konaté (2009, 2010) – também curador-chefe da bienal em 2006 – é categórico ao afirmar que o foco da bienal na arte contemporânea está intrinsecamente ligado à reconstrução democrática e às dinâmicas da globalização no continente africano. Sob esse prisma, *Dak’art* inscreve-se na história política africana dos anos 1990; marcada pelo fim do *apartheid* e pelas mobilizações sociais que levaram os regimes de partido único, predominantes em quase todo o continente, a considerar a abertura política. Tal processo coincide com a criação da breve Bienal de Joanesburgo (1995-1997) e com a revalorização do espaço urbano em muitas capitais africanas que, por sua vez, passam a ocupar uma nova dimensão pública. Nesse contexto, as bienais permitiram a formação de redes de intercâmbio e colaboração, emulando espaços abertos à imaginação política dos artistas e curadores participantes. Konaté (2010: 106) argumenta que – num gesto similar ao da *documenta* de Kassel (fundada em 1955 em um contexto de reconstrução do campo da arte e da

cultura devastados após a Segunda Guerra Mundial) — a criação de bienais na África reforçou o papel da arte na emancipação política e social do continente.

Pode-se dizer que o advento das bienais na África articulou pelo menos um duplo movimento: a recepção de uma arte não amada e a auto-reconstrução. As bienais de arte contemporânea estão relacionadas com a problemática da recepção da arte africana, seriamente escassa na ordem hierárquica do sistema artístico internacional. [Esse advento também] partilhou os esforços de reconstrução da África em meio à sua crise democrática. (Konaté, 2010: 107)

Ao referendar essa hipótese, Ugochukwu-Smooth Nzewi (2013) descreve *Dak'Art* como uma plataforma internacional mobilizada por uma “confluência de fatores sociais, políticos e econômicos”, pautados pelos ideais do pan-africanismo, e alinhada às abordagens multiculturais, pós-coloniais e às políticas de diversidade que passaram a reger o mundo da arte, do final do século XX em diante. Nesse espectro, Nzewi considera capital o legado de mostras como *The Other Story* (1989-1990) e *Magiciens de la Terre* (1989) para a constituição da bienal (cf. Capítulo 2). “O discurso pós-colonial representado nestas exposições se tornaria parte do mainstream nos anos 1990, e foi a razão de ser de *Dak'Art*”; afirma o autor (Nzewi, 2013: 57). Além disso, ele enfatiza a liberalização econômica e a política do Estado mínimo senegalês, a partir dos anos 1980, como propulsores da mostra. Tal processo permitiu o influxo de capital e organizações internacionais no país²⁴ (para além das redes de troca herdadas da colonização francesa) e, conseqüentemente, a penetração de novas agendas culturais.

Os artistas contemporâneos em *Dak'Art* abordam a experiência pós-colonial a partir de posições individuais e não a partir de qualquer contexto ideológico ou coletivo. Isto marca uma mudança distinta dos modernistas, tais como Papa Ibra Tall (Senegal) e Gerard Sekoto (África do Sul), que exploraram temas e assuntos impregnados dos conceitos de Africanismo e Nêgritude. Isto representa, creio eu, a manifestação mais clara de uma mudança na produção artística em África nos anos 1990. (Nzewi, 2013: 8)

Com efeito, a mudança apontada por Nzewi só se tornou visível a partir de 1996 (fig. 85), quando a plataforma passou a dedicar-se exclusivamente à arte contemporânea africana. “Os artistas visuais consideraram normal que a Bienal, que havia sido criada a pedido deles, fosse dedicada às artes, e acharam que as letras deveriam encontrar outra estrutura para sua promoção.”, explica Rémi Sagna (2008:132), secretário geral da bienal entre 1993 e 2000. Nesse contexto, o comitê da bienal e demais representantes da cena

²⁴ Entre as quais, o Instituto Francês (antes, Centro Cultural Francês), o Instituto Goethe, e mais recentemente o Instituto Confúcio. Aqui é importante lembrar que Dacar é um importante pólo de organizações internacionais e não-governamentais na África devido, em grande parte, a sua estabilidade política.

artística senegalesa manifestaram o anseio de que a mostra fosse marcada por uma especificidade em relação a outras bienais internacionais, mais renomadas e dotadas de maiores recursos financeiros. Logo, a solução mais plausível foi delimitar seu escopo à criação de artistas africanos, vivendo dentro ou fora do continente.

Esta escolha foi feita após longas e, muitas vezes, apaixonadas discussões. Queríamos que a criação artística africana fosse promovida em primeiro lugar no continente, entre uma população africana, mas por profissionais africanos ou não, a fim de diversificar os pontos de vista. Queríamos que os profissionais de arte do continente e de outros lugares viessem a Dacar para conhecer artistas africanos e as suas criações. Queríamos organizar a reflexão e análise da criação africana no continente. A nossa ambição era fazer de Dacar a maior plataforma para a promoção da criação artística africana, depois de ter notado a pequena parte que lhe foi dada nos grandes eventos artísticos dos países do Norte. Algumas pessoas pensavam que íamos contribuir para a guetização (*ghettoisation*) dos artistas africanos. Não! Não era isso que procurávamos. (Sagna, 2008: 133-134)



Fig. 85 | Cerimônia de inauguração da Dak'Art 1996, Theatre Daniel Sorano. O Presidente Abdou Diouf está em pé no meio. Cortesia do Secrétariat de la Biennale

N'goné Fall — que entrou para o comitê da bienal na edição seguinte (1998) — reitera a ocorrência desse tipo de discussão. “À época, muitos disseram que tornar a bienal uma mostra panafricana era como constituir um gueto. Afinal, era preciso sair do gueto para ser internacional”, pontua ela (entrevista, 2016). Alguns anos depois, e com a missão da bienal mais consolidada, Fall foi convidada para realizar a curadoria de uma das exposições da 5ª edição (2002). Segundo ela, havia, entretanto, uma condição imposta pelos organizadores da mostra: os artistas africanos não deveriam ser originários do oeste da África. Naquele momento, afirma Fall (entrevista, 2016), essa demanda era uma

resposta à crítica corrente de que a bienal estava muito centrada na África Ocidental, e que para ser “realmente panafricana” ela deveria voltar-se às demais regiões do continente.

8.3. UMA BIENAL PANAFRICANA?

Muitos são os artistas, críticos e curadores a inscrever a bienal de Dacar numa linhagem de manifestações culturais panafricanas (cf. Sagna, 2008; Konaté, 2009; Nzewi, 2013; Fall, 2018). Mas, o que seria uma bienal “panafricana” nesse contexto? Para os organizadores de *Dak’art* essa dimensão parece estar muito mais atrelada às relações intracontinentais, ao passo que, para os críticos e acadêmicos estrangeiros, isso se daria pelos intercâmbios da bienal com a diáspora.

A essa altura, gostaria de lembrar a definição de panafricanismo evocada pelo historiador Amzat Boukari-Yabara (2017) que associa o conceito às suas atualizações históricas, pautadas por mobilizações políticas e sociais (cf. pág. 18). A princípio atreladas aos movimentos abolicionistas e, posteriormente, às lutas pela emancipação negra entre o fim do século XIX e meados do século XX, ele é integrado à “a doutrina da unidade política [africana] formulada pelos nacionalistas africanos no contexto das lutas anticoloniais e independentistas” (Boukari-Yabara, 2017: 5). O autor vai mais além e desvincula o panafricanismo de uma geografia precisa, caracterizando-o como um movimento “estritamente ligada a uma ruptura na história da África, dividida entre os que permaneceram no continente e os que ficaram isolados de sua história” (p. 281). Afinal, argumenta Boukari-Yabara, “não é necessário residir na África para ser pan-africano” (p. 13).

Em vista do que aponta Boukari-Yabara, nota-se que a dimensão panafricana da bienal levou um certo tempo para elaborar esse duplo jogo de forças – continental e global – que, aliás, diz respeito à presença da diáspora na mostra. Aqui, é importante reter que, no curso da definição de sua marca face a outras exposições internacionais, as discussões sobre lugar de origem e residência dos artistas tornaram-se frequentes não só entre os membros do comitê organizador, mas também entre os artistas senegaleses muitas vezes frustrados pelo que consideram exclusões arbitrárias. Isso fica evidente em muitas das críticas e depoimentos publicados nos jornais locais, a cada edição da bienal.

Sob o título “*Dak’art 2000: os esquecidos reunidos*” (“*les oubliés réunis*”), a charge do cartunista senegalês Oumar Diakité – conhecido como Odiá – representa essas tensões (fig. 86). Nela, vemos três artistas aborrecidos face a um personagem que

caminha ativo pela rua (seria ele um artista escolhido? ou um curador?). “Iremos dizê-lo nossas três verdades!”, esbraveja o primeiro. Nos quadros em segundo plano, entretanto, nada de novo parece ser pronunciado pelos artistas, com seus dizeres em *wolof*. “Três verdades”, diz o primeiro. “Certamente, a verdade”, afirma o segundo. “Oh meu deus, somente a verdade”, reitera o terceiro. No capítulo seguinte, apontarei as correlações entre esse tipo de resistência dos artistas senegaleses e o aumento de participações da diáspora contemporânea ao longo das edições da bienal. Trata-se de importante um eixo de disputas que remete diretamente às formas como a produção artística internacional se faz presente em *Dak’art*.



Fig. 86 | Charge de Odia publicada no jornal *Walfadjri* (Dacar, julho de 2000).
Reprodução: Sabrina Moura

No que se refere à genealogia panafricana de *Dak’art* é possível notar que o desejo de se contrapor àquelas que encontram seu germe na Bienal de Veneza (cf. Pensa, 2011), situando-a em uma grade de leitura baseada no próprio continente. Ugochukwu-Smooth Nzewi (2013: 67), como já disse, associa a dimensão geopolítica da bienal às ambições internacionalistas dos festivais panafricanos dos anos 1960 e 70, entre os quais estavam não só o *Festival Mondial des Arts Nègres* (1966), mas também os festivais organizados na Argélia (1969) e Nigéria (1977) (cf. Capítulo 4). O que aproxima essas manifestações, explica ele, é o esforço em proporcionar um engajamento global com os princípios da solidariedade negra e africana no campo da cultura. Logo, o entendimento da bienal de Dacar “deve ser situado dentro da história do ativismo cultural negro do século 20” (Nzewi, 2013: 67). O autor aponta, entretanto, uma importante diferenciação relativa aos dois contextos em questão: enquanto os primeiros festivais estavam pautados em um

internacionalismo negro ou africano, a bienal de Dacar esteve mais voltada às conexões tecidas com agentes e instituições pertencentes ao que denomina “mundo internacional das artes”. “São duas abordagens diferentes, mas com o mesmo objetivo de afirmar uma presença cultural negra ou pan-africana. É evidente que as vertentes da política cultural negra no século XX se adaptaram à época, aos locais e aos diversos públicos”, observa (Nzewi, 2013: 114-115).

A tese de Nzewi falha, entretanto, em identificar claramente quais mobilizações culturais negras, no seio da bienal, embasam sua hipótese. Ao adotar o uso intercambiável de termos como “africano”, “panafricano” e “negro” na definição do projeto artístico e, conseqüentemente, político da bienal o autor negligencia algumas distinções históricas e contextuais, necessárias a esse tipo de enquadramento. Exemplo disso, é a análise da questão racial no contexto da bienal que, em grande medida, também remete às contendas acerca da noção de “*arts nègres*” no FESMAN, nos anos 1960. Basta lembrar que a reivindicação por uma “união africana” pós-independência e a elaboração do “manifesto cultural panafricano” no quadro do *Festival Panafricain d’Alger* (1969) representam uma reação ao assimilacionismo neocolonial atribuído à Léopold Sédar Senghor e à especificidade racial proclamada pela *Négritude* naquele contexto (cf. Capítulos 4 e 5).

Além disso, a dimensão pluridisciplinar desses festivais — voltados à música, dança, teatro, literatura e, também, artes visuais — impacta diretamente a sua distinção com relação à bienal de Dacar²⁵, e reverbera em outros dois aspectos fundamentais: as projeções midiáticas e o alcance público desses eventos.²⁶ No que se refere ao primeiro aspecto, a temperatura dessa projeção pode ser medida através dos dossiês especiais sobre o FESMAN (1966) e as primeiras bienais (1990, 1992), respectivamente publicados

²⁵ Nota-se que a dimensão pluridisciplinar da bienal de Dacar é restrita às edições de 1990 e 1992. Como já afirmei, embora a literatura fosse a expressão privilegiada em 1990, também havia apresentações teatrais e musicais, bem como, a inclusão tímida das artes plásticas. Em 1992, Clémentine Deliss (1993: 137) afirma que “Conferindo ao evento um toque de festa, estavam as bancas de artes e ofícios na Village de la Biennale e o palco ao ar livre na Place de l’Obelisque que ofereceu aos locais a oportunidade de ver gratuitamente as suas estrelas favoritas de Youssou N’Dour a Baba Maal, Omar Pene a Aicha Kone e os Soukous do Zaire. Trinta mil pessoas lotaram as ruas à noite, esmagando-se na plataforma central, para ver Baba Maal executar a sua vibrante mistura de mbalax e reggae, mal mantida sob controle por uma dúzia de jovens soldados a balançar os seus cassetetes de borracha como rugidos de touro sobre as multidões.”

²⁶ Embora note-se um fluxo vigoroso de visitantes internacionais nas semanas de abertura de *Dak’art*, há ao longo de toda a bienal — que permanece em cartaz por aproximadamente um mês na capital e, por vezes, em Saint Louis — uma presença mais tímida de visitantes senegaleses. Para melhor explorar esse aspecto, um estudo detalhado dos fluxos de público local e internacional em *Dak’art* parece-me de suma importância, e ainda a ser realizado. Pouco contemplado pelo comitê gestor da bienal, esse ponto foi apontado por Rémi Sagna, em 2008 (134): “Sabemos que o público em geral não vem espontaneamente a galerias e museus. Sim, um dos grandes desafios da *Dak’art* é alargar o seu público.” Nota-se, porém, que um estudo específico (e pouco difundido) foi realizado pela pesquisadora Marie Perrin a esse respeito: *Les publics de l’art contemporain produit en Afrique: La Biennale des Arts Dak’art 2010, Sénégal*. Saarbrücken: Éditions Universitaires Européennes, 2012.

no principal veículo da imprensa escrita local: o jornal *Dakar-Matin*, a partir de 1970 denominado *Le Soleil*.²⁷ Para noticiar o festival de artes negras, o veículo em questão publicava uma contagem regressiva dos dias que antecederiam o evento, um ano antes de seu início (fig. 87). Nesse processo, comentava detalhadamente a chegada de obras vindas de museus estrangeiros e a confirmação de presença das delegações dos países e chefes de estado convidados. Como vimos no quinto capítulo desta tese, a dimensão negra das expressões artísticas contempladas pelo festival era sua espinha dorsal: “1966 será o ano dos artistas negros?”, indagava uma das colunas culturais de *Dakar-Matin* (6 de outubro de 1966). Curiosamente, as expectativas de Léopold Sédar Senghor com relação ao comportamento do público senegalês durante o festival também ocupava parte dessa cobertura, diariamente atualizada ao longo de todo o mês de abril de 1966. “Meu governo não poupou esforços ou sacrifícios financeiros para garantir o sucesso dos eventos internacionais. Mas este sucesso está agora vocês: todas as senegalesas, todos os senegaleses, e em particular o povo de Dacar”, declarava o então presidente (Senghor, 1966).



Fig. 87 | “O Festival de artes negras em 168 dias”. Excerto mostrando contagem regressiva para o FESMAN, publicada diariamente no jornal *Dakar Matin* (out. 1965). Fig. 88 | Caderno especial do jornal *Le Soleil* sobre a abertura da *Bienal des Arts et des Lettres* (dez, 1990). Reprodução: Sabrina Moura.

²⁷ *Dakar-Matin* é um jornal senegalês oriundo do jornal semanal *Paris-Dakar* fundado em 1933, pelo editor francês Charles de Breteuil (1905-1960). Um ano após a independência do Senegal, *Paris-Dakar* mudou seu nome para *Dakar-Matin*. Em 20 de maio de 1970, foi substituído pelo *Le Soleil*, um jornal diário ainda hoje publicado. Ao longo de sua história, o título em questão esteve próximo ao poder estatal, numa situação de quase monopólio da imprensa senegalesa.

No caso das primeiras bienais de Dacar, e a despeito do tom enaltecido utilizado pelos seus organizadores, nota-se uma programação menos expressiva e estruturada com recursos bem mais escassos do que o FESMAN. Ao comentar as expectativas acerca da *Biennale des Arts et des Lettres*, o jornal *Le Soleil* (6 dez. 1990) lamentava a ausência de certos artistas convidados para a sua programação musical, como o malinense Salif Keïta ou a marfinense Aïcha Koné, em razão de restrições orçamentárias (fig. 88). Mas, uma vez aberta a mostra, o jornal logo se prontificava a exaltar a iniciativa de Abdou Diouf: “Já pela manhã, alguns poucos caminhantes percorreram o vilarejo para absorver a atmosfera que ali reinava. [...] Mas à tarde, em toda a praça do Obelisco havia muita gente. Vieram pessoas de todos os lugares para assistir a este importante evento.” (*Le Soleil*, 13 dez. 1990). Nesse sentido, há que se tomar com um espírito bastante crítico as intenções dos políticos da época que buscavam, a despeito das evidências, estabelecer conexões diretas entre os festivais dos anos 1960 e a Bienal de Dacar. “Desde o início, foi a vontade política de colocar esta bienal em um contexto pan-africano, no espírito do Festival de Artes Negras”, afirma N’goné Fall (entrevista, 2016) – mas, nota-se aqui, não sem contradições.

Lamine Sall (1992:8), ao introduzir a primeira bienal de artes visuais, fazia questão de afirmar sua filiação com o FESMAN: “Vinte e seis anos já. O Senegal [...] estava então organizando o primeiro Festival Mundial de Artes Negras. Vinte e seis anos depois, o Senegal continua no mesmo caminho, e a realização da segunda [Bienal] faz parte desta política e desta visão cultural, cujo objetivo, mais uma vez, continua a ser o homem”. Enquanto Samir Sobhy – artista egípcio e presidente do júri – citava a demanda dos próprios artistas senegaleses para que a bienal realizasse uma ruptura “com a antiga frente de reivindicação e independência (primeiro Festival Mundial de Artes Negras de 1966) para abordar a partir de agora a simples avaliação, à luz do confronto internacional” (Dak’art, 1992: 65).

A despeito dessas expectativas conflitantes, é possível que os ecos de um passado glorioso, fruto do legado de Senghor, se fizessem sentir, sobretudo, de maneira espectral. Ou, como bem definiu Elizabeth Harney (2004), sob a forma de uma sombra (“*the Senghor shadow*”)²⁸.

Ao passo que a manifestação de 1966 foi anunciada como um símbolo dos sucessos da luta anticolonial, da autodeterminação e das esperanças de um futuro pós-colonial brilhante (apesar das diferenças ideológicas posteriores entre Senghor e outros intelectuais africanos expressas em Argel, em 1969), a bienal de 1992 parecia uma lembrança sombria das desilusões dos primeiros programas nacionalistas e das

²⁸ Esse termo está presente, aliás, no próprio título de sua obra de referência sobre o assunto: *In Senghor's Shadow: Art, Politics, and the Avant-Garde in Senegal, 1960–1995* (2004).

pressões do ajustamento estrutural e da dependência econômica. [...] Em vez de tentar imitar o festival anterior, o governo de Diouf deveria ter atualizado a sua agenda. A bienal inevitavelmente não herdou o manto do seu famigerado antecessor porque estava a operar num clima internacional em grande mudança e sem a presença imponente de uma figura pública como Senghor. (Harney, 2004: 224)

Outra filiação possível para a bienal de Dacar é apontada por Cédric Vincent (2008; 2014) que, por sua vez, considera “excessivamente simplista traçar uma linha direta entre o FESMAN e *Dak'Art*, dadas as diferenças nas declarações de missão e nas estruturas dos dois eventos”²⁹. Em contraponto, Vincent sugere conexões menos óbvias e volta-se às exposições africanas que foram esquecidas ou nunca passaram da fase de planejamento. “Outra história de festivais e bienais ainda está por contar. Para aqueles que o fizerem, a tarefa será difícil: eles terão que explorar as bienais que estão ausentes ou desapareceram dos calendários.”, afirma o autor (Vincent, 2008: 157). Entre essas mostras, está o projeto de bienal concebido pelo *Institut Culturel Africain* de Dacar (ICA), em 1976. Além da dimensão expositiva, o projeto contemplava uma plataforma de intercâmbio que deveria permitir a consolidação de instituições e associações voltadas à estimular a cena artística africana. Ora, foi justamente essa a dimensão ocupada pela bienal de Dacar duas décadas mais tarde.

Nessa mesma linha de exposições não concretizadas, mas voltadas para um futuro possível, está o projeto da *Pan-Africannial*, uma exposição bienal itinerante inspirada no modelo da *Manifesta* que, a cada edição, é exibida numa capital europeia diferente. Lançado durante o simpósio *Incubator for a pan-African roaming Biennial* apresentado na 8ª edição da *Manifesta* (Murcia, 2010), o projeto contava com a interlocução de grandes nomes da cena curatorial africana, entre os quais estava N'Goné Fall que, por sua vez, se mostrou um tanto dubitativa quanto a sua relevância. “Por que, ao invés de criarmos uma bienal africana itinerante, nós não apoiamos as iniciativas já existentes no continente, que passam por tantas dificuldades financeiras?”, perguntava Fall (2010) ao público presente.

É notável que, ao longo do simpósio em questão, nenhuma das comunicações tenha mencionado uma outra bienal africana itinerante, iniciada em meados dos anos 1980, e que pode oferecer um contraponto significativo à presumida relação entre *Dak'art* e o FESMAN. Trata-se da *Biennale d'Art bantu contemporain* (Bienal de arte bantu contemporânea) realizada pelo *Centre International des Civilizations Bantu* (CICIBA),

²⁹ Embora reconheçam que a bienal represente a expressão mais tangível do impacto exercido pela política cultural iniciada por Senghor, Ficquet & Gallimardet (2009) também contestam essa conexão direta entre a bienal e o *Festival Mondial des Arts Nègres*.

localizado em Libreville (Gabão).³⁰ Organizada com uma periodicidade irregular, entre 1985 e 2002, a bienal circulou por Kinshasa (República Democrática do Congo), Brazzaville (República do Congo) e Bata (Guiné Equatorial). A antropóloga Nora Gréani (2016) situa essa bienal numa cronologia que antecede *Dak'art* e, portanto, questiona a ideia que essa última tenha sido a primeira bienal de arte africana ao sul do Saara (fig. 89). “Essa temporalidade coloca a Bienal Bantu em uma posição de vanguarda do ponto de vista da história da arte africana”, afirma a autora (Gréani, 2016: 71). Ela aponta, por exemplo, desdobramentos consideráveis da plataforma na internacionalização de artistas africanos como o congolês Chéri Samba, “descoberto” pelo controverso curador francês André Magnin³¹ durante a primeira edição da bienal banto (1985).

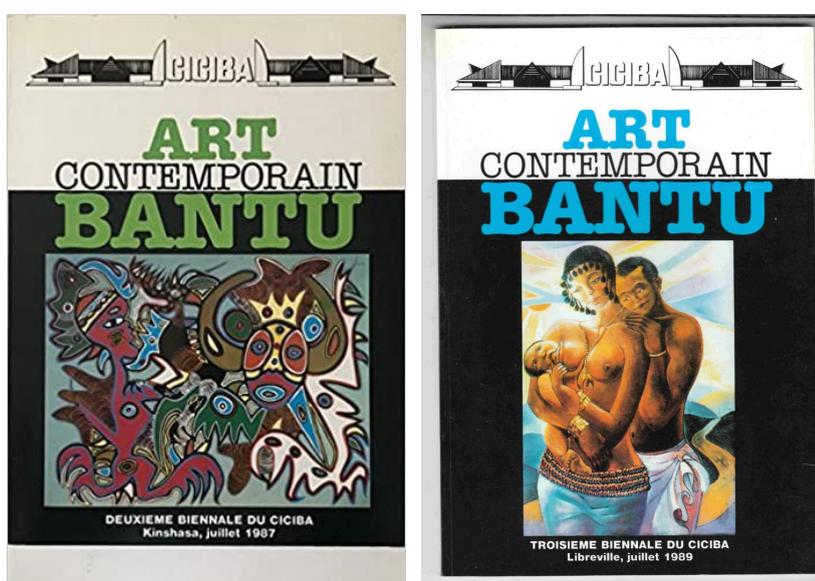


Fig. 89 | Catálogos das segunda e terceira *Biennales du Ciciba*, Art Contemporain Bantu, organizadas em Kinshasa (1997) e Libreville (1989), respectivamente.

Outro aspecto importante dessa bienal é o uso do conceito de *Négritude* e do pensamento de Senghor como ponto de partida para justificar seu foco nos artistas banto (Gréani, 2016: 74). Assim, a exaltação da criação negro-africana no FESMAN, dava lugar à criação negro-banto na bienal do CICIBA. Por isso, somente artistas banto contemporâneos poderiam participar da bienal que, em teoria, excluía a diáspora. Mas, havia exceções. Em 1987, “três artistas cubanos 'de origem bantu' [...] do Centro de Pesquisa Artística Wifredo Lam em Havana são convidados a participar da segunda

³⁰ O CICIBA foi criado em 8 de janeiro de 1983, por iniciativa de Omar Bongo Ondimba, então presidente do Gabão. Os Estados membros do CICIBA são Angola, Camarões, República Centro-Africana, Comores, Congo, República Democrática do Congo, Guiné Equatorial, Gabão, São Tomé e Príncipe, Ruanda e Zâmbia.

³¹ André Magnin é um curador e galerista francês responsável pela seleção dos artistas africanos para a mostra *Magiciens de la Terre* (1989) e colaborador do colecionador Jean Pigozzi. Sua atuação esteve relacionada a diversas controvérsias no campo da arte contemporânea africana. Sobre isso, ver Rips, Michael. “Who Owns Seydou Keïta?” *The New York Times*, 22 Jan. 2006.

edição da bienal”, afirma Gréani (2016: 75). A escolha foi justificada pelo comitê organizador em vista do empenho dos artistas selecionados – Minerva Lopez, René de la Nuez e Ricardo Rodriguez Brey – “recuperar os valores culturais de seus ancestrais africanos, como reação contra a mestiçagem cultural promovida pela intrusão de valores ocidentais em suas cosmogonias e ontologias originais” (CICIBA, 1987 *apud* Gréani, 2016: 75).

No caso de Dacar, os critérios e condições de participação dos artistas sempre foram objeto de longos debates³². Assim como a bienal organizada pelo CICIBA, a escolha de grande parte dos artistas se deu, desde 1996, por meio de inscrições enviadas a partir de um edital. Os dossiês dos artistas inscritos são então examinados por júris ou comitês de seleção – hoje, comitês curatoriais – e as obras selecionadas compõem o que é chamado de *Exposition Internationale*, a principal mostra de artistas africanos na bienal. Além dela, outras exposições idealizadas por curadores convidados – que, por seu turno, também podem convidar artistas não inscritos – formam a programação oficial. Em paralelo, um conjunto de seminários denominados *Rencontres et Échanges* agregam acadêmicos, críticos e curadores para discutir temas específicos ao campo da arte contemporânea africana.

Como evidencia a documentação encontrada nos arquivos da bienal, um dos principais desafios conceituais enfrentados por *Dak’art* ao longo de seus dez primeiros anos girou em torno das definições possíveis da arte africana e o seu papel no campo da criação contemporânea. Posto que as primeiras edições da bienal não se organizavam a partir de um tema estruturante, esse aspecto conceitual ficou, até 2004, a cargo das séries de programas públicos sazonais conhecidos como “*Rencontres et Échanges*”. No panorama temático das edições da bienal (tab. 1) é possível observar o escopo das principais questões norteadoras da mostra. Em azul, estão as temáticas que orientavam, de modo geral, a exposição internacional e, em magenta, estão as temáticas que estruturavam os encontros e debates.

“Artes e olhares cruzados sobre a África” (1992), “A criação artística africana e o mercado internacional de arte” (1996), “Gerenciamento da arte africana contemporânea (1998), “Arte Africana Contemporânea: estilos e criatividade no início do terceiro milênio” (2000), “Criação contemporânea e novas identidades” (2002), “A arte africana contemporânea diante da globalização: questões, desafios e perspectivas” (2004), “África: entendimentos, pressupostos e desentendimentos” (2006), “África: espelho?” (2008),

³² A estrutura da bienal de Dacar esteve, ao longo de suas quase três décadas, em constante mudança e reavaliação, exceto pela *Exposition Internationale* que tem sido uma constante. Em suas primeiras edições havia, por exemplo, o *Salon du design africain*, extinto em 2008.

“Dak’art 1990-2010: retrospectiva e perspectivas” (2010), “Criatividade contemporânea e dinâmicas sociais” (2012). Observados na sequência os títulos em questão, de 1992 a 2012, demonstram um fio condutor que revolve em torno de uma ideia de África (cf. Mudimbe, 1994) e o lugar de seus atores no mundo globalizado. Aqui, mais uma vez, há um questionamento constante dos aportes africanos à contemporaneidade, ou em outras palavras, ao lugar da África no tempo presente.

TAB.1
PANORAMA TEMÁTICO DAS EDIÇÕES DA BIENAL (1992-2012)

GERAL	RENCONTRES ET ÉCHANGES
Arts et Regards croisés sur l'Afrique (título da <i>Exposition Internationale</i>)	
DAK'ART 1992	
	La création artistique africaine et le marché international de l'art DAK'ART 1996
	Management de l'art africain contemporain DAK'ART 1998
	Art Africain contemporain : courants styles et créativité à l'aube du 3ème millénaire DAK'ART 2000
	La Création Contemporaine et les Nouvelles identités DAK'ART 2002
	L'Art contemporain africain à l'épreuve de la mondialisation : problèmes enjeux et perspectives DAK'ART 2004
Afrique: entendus sous-entendus et malentendus	
DAK'ART 2006	
Afrique: miroir?	
DAK'ART 2008	
Dak'Art 1990 > 2010 : rétrospective et perspectives	
DAK'ART 2010	
Créativité contemporaine et dynamiques sociales	
DAK'ART 2012	

Além dos encontros, os catálogos da mostra passaram a incluir importantes contribuições de acadêmicos e curadores africanos considerados os porta-vozes da cena contemporânea africana, entre os quais estavam Manthia Diawara, Rasheed Araeen, Souleymane Bachir Diagne, Mamadou Diouf, Simon Njami, entre outros. “Seus ensaios destacam questões e debates que tornam a África e a africanidade significativas para além do quadro do pan-africanismo. Ao lidar com estas questões, eles procuram localizar o lugar da África no mundo” (Grabski, 2017: 85).

Foi no contexto dessas conversas que Rasheed Araeen – um assíduo frequentador da bienal – publicou seu notório ensaio “*Modernity, Modernism, and Africa's Place in the History of Art of Our Age*” no catálogo da bienal de 2006. Fruto de uma comunicação apresentada três anos antes na conferência da *Association Internationale des Critiques d'Art*, também em Dacar (2003), o texto indicava que “o principal problema do modernismo na arte na África em geral [...] parece ser que ele sofre de uma síndrome de dependência, com o resultado de que o artista está em uma luta constante para alcançar o que está acontecendo no Ocidente” (Araeen, 2003: 412). Nesse espectro de interações, as obras de expoentes como o nigeriano Aina Onabolu, os sul-africanos Gerard Sekoto e Ernest Mancoba, e o senegalês Iba Ndiaye haviam sido mal-interpretadas pela história da arte. Afinal, aponta Araeen, o mais importante, no caso desses artistas, não foi sua migração para a Europa, e sim o que eles produziram e como seus trabalhos foram recebido por seus anfitriões. “O que os artistas africanos realmente fizeram quando se encontraram no Ocidente? Será que eles simplesmente seguiram o caminho já trilhado da arte ocidental, ou encontraram seu próprio caminho dentro dos desenvolvimentos modernistas?”, pergunta Araeen (2003: 102).

Ao trazer a pauta esses questionamentos, intento demonstrar que os debates em torno do mimetismo e da derivação não atravessam somente as discussões acadêmicas acerca dos chamados “modernismos africanos”, relatadas nos capítulos 5 e 6 desta tese, mas também as práticas contemporâneas africanas e os seus modos de expor na bienal de Dacar. Outro aspecto importante dessa contenda de linguagens e temas “locais e/ou estrangeiros”, “tradicionais e/ou contemporâneos” ganha corpo no posicionamento dos artistas senegaleses vivendo no continente e suas forma de resistência com respeito a presença das diásporas contemporâneas na cenas local.

9

Visualizando *Dak'art*

Segundo o atlas *Espace Mondial*, organizado pelo Instituto de Estudos Políticos de Paris (*Sciences Po*, 2018), até o final dos anos 2010 havia “258 milhões de migrantes no mundo, ou 3,4% da população mundial, um aumento de 50% desde 2000.”³³ Diversas, as mobilidades humanas abarcam trajetórias pautadas por necessidades econômicas, conflitos políticos, afinidades linguísticas, proximidades geográficas, heranças coloniais, mudanças climáticas, entre outras.

Nos países mais ricos do planeta, parte do chamado Norte Global, a presença “indesejada” de imigrantes é uma das mais importantes pautas políticas. Ela mobiliza, sobretudo, a agenda dos movimentos da extrema-direita – para os quais a migração representa uma ameaça econômica, cultural e moral. Entretanto, ao contrário do que pregam as manchetes e *rallys* conservadores, as migrações em direção aos países desenvolvidos não corresponde à maioria dos fluxos populacionais contemporâneos. Elas são, com efeito, ultrapassadas pelas mobilidades intra-continentais e intra-regionais, bem como, por aquelas que ocorrem entre o países do eixo Sul-Sul.

No caso do continente africano, estima-se que cerca de 33 milhões de pessoas viviam fora do seu país de nacionalidade, representando 14% do contingente de migrantes internacionais em todo o mundo (Undesa, 2015). Estes números ocultam, porém, fatores importantes, já que metade (49%) dessa migração é interna e acompanha uma longa história de mobilidade dentro do próprio continente. Além disso, há diferenças substanciais entre os fluxos migratórios ao norte e ao sul do Saara. Enquanto na África Setentrional, a grande maioria dos migrantes atravessa o Mediterrâneo em direção à Europa; as populações do resto do continente tendem a se deslocar dentro da região (Mercandalli *et al.*, 2017: 14). “A Africa subsaariana está em movimento, mas

³³ Ver <https://espace-mondial-atlas.sciencespo.fr/fr/index.html>

d'hier en héritage” (Sciences Po, 2018)³⁵, os trânsitos da diáspora são representados em sua longa duração, e abarcam as deportações de homens e mulheres escravizados das costas ocidental e oriental da África, ao longo de treze séculos (VII-XIX). Embora os dados acerca do tráfico oriental ainda não formem um consenso acadêmico (cf. Lodhi *apud* Fröhlich, 2019), a cartografia em questão estima mais de 10 milhões de escravizados – um contingente significativo que levou o antropólogo senegalês Tidiane N'Diaye (2017) a denominar esse episódio de “genocídio velado” (*génocide voilé*). “O comércio de escravos do Oriente, assim como seu homólogo ocidental, foi um fenômeno histórico ligado aos modos de produção predominantes em diferentes lugares e momentos, e seus contornos não podem ser deduzidos estatisticamente”, afirma o historiador zanzibar Abdoul Sheriff (1988: 131).

Ainda que uma série pesquisas tenham buscado trazer novos aportes a esse campo de estudos, nota-se que as repercussões do comércio triangular atlântico, entre os séculos XV e XIX, se fazem sentir de maneira mais visível no presente. Seus ecos atravessam as dinâmicas de discriminação racial amparadas por práticas sistêmicas e institucionalizadas que, mesmo sendo assimiladas de diferentes formas pelas sociedades implicadas nesses processos, demarcam lutas comuns às diásporas africanas, seja ela histórica ou contemporânea. E, como nos mostra a história recente, também atravessam muitas das mobilizações políticas, epistêmicas e simbólicas relativas às práticas de memorialização em torno desse capítulo brutal da história humana.

Com o campo da arte não poderia ser diferente. Ao contribuir com os debates acerca da memória pública e da história da memória (cf. Araújo, 2010; 2012), essas práticas suscitam novos questionamentos e outras formas de visibilidade para a experiência atlântica. Com uma longa trajetória nos processos narrativos das diásporas africanas, tais elaborações artísticas indicam os valores da “ancestralidade” e da “solidariedade racial” como signos de pertencimento a uma comunidade transnacional, ligada por laços históricos de dispersão. Ademais, elas orientam uma série participações da bienal de Dacar e são, portanto, objeto de análise nas páginas seguintes.

A fim de integrar os aportes desse panorama conceitual a um quadro empírico das participações artísticas em *Dak'art* (1992-2012), proponho uma sistematização de dados capaz de abarcar a dupla perspectiva temporal relativa à diáspora africana – histórica e contemporânea – defendida ao longo desta tese. Para tanto, procuro associar circulações dos artistas contemplados, à época das diversas edições da bienal. Trata-se

³⁵ Ver

<https://espace-mondial-atlas.sciencespo.fr/fr/rubrique-mobilites/article-2A03-mobilites-d-hier-en-heritage.html>

aqui de um total de 674 participações³⁶ compreendidas pelas mostras que compõem a dita “programação oficial” de *Dak’art*. Ou seja, a programação promovida pelo *Secrétariat de la Biennale*, órgão vinculado ao Ministério da Cultura senegalês, e que exclui, portanto, o circuito de exposições e ações espontâneas que se chama de *Dak’art OFF*. Esse universo de participações e mostras visa estabelecer um campo analítico estável para a problemática contemplada por essa pesquisa. Aqui, as fontes consultadas incluem catálogos³⁷, atas de colóquios, artigos de imprensa, fichas de inscrição, currículos artísticos, entrevistas com artistas e *websites* de museus e bienais listados nos Anexo A e B.

TAB. 2
NÚMERO DE PARTICIPAÇÕES CONTEMPLADAS PELA
PESQUISA, POR EDIÇÃO DA BIENAL (1992-2012)

DAK’ART 1992	117
DAK’ART 1996	59
DAK’ART 1998	54
DAK’ART 2000	79
DAK’ART 2002	68
DAK’ART 2004	60
DAK’ART 2006	99
DAK’ART 2008	50
DAK’ART 2010	40
DAK’ART 2012	48
TOTAL	674

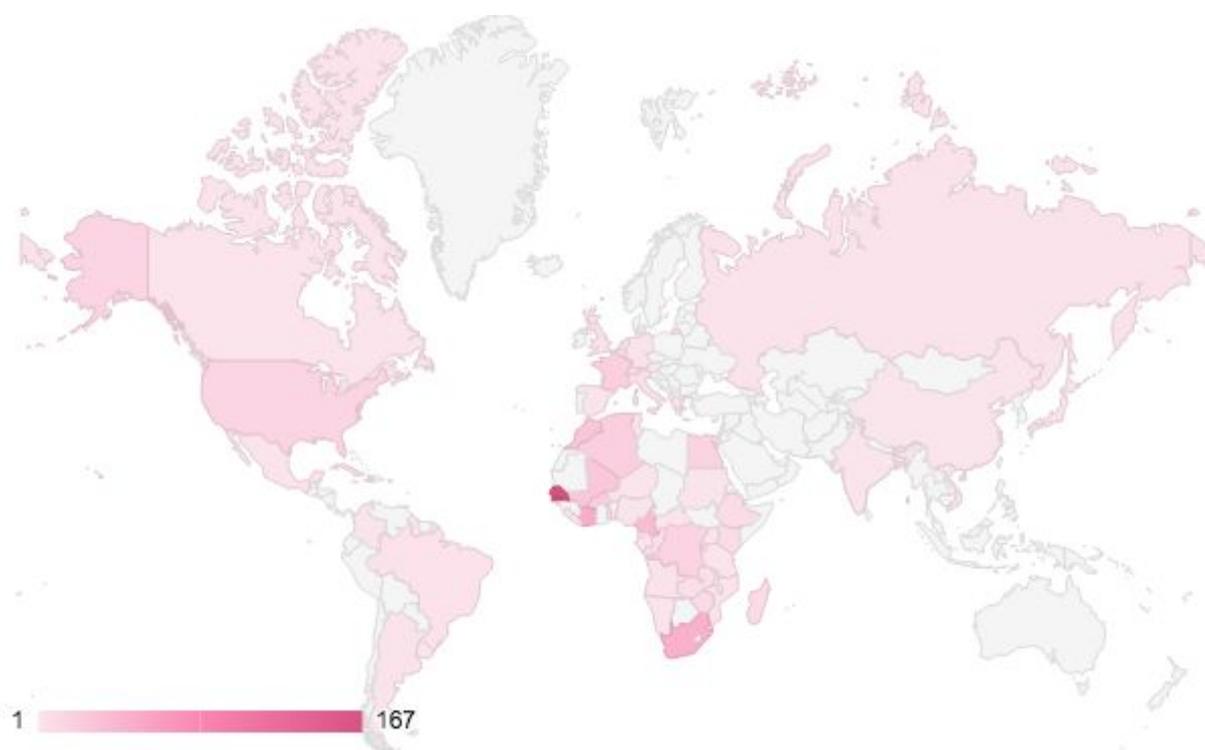
O recorte temporal de duas décadas, a contar a partir da primeira edição da bienal de Dacar (1992) – mesmo quando ainda não era focada exclusivamente na produção africana – até a décima (2012), permitirá acompanhar permanências e atualizações nos eixos curatoriais, panoramas críticos e discursivos que norteiam as mostras, bem como, mensurar o impacto dessa iniciativa na paisagem artística local e global.

Um primeiro mapeamento dos países de origem e residência dos artistas participantes mostra, com efeito, que *Dak’art* é uma bienal internacional, com uma forte

³⁶ Por participação, entende-se aqui o número de artistas apresentados a cada edição. Esses números podem apresentar pequenas variações com relação às participações anunciadas pela própria bienal em seus *websites* e dossiês de imprensa. Isso se deve ao cotejamento de fontes que, por vezes, excluem participações anunciadas, mas não concretizadas.

³⁷ Sobre a importância do catálogo como uma fonte privilegiada da bienal, Joanna Grabski (2017: 85) afirma: “Com as suas ilustrações a cores, breve informação biográfica sobre artistas, e ensaios, é a publicação mais luxuosa da *Dak’art* e destina-se a ser o seu principal documento interpretativo. Embora as edições do catálogo variem muito na clareza do seu propósito, elas são cruciais para definir o espaço discursivo da exposição.”

presença de artistas africanos baseados no continente, mas também fora dele. Entretanto, pouco mais pode-se extrair dessa cartografia, já que ela não evidencia a natureza dessas presenças e os motivos que engendram tal distribuição espacial (gra. 1). Afinal, quem seriam os artistas brasileiros, caribenhos ou estadunidenses que imprimem seus rastros nesse mapa? Estariam eles vinculados às diásporas históricas na bienal? Ademais, como se dá a inclusão dos artistas africanos provenientes de outros países, além do Senegal? Será que predominam as redes de intercâmbio artístico herdadas das cartografias coloniais? Além disso, como as migrações artísticas se situam face ao panorama das migrações africanas? E, que imagens elas aportam às visualidades da diáspora em *Dak'art*?



GRA. 1 PAÍSES DE ORIGEM E RESIDÊNCIA DOS ARTISTAS PARTICIPANTES DA BIENAL DE DACAR (1992-2012)
Cartografia e levantamento de dados: Sabrina Moura

Antes de iniciar essa análise, proponho a seguir uma digressão metodológica sobre o uso de estatísticas e cartografias na história da arte e das exposições, bem como, suas relações com os campos da sociologia e da geografia humana. Em especial, ao longo dos anos 2000, quando uma série de estudos interdisciplinares empregaram dados quantitativos para confrontar os discursos sobre o impacto da globalização e das hierarquias geopolíticas nas mobilidades internacionais no campo da arte.

9.1. SOBRE O USO ESTADÍSTICAS NA HISTÓRIA DA ARTE

O uso da estatística na história da arte não implica em um fenômeno recente e remete ao que Nathalie Heinich (2008) denomina de “sociologia da pesquisa”, uma terceira geração de estudos sociais sobre a arte que rompe com a tutela da estética e da análise de obras a fim de contemplar a “arte como sociedade, interessando-se pelo funcionamento do meio em que se dá a arte, seus autores e sua estruturação interna”. Em outras palavras, trata-se de privilegiar não somente as obras, mas também “os processos de que elas, grandes ou pequenas, são ocasião, causa ou resultado”, explica Heinich (2008: 61). É nesse espectro que a introdução de métodos de pesquisa quantitativos ganha terreno.

Bem mais do que as diferenças de gerações, das disciplinas ou dos objetos, é o recurso à enquete que faz a especificidade e a força da sociologia da arte atualmente. Medidas estatísticas, debates sociológicos, observações etnológicas vão não apenas trazer novos resultados, mas sobretudo, renovar as problemáticas, enquanto o diálogo com outros campos da sociologia - sociologia das organizações, da decisão, do consumo, das profissões, das ciências e das técnicas e dos valores - vai permitir a sociologia da arte compartilhar os progressos de uma disciplina em evolução muito rápida. (Heinich, 2008: 62)

Provavelmente um dos exemplos mais controversos desse gênero de análise seja o relatório *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*, elaborado pelo sociólogo francês Alain Quemin (2001). Também conhecido como *Rapport Quemin*, o documento em questão oferece um ponto de partida para uma reflexão acerca das possibilidades e dos limites dessa abordagem. Nele, o autor compila indicadores de *rankings* artísticos, feiras de arte, exposições e coleções a fim de identificar as posições ocupadas por diferentes países na cena internacional (em especial, a França). Sua análise aponta que, ao contrário do que afirmam os discursos entusiastas sobre a globalização nas artes, há um núcleo de países “prescritores” que dominam e informam as hierarquias do chamado de cenário artístico “internacional”. A despeito de uma internacionalização cada vez maior, diz ele, a dimensão territorial não desaparece do campo da arte, e revela a falácia dos “fenômenos da moda como a globalização, a mestiçagem e o relativismo cultural” (Quemin, 2001: 11).

Embora certas manifestações artísticas se tenham multiplicado na superfície do globo, isto não levou a um deslocamento das áreas mais importantes ou mesmo a uma verdadeira divisão entre o centro e a periferia, ou seja, todos os países que não pertencem ao duplo núcleo geográfico constituído por alguns países da Europa Ocidental e pelos Estados Unidos. Por outro lado, embora tenhamos visto

que cada vez mais artistas de países periféricos estão a ganhar reconhecimento internacional, são quase sempre os artistas deste espaço que, embora não sejam cidadãos americanos, alcançaram frequentemente reconhecimento internacional mudando-se para os Estados Unidos, onde habitualmente residem e criam. (Quemin, 2001: 11)

Em outro artigo, Quemin (2002), recorre a uma listagem de jovens artistas promissores, publicada pela revista francesa *Beaux Arts* (1999) para denunciar a “ilusão da abolição de fronteiras no mundo da arte contemporânea internacional”, e demonstrar a posição “prescritora” do Ocidente na carreira dos artistas com maior projeção institucional.

Mesmo que um número significativo de artistas não fossem ocidentais de acordo com o critério do local de nascimento, a consideração do local de residência implica em resultados muito distintos. Enquanto um quarto dos jovens artistas internacionais eram não-ocidentais, menos de um em cada dez vivia fora da América do Norte e da Europa Ocidental! (Quemin, 2002: 36)

Chin-Tao Wu (2009) adiciona outras camadas a esse gênero de pesquisa ao analisar as políticas curatoriais, ditas globalizadas, em exposições internacionais: “Será que o tão discutido colapso do centro e a dissolução da periferia são tão irrefutáveis quanto algumas pessoas querem que acreditemos?”, pergunta-se. Sua resposta gira em torno de uma análise de nove edições da *documenta* de Kassel (1968 -2007); examinando o lugar de nascimento e residência dos artistas participantes, bem como a relação entre ambas instâncias. Nesse processo, Wu identifica que embora a representatividade de artistas nascidos na Ásia, América Latina e África tenha aumentado em exposições internacionais nas últimas duas décadas, muitos deles já estavam vivendo na Europa e Estados Unidos ao longo desse processo. Wu nota ainda que este foi um movimento crescente, já que até os anos 1990 correspondia a 5% dos fluxos artísticos, aumentando para 16% nos anos 2000.

Para artistas nascidos na América Latina, Ásia ou África, a esmagadora maioria dos movimentos – mais de 92% – é para a América do Norte e Europa A. Eles constituem uma emigração generalizada de sentido único do que eu chamaria de periferia para o centro, ou centros; isto é, na direção dos EUA, Reino Unido, França e Alemanha. [...] Raramente, um artista de Londres ou Nova York se muda para, digamos, Tailândia ou Trinidad. (Wu, 2009: n.p.)

Ao cotejar os dados estatísticos com os discursos curatoriais promovidos por exposições como a *documenta 11* (2002) – dirigida por Enwezor e considerada pela crítica como uma das mais importantes mostras da arte sob uma perspectiva pós-colonial – Wu aponta contradições que desafiam o fim decretado das dicotomias entre centros e margens.

Quaisquer que sejam as questões levantadas pela formação híbrida dos artistas emigrantes em questão, há algo altamente incongruente em uma exposição como a *documenta 11*, na qual quase 78% dos artistas em exibição moravam na América do Norte ou na Europa, mas eram tidos como exemplo de uma 'plena emergência das margens'.

Ao tomar categorias estatísticas pautadas pela “nacionalidade” *ipso facto*, análises dessa natureza deixam à margem dimensões importantes do fenômeno da globalização no campo das artes, em particular, as lógicas, por vezes contraditórias, às quais o fenômeno responde.



Fig. 91 | A História da _rte (2017), projeto de Bruno Moreschi, Ananda Carvalho e Gabriel Ferreira
Fonte: historiada-rte.org

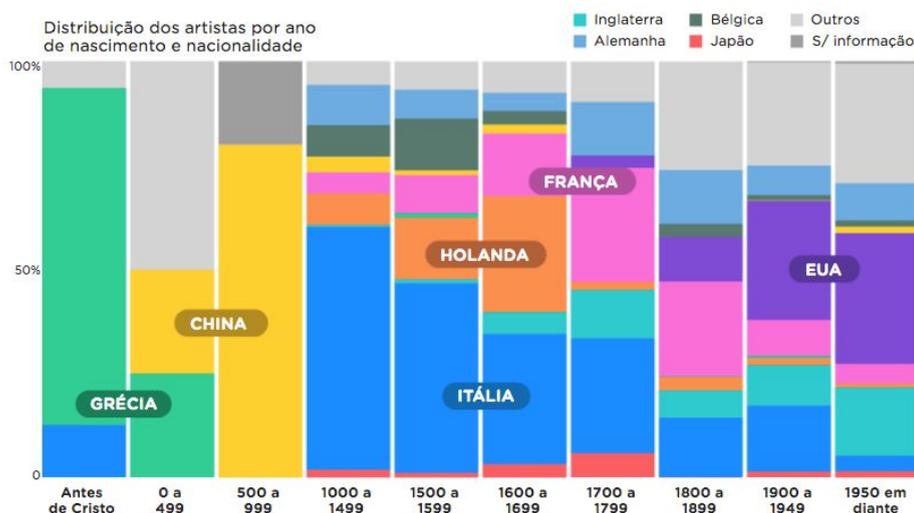


Fig. 92 | Infográfico relativo a ano e local de nascimento dos artistas contemplados pela pesquisa A História da _rte (2017). Fonte: Nexo Jornal

Um outro exemplo recente desse gênero de pesquisa aplicada à história da arte é o projeto *A História da Arte* (2017), elaborado pelos brasileiros Ananda Carvalho, Bruno Moreschi e Gabriel Pereira (fig. 91 e 92). Ao compilar “dados quantitativos e qualitativos de todos os 2.443 artistas encontrados em 11 livros utilizados em cursos de graduação de artes visuais no Brasil” (Carvalho *et al.*, 2019: 25), o projeto buscava elaborar um panorama biográfico e estilístico, com ênfase no caráter excludente desse universo de referências. Para isso, os autores levantaram dados relativos aos anos e aos locais de nascimento e morte dos artistas contemplados, bem como, gênero e raça. Segundo o grupo, foi identificado, por exemplo, que “em nenhum momento a perspectiva de uma discussão sobre raça é apresentada nos livros consultados” (Carvalho *et al.* 2019, 34).

No caso específico da bienal de Dacar, nota-se que uso de estatísticas já foi adotado por pesquisadores como Iolanda Pensa (2011) e Thomas Fillitz (2016). Esse último sistematizou dados relativos à origem dos artistas a fim de examinar o papel da bienal nas circulações culturais Sul-Sul. Fillitz (2016: 63) aponta que embora artistas de quarenta e um países africanos tenham selecionados entre 1996 e 2014, há uma ênfase nos artistas dos países francófonos, “sendo os artistas dos países anglófonos na sua maioria provenientes da África do Sul e da Nigéria, enquanto os da África Oriental e Central são apenas marginalmente considerados”. Ainda, segundo o autor,

... um olhar mais atento sobre estas estatísticas revela os esforços da Bienal para reformular com cada edição o seu âmbito sobre a arte africana contemporânea. Se na edição de 1996, havia uma pequena maioria de artistas senegaleses e marfinenses, enquanto que artistas de países anglófonos e da diáspora estavam largamente ausentes, artistas da Costa do Marfim e da África do Sul constituíam a maioria na edição de 1998. A partir do ano 2000, os comitês de seleção da Bienal estão claramente a reforçar o seu foco nos artistas da Diáspora. (Fillitz, 2016: 63)

De maneira distinta aos exemplos anteriores, as estatísticas apresentadas por Fillitz não parecem iluminar posicionamentos ambivalentes (ex. as falhas da globalização ou o provincialismo do universalismo europeu), mas sim reforçar argumentos coerentes com os discursos consolidados em torno da bienal de Dacar (ex. as entrevistas com os artistas, os catálogos ou os textos curatoriais). É interessante notar que, embora afirme sustentar uma abordagem multiangular da mostra, Thomas Fillitz não contextualiza os sentidos de sua hipótese (a bienal como espaço de intercâmbios artísticos Sul-Sul) para além do próprio universo *dakarois*, ou do próprio continente africano. Trata-se de uma abordagem todavia endógena que, por mais que ensaie uma metodologia transdisciplinar, não logra estabelecer relações que ultrapassem enquadramentos específicos ao campo que se propõe a estudar. Tanto nesse caso, como nos exemplos

elencados anteriormente, o emprego de dados estatísticos poderia dar um passo adiante ao interpretar nacionalidades ou trânsitos artísticos face a um panorama migratório mais amplo, ou ainda, face às mobilizações políticas que eles engendram.

Se, para Quemin (2002) ou Wu (2009), contradições discursivas escondem uma realidade a ser desconstruída por dados quantitativos³⁸, para Nathalie Heinich (2008), essa seria uma visão redutora pautada na ruptura epistemológica entre ação e reflexividade. Ao invés de apontar incongruências, Heinich postula uma abordagem dita “pragmática” capaz de contemplar a heterogeneidade e a pluralidade de narrativas como realidades empíricas. Trata-se de entender como reflexão e prática se afetam mutuamente e favorecem novas práticas de globalização. Sob essa perspectiva, as estatísticas apresentam-se como portas de entrada para observação de representações e disputas discursivas particularmente valiosas para esta tese.

9.2. CRONOLOGIAS E CARTOGRAFIAS

Além das análises de natureza sociológica, um outro gênero de sistematização e interpretação de dados tem ganhado terreno a partir dos anos 2000, atrelada ao campo da geografia humana. Trata-se dos aportes espaciais à história da arte, em especial, os que utilizam a o recurso da cartografia para mapeamento das circulações artísticas.

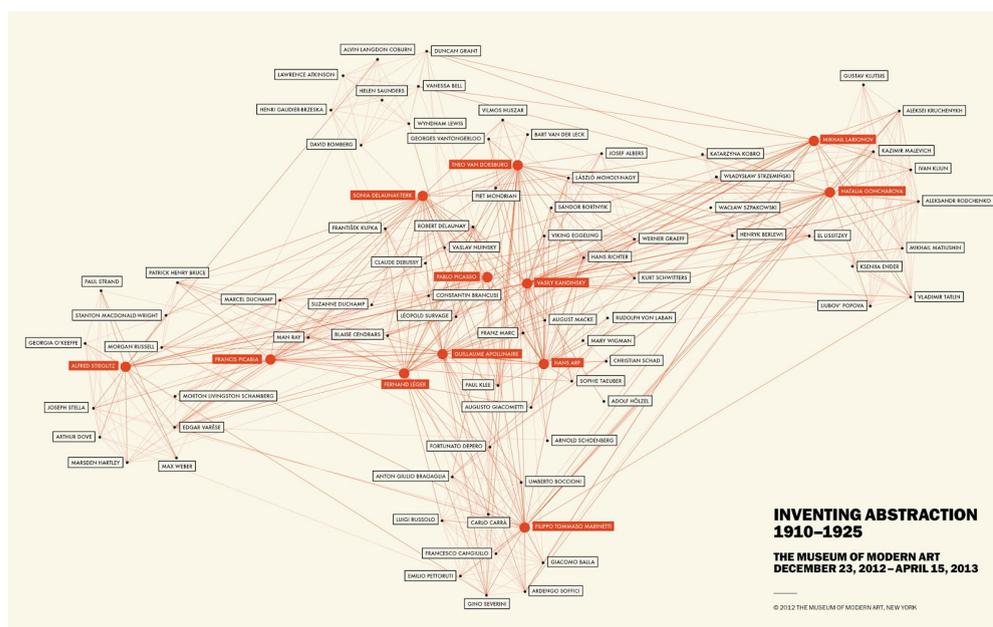


Fig. 93 | Inventing Abstraction: 1910-1925, 2012. The Museum of Modern Art/ Paul Ingram/ Mitali Banerjee

³⁸ “La sociologie est une science qui dérange en dévoilant toute une part de la réalité que d’aucuns aimeraient mieux voir passée sous silence”, afirmou Alain Quemin ao parafrasear Pierre Bourdieu, em uma entrevista (2002)

Às vezes essas cartografias podem ter origem em uma cronologia, como é o caso do diagrama *Inventing Abstraction: 1910-1925*, elaborado pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), na ocasião de uma exposição homônima em 2012 (fig. 93). “A abstração não foi a inspiração de um gênio solitário, mas o produto do pensamento em rede – de idéias que se movem através de um nexo de artistas e intelectuais que trabalham em diferentes meios e em lugares distantes”, afirmava o texto de apresentação do gráfico³⁹. Aqui a proposta era revisitar de uma forma não linear o célebre diagrama elaborado pelo primeiro diretor do MoMA, Alfred Barr, – e publicado na capa do catálogo da exposição *Cubism and Abstract Art* (1936) – cujo objetivo era ilustrar uma genealogia da arte moderna, do impressionismo ao cubismo (fig. 94). Reelaborado diversas vezes pelo próprio autor, que nunca o considerou definitivo, o diagrama de Barr (“Alfred Barr chart”) foi o ponto de partida da obra *Colonialism and Abstract Art* (2019) do artista estadunidense Hank Willis Thomas. Nela, Thomas reinscreve as conexões que envolvem os movimentos históricos, e culturais na história da arte ocidental ao longo de um século (1870-1970), da colonização às independências do continente africano (fig. 95).

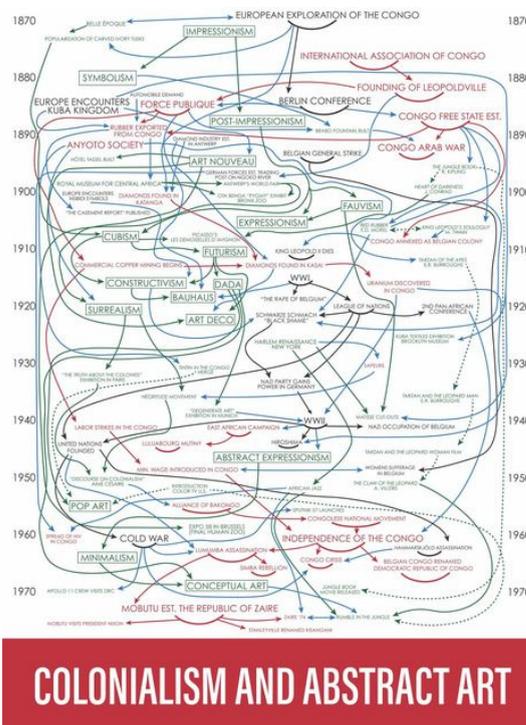
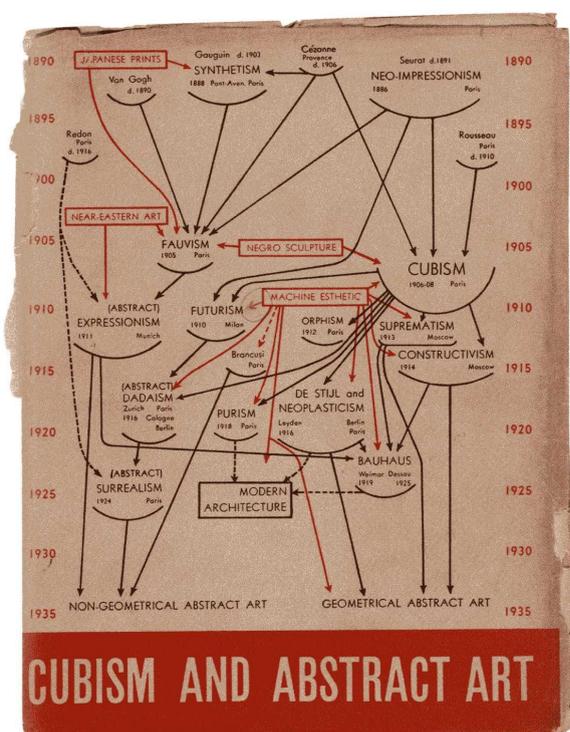


Fig. 94 (esq.) | Capa para o catálogo de exposições *Cubism and Abstract Art*, com um gráfico da história da arte modernista de Alfred H. Barr, Jr. Offset, impresso em cores. Nova York: The Museum of Modern Art, 1936. / Fig. 95 (dir.) | *Colonialism and Abstract Art*, Hank Willis Thomas, 2019, Impressão sobre tela 183 × 137 cm

³⁹ Ver <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?page=connections>

Mas essa não era a primeira vez que o diagrama de Barr era colocado à prova. Durante a organização da 24ª Bienal de São Paulo (1998), o curador Paulo Herkenhoff tomou seu modelo para ilustrar uma alternativa ao modernismo euramericano, utilizando o conceito de “antropofagia”. Cerca de duas décadas depois, esse conceito tem sido cada vez mais questionado pela historiografia da arte brasileira que passa a considerá-lo como signo da hegemonia do Sudeste na construção de uma narrativa da arte moderna nacional (fig. 96)⁴⁰.

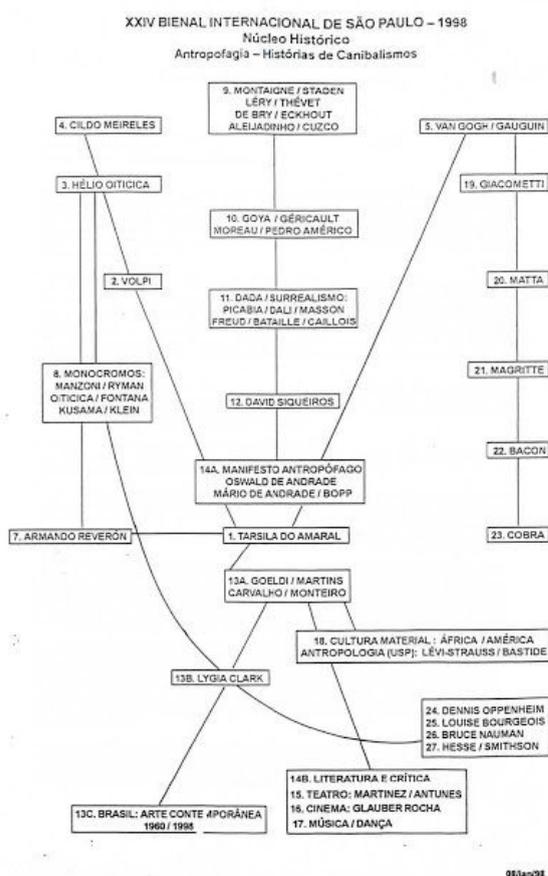


Fig. 96 | Paulo Herkenhoff, Histórias dos Canibalismos, Antropofagia, FBSP, 1998. Arquivo Wanda Svevo / FBSP

Em *Toward a Geography of Art* (2004), Thomas DaCosta Kaufmann realiza um estudo pioneiro no qual investiga como as noções de espaço, de lugar e de geografia têm sido utilizadas em sua dimensão histórica. O autor chama a atenção para o impacto da “virada cultural” (*cultural turn*) e da “virada espacial” (*spatial turn*) na forma como humanidades e ciências sociais são estudadas, incluindo a própria geografia, e discute

⁴⁰ Note-se que essa edição (1998), em especial, trouxe um significativo aporte de artistas africanos como parte da seção intitulada *Roteiros*, com curadoria de Lona Ferguson e Awa Meite. “Na montagem dos Roteiros da África, visou-se a conjugar experiência e potencial do próprio continente por meio de pessoas que enfrentam em seu cotidiano as dificuldades de produzir conhecimento sobre o continente, a partir de aí mesmo viver”, afirmou Paulo Herkenhoff (*apud* Bienal Internacional de São Paulo, 1998: 22).

como as questões relativas ao “lugar” da arte podem ser tratadas à luz da história da arte. Kauffman chama atenção para as condições e relações geográficas que afetam a produção artística, e contempla casos específicos aos quais categorias como nacionalidade e identidade são postas em xeque. “A atenção aos casos individuais também pode ajudar a dar respostas ao problema da relação do histórico com o trans-histórico, das mudanças em relação aos objetos individuais e aos lugares onde eles se originam e circulam”, afirma (Kaufmann, 2004: 351).

Colocados em prática pelo grupo de pesquisa *Artl@s* (École normale supérieure, Paris)⁴¹, os aportes teóricos de Kauffman foram ampliados no volume *Circulations in the Global History of Art* (2015), editado em conjunto com Catherine Dossin e Béatrice Joyeux-Prunel. Nele, os autores sugerem o uso de ferramentas estatísticas e cartográficas para retrair a circulação de obras, artistas e demais mediadores do sistema das artes. Tais métodos, consideram não apenas os agentes e vetores dessas circulações, mas também comparam contextos políticos e sociais, assim como as estruturas institucionais e práticas expositivas dos locais estudados. Além disso, argumentam favor da sistematização do uso de catálogos,

...na medida em que fornecem dados em série sobre artistas, incluindo endereços, locais de nascimento, escolas frequentadas, listas de exposições anteriores e revendedores, que por sua vez fornecem endereços adicionais que podem ser usados para rastrear a circulação de pessoas e objetos. A análise quantitativa dos dados por eles fornecidos tem facilitado o estudo das circulações transnacionais por longos períodos, e assim aberto para desafiar muitos aspectos da narrativa padrão da história da arte moderna- (Kaufmann, Dossin e Joyeux-Prunel, 2015: 15).

No que se refere especificamente ao estudo de bienais, o artigo *Exhibition Catalogues in the Globalization of Art. A Source for Social and Spatial Art History* (2015), de Béatrice Joyeux-Prunel e Oliver Marcel, advoga o uso dessas fontes para se retrair padrões de mobilidade artística. Segundo os autores, catálogos de exposições seriam capazes de demonstrar a globalização “como um sistema complexo de relações, no qual os atores usam seu capital para desenvolver alianças estratégicas e, finalmente, promover ou até mudar suas posições” (2015: 96). É a partir do mapeamento do país de nascimento e residência dos artistas que os autores situam os campos local-global nas duas únicas edições da Bienal de Joanesburgo, em 1995 e 1997. Cotejadas à crítica, tais dados fornecem a base de cartografias nas quais se pode ler “uma compreensão situada” das suas formas de recepção.

⁴¹ Ver mais em www.artlas.ens.fr

A primeira dessas cartografias, focada na edição de 1995, mostra uma representação na qual locais de nascimento e residência se sobrepõem, evidenciando “um encontro de cenas nacionais” que favoreceria artistas sedentários em detrimento da diáspora. O mapeamento da segunda edição (1997), por outro lado, demonstra “uma reunião de uma comunidade transnacional convocada por um curador altamente conectado”, a saber, Okwui Enwezor. Embora amparada por uma visão da cartografia crítica, essa parece ser uma abordagem ainda encerrada ao campo da arte e corre o risco de levar a conclusões precipitadas, como a ideia de que ao se observar: “[...] o local de nascimento e trabalho dos artistas, os dois principais itens fornecidos pelo catálogo, podemos ver o peso de Nova Iorque, Paris, Londres e Berlim, lugares onde Enwezor ganhou sua influência” (Joyeux-Prunel e Marcel, 2015: 95).

Dak'art, por sua vez, é apresentada pelos autores como uma bienal que tentou restringir seu internacionalismo, evitando confrontar-se com a presença de artistas ocidentais ao longo de suas edições, enquanto favorecia a visibilidade de uma solidariedade africana (fig. 97). Mais uma vez, essa argumentação é referendada pelas representações cartográficas elaboradas por Oliver Marcel. Assim como os gráficos que sistematizam os dados quantitativos compilados por Thomas Fillitz (2016), tal análise é demasiado simplista e aponta apenas questões iniciais para se adentrar no vasto espectro das mobilidades artísticas e suas repercussões nas formas de se produzir e exibir arte.

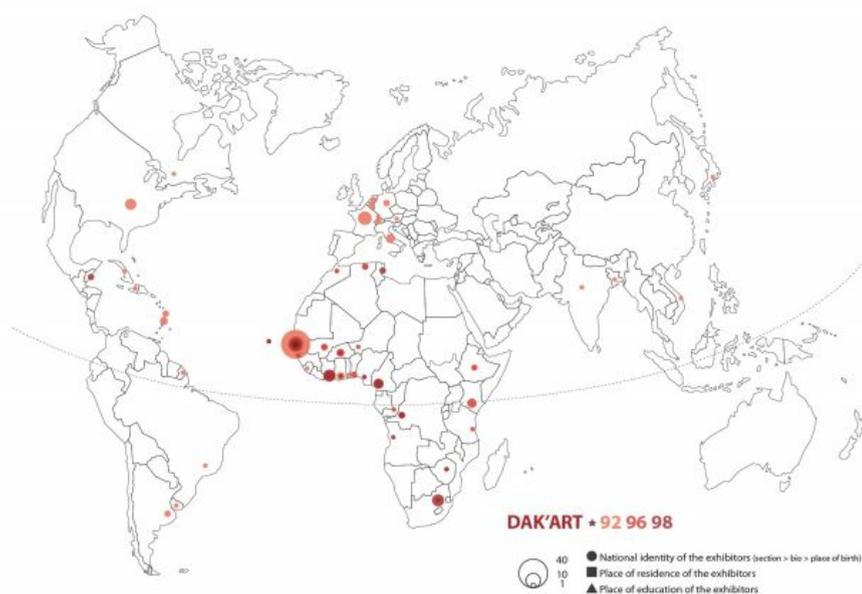


Fig. 97 | Cartografia da bienal de Dacar proposta por Olivier Marcel no artigo Exhibition Catalogues in the Globalization of Art. A Source for Social and Spatial Art History (2015)

	África	Europa	América Latina	América do Norte
1981	Abdou Diouf assume a presidência do Senegal		<i>Arte Contemporânea do Senegal/ Art Sénégalais d'aujourd'hui</i> (itinerância brasileira, Teatro Nacional de Brasília, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Museu de Arte de São Paulo)	<i>Afro-American Abstraction</i> , exposição apresentada no P.S.1 (Nova York)
1983	<i>Le lait s'était caillé trop tôt</i> , peça do Laboratoire Agit'art, dedicada a Omar Blondin Diop (Senegal) Desmorte do primeiro <i>Village des Arts</i> (Dacar) pelo governo senegalês	<i>The Pan-Afrikan Connection: An exhibition of works by young black artists</i> , exposição apresentada pelo <i>Africa Centre de Covent Garden</i> , e outras instituições (Londres, Inglaterra) <i>Regards Croisés: Nouvelle peinture Senegalaise</i> , mostra apresentada em Lorient; Quimper, Fox, Brest e Marselha (França)		
1984	1a. Bienal do Cairo (Egito) <i>Plekhanov ou La Mémoire du Futur</i> , peça do Laboratoire Agit'Art é encenada em Dacar		1a. Bienal de Havana (Cuba)	<i>Primitivism in the 20th century</i> , com curadoria de William Rubin é apresentada no Museu de Arte Moderna de Nova York (Estados Unidos)
1985	1a. Biennale d'Art bantu contemporain (Libreville, Gabão)			
1986	<i>Art sur vie: Art contemporain du Senegal</i> é apresentada no Musée Dynamique (Dacar, Senegal)		2a. Bienal de Havana (Cuba)	
1987	2a. Biennale d'Art bantu contemporain (Kinshasa, RDC)	Primeiro número da revista <i>Third Text</i> é publicado no Reino Unido		
1988	Fechamento do <i>Musée Dynamique</i>			<i>Art/artifact: African Art in Anthropology Collections</i> , exposição organizada no Center for African Arts (Nova York)
1989	3a. Biennale d'Art bantu contemporain (Libreville, Gabão)	<i>Magiciens de la Terre</i> (Centre Georges Pompidou & La Vilette, Paris) <i>The other story: Afro-Asian artists in post-war Britain</i> (Hayward Gallery, Londres) <i>Anthologie des arts plastiques contemporains au Sénégal</i> , organizada por El Hadj Sy e Frederick Axt foi editada pelo Museum für Völkerkunde (Frankfurt)	3a. Bienal de Havana, <i>Tradición y contemporaneidad en las artes plásticas y el ambiente del Tercer Mundo</i> (Cuba)	
1990	A <i>Biennale des Arts et des Lettres</i> é inaugurada pelo presidente Abdou Diouf, em Dacar (Senegal)	<i>Art sur vie: Art contemporain du Sénégal</i> , exposição de arte senegalesa foi apresentada na Grande Arche de la Fraternité (Paris)	<i>Brasil + 500 Mostra do Redescobrimento</i> foi apresentada em São Paulo (Brasil)	
1991	4a. Biennale d'Art bantu contemporain (Bata, Guiné Equatorial)	<i>Africa now: Jean Pigozzi Collection</i> , exposição de arte africana apresentada no Centro Atlântico de Arte Moderno (Las Palmas, Espanha)	4a. Bienal de Havana, <i>Desafios a la Colonización</i> (Cuba) 21a. Bienal de São Paulo	<i>Africa explores: 20th century African art</i> exposição com curadoria de Susan Vogel foi apresentada no Museum for African Art e New Museum of Contemporary Art (Nova York, Estados Unidos)

	África	Europa	América Latina	América do Norte
1992	1a. Bienal Internacional de Arte Contemporânea (Dacar, Senegal)			
1993		A mostra <i>Fusion: West African Artists at the Venice Biennale</i> foi apresentada na 50a. Bienal de Veneza Publicação de <i>The Black Atlantic</i> , de Paul Gilroy		
1994	5a. Biennale d'Art bantu contemporain (Brazaville, Congo) 1o. Rencontres de Bamako (Mali)	O simpósio <i>New Internationalisms</i> foi apresentado na Tate Gallery (Londres) Stuart Hall publica o ensaio <i>Cultural identity and diaspora</i>	5a. Bienal de Havana, <i>Arte, Sociedad, Reflexión</i> (Cuba)	Primeiro número da revista <i>Nka Journal of Contemporary African Art</i> é publicado nos Estados Unidos
1995	1a. Bienal de Johannesburg, <i>Africus</i> (África do Sul)	<i>Seven Stories about Modern Art in Africa</i> , exposição organizada como parte do festival africa95, na Whitechappel Gallery (Londres)		
1996	2a. Bienal de Arte Contemporânea Africana, Dak'art (Dacar, Senegal)	<i>Neue Kunst aus Afrika</i> , exposição organizada pela Haus der Kulturen der Welt (Berlim)	<i>Díaspóra 96</i> , mostra integrante da 23a. Bienal de São Paulo	
1997	2a. Bienal de Johannesburgo, <i>Trades Routes: History and Geography</i> (África do Sul)	<i>Image and form: prints, drawings and sculpture from southern Africa and Nigeria</i> (School of Oriental and African Studies, Londres)	6a. Bienal de Havana, <i>El individuo y su memoria</i> (Cuba)	
1998	3a. Bienal de Arte Contemporânea Africana, Dak'art (Dacar, Senegal) 6a. Biennale d'Art bantu contemporain (Libreville, Gabão)	<i>África Hoy</i> , exposição com curadoria de Simon Njami apresentada no Centro Atlântico de Arte Moderno (Las Palmas, Espanha)	24a. Bienal de São Paulo, a "Bienal da Antropofagia", com curadoria de Paulo Herkenhoff foi apresentada em São Paulo. Nela, um segmento especial foi dedicado à arte africana na seção Roteiros.	<i>Crossings</i> , exposição organizada na National Gallery of Canada (Toronto)
1999		<i>South meets West</i> , exposição de arte africana contemporânea em Acra (Gana) e Berna (Kunsthalle e Musée historique, Suíça).		<i>Reading the contemporary: African art from theory to the marketplace</i> , antologia de textos organizada por Okwui Enwezor e Olu Oguibe é publicada
2000	Abdoulaye Wade assume a presidência do Senegal 4a. Bienal de Arte Contemporânea Africana, Dak'art (Dacar, Senegal)	<i>El tiempo de África</i> , exposição de arte africana apresentada em Las Palmas (Centro Atlântico de Arte Moderno, Espanha) <i>TransAfricana</i> , exposição de arte africana apresentada em Bolonha (Itália)	7a. Bienal de Havana, <i>Uno mas cerca del otro</i> (Cuba) <i>Mostra Africana de Arte Contemporânea</i> , com curadoria de Solange Farkas é apresentada no SESC Pompeia (São Paulo)	

	África	Europa	América Latina	América do Norte
2001		<p><i>Authentic/Ex-centric: art in and out of Africa</i> (exposição apresentada na 49a. Bienal de Veneza)</p> <p><i>Unpacking Europe</i> (Museu Boijmans Van Beuningen, Rotterdam)</p> <p><i>El tiempo de África</i>, exposição com curadoria de Simon Njami foi apresentada no Centro Atlántico de Arte Moderno (Las Palmas, Espanha)</p>		<p><i>The Short Century. Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994</i>, exposição organizada por Okwui Enwezor é apresentada em Munich, Berlin, Chicago e New York (2001-2002)</p> <p>Brent Hayes Edwards publica o artigo <i>The Uses of diaspora</i></p>
2002	<p>5a. Bienal de Arte Contemporânea Africana, Dak'art (Dacar, Senegal)</p> <p>7a. Biennale d'Art bantu contemporain (Brazaville, Congo)</p>	<p>documenta 11 tem curadoria de Okwui Enwezor (Cassel, Alemanha)</p> <p><i>An Anthology Of African Art: The Twentieth Century</i>, com edição de Ngoné Fall e Jean Loup Pivin, é publicada na França</p>		
2003		<p><i>Fault Lines: Contemporary African Art and Shifting Landscapes</i> (exposição apresentada na 50a. Bienal de Veneza)</p>	8a. Bienal de Havana, <i>Arte con la vida</i> (Cuba)	<p><i>Looking both ways: Art of the Contemporary African Diaspora</i>, exposição com curadoria de Laurie Ann Farrell é apresentada no Museum for African Art (Nova York)</p>
2004	6a. Bienal de Arte Contemporânea, <i>Afrique: éntendus, sous-éntendus, maléntendus</i> , com curadoria de Yacoubá Konaté (Dacar, Senegal)	<p><i>Africa Remix</i>, exposição com curadoria de Simon Njami foi apresentada Düsseldorf, Londres, Paris, Tokyo, Johannesburgo, 2004 - 2007.</p>		<p><i>A Fiction of Authenticity: Contemporary Africa Abroad</i>, exposição com curadoria e Shannon Fitzgerald e Tumelo Mosaka apresentada no Contemporary Art Museum de St. Louis</p>
2005	<p>1a. Biennale de Marrakesh (Marrocos)</p> <p>6o. Rencontres de Bamako (Mali)</p>	<p><i>Necessary Journeys</i>, exposição apresentada na Tate Gallery (Londres)</p>	<p><i>Mostra Pan-Africana de Arte Contemporânea</i>, com curadoria de Solange Farkas é apresentada no Museu de Arte Moderna da Bahia</p>	<p><i>Double Consciousness: Black Conceptual Art since 1970</i>, exposição apresentada no Contemporary Art Museum of Houston</p>
2006	<p>7a. Bienal de Arte Contemporânea Africana, Dak'art (Dacar, Senegal)</p> <p>1a. Trienal de Luanda (Angola)</p>		<p>9a. Bienal de Havana, <i>Dinâmicas de la cultura urbana</i> (Cuba)</p> <p>27a. Bienal de São Paulo, "Como viver juntos", com curadoria de Lisette Lagnado abole as representações nacionais da bienal</p>	<p>Steven Nelson publica o artigo <i>Diaspora: Multiple Practices, Multiple Worldviews</i></p> <p><i>Snap Judgements: New Positions in Contemporary African Photography</i>, exposição organizada por Okwui Enwezor no International Center of Photography (Nova York)</p>
2007	<p>2a. Biennale de Marrakesh (Marrocos)</p> <p>7o. Rencontres de Bamako (Mali)</p>	<p><i>African Pavillion, Check List: Luanda Pop</i>, exposição foi apresentada na 52a edição da Bienal de Veneza</p>		<p><i>In/sight: African photographers: 1940 to the present</i>, exposição com curadoria de Okwui Enwezor no Guggenheim Museum (Nova York)</p>
2008	<p>8a. Bienal de Arte Contemporânea Africana, Dak'art (Dacar, Senegal)</p> <p>1o. Biennale (Rencontres de l'Image) de Lubumbashi/Picha (RDC)</p> <p>8o. Rencontres de Bamako (Mali)</p>			<p><i>Flow</i>, exposição organizada no Studio Museum in Harlem (Nova York)</p>

	África	Europa	América Latina	América do Norte
2009	3a. Biennale de Marrakesh (Marrocos)			
2010	9a. Bienal de Arte Contemporânea Africana, Dak'art (Dacar, Senegal) 2o. Biennale (Rencontres de l'Image) de Lubumbashi/Picha (RDC)	<i>Afro Modern: Journeys through the Black Atlantic</i> , exposição organizada em Liverpool (Inglaterra)		
2011	9o. Rencontres de Bamako (Mali) Macky Sall assume a presidência do Senegal			
2012	10a. Bienal de Arte Contemporânea Africana, Dak'art (Dacar, Senegal) 4a. Biennale de Marrakesh (Marrocos)	<i>La Triennale: Intense Proximity</i> , mostra organizada no Palais de Tokyo (Paris)		
2013	3a. Biennale de Lubumbashi/Picha (RDC)	<i>All the World's Futures</i> , 56a. Bienal de Veneza, com curadoria de Okwui Enwezor		

Parte IV.

IMAGINAR A DIÁSPORA A PARTIR DE DACAR

“Toca-me a única *Solitude*, Duke,
que eu chorarei até dormir.”

-
Léopold Sédar Senghor
no poema *Ndésee'* (1945)

10

Diásporas:
valores, expectativas e tensões

As condições de participação na bienal de Dacar foram um amplo objeto de debate ao longo de sua história, e ecoam diretamente nas categorias estruturantes de suas exposições, como “artista africano”, “artista senegalês” e “artista da diáspora”. N’goné Fall (entrevista, 2018) afirma que no conselho da bienal, “há sempre o dilema: somos uma bienal 100% pan-africana ou também um pouco diaspórica? Por isso, às vezes tem havido fórmulas estranhas onde na exposição internacional, que deveria ser pan-africana, há às vezes um artista do Brasil, ou um *Black British* (sic)”.

Sylvain Sankalé (entrevista, 2018) – colecionador e jurista senegalês – confirma que o escopo da “diáspora africana” no quadro da bienal sempre teve contornos difusos (fig. 99). Em 2000, quando esteve no comando do comitê de seleção, sua principal preocupação era definir de maneira mais clara quem eram os artistas elegíveis a participar da *Exposition Internationale*. “Eu sou advogado de formação, e me perguntava quais eram as regras para a inscrição... Quem pode participar da bienal? Aí me dizem: Africanos e africanos da diáspora. Eu respondo: isso não é um conceito legal. Mostre-me, o que é um membro da diáspora?”, diz ter perguntado aos demais membros do comitê (Sankalé, entrevista, 2018). Se a resposta a essa questão é, para Sankalé, insolúvel, para esta pesquisa, ela é especialmente reveladora na medida em que relaciona a participação da diáspora na bienal à percepção da questão racial no Senegal e às divergências relativas à própria visão de arte perpetuada à “sombra de Senghor” (cf. Harney, 2004).

Você compreende, como mestiço, eu tenho uma dificuldade muito grande porque se amanhã um brasileiro, um caribenho ou um americano disser que quer participar da bienal; a partir de que quantidade de sangue negro ele poderá participar ou não. Incomoda-me muito que se possa basear a participação numa bienal numa questão

de raça [...] Se fizermos um regulamento, uma vez que este é um evento bienal de arte africana contemporânea, estaremos a receber artistas africanos contemporâneos, e um africano é alguém que tem a nacionalidade de um país africano. [...]

Sabe, esse conceito de diáspora é extremamente complexo, porque, antes de mais nada, não pode ser definido. Sabemos muito bem que cientificamente não podemos demonstrar quando uma pessoa branca se tornou negra, ou quando uma pessoa negra se tornou branca. Pessoas como eu, eh [sic], para a maioria do povo senegalês sou um homem branco, mas quando vou para as Antilhas as pessoas não se enganam, sabem muito bem que sou mestiço, se vou para a Europa, as pessoas tomam-me por um árabe. (Sankalé, entrevista, 2018)

Enquanto a categoria de “arte africana” é comumente associada à de “arte negra” (do continente ou da diáspora) em muitas bienais e mostras internacionais, em *Dak’art* ela busca dissociar-se dos marcadores raciais para contemplar as práticas artísticas do norte e do sul da África (e, diga-se, de maneira distinta do que havia feito Senghor durante o FESMAN). Ademais, sua definição nesse contexto, indica os confrontos, valores e tensões relativos à percepção das migrações africanas na cena artística senegalesa, bem como, releva os ecos dos marcadores étnicos e geopolíticos nas trajetórias dos artistas implicados nesse contexto.



Fig. 99 | O colecionador e jurista Sylvan Sankalé no imóvel que abriga sua coleção de arte senegalesa em Dacar (set. 2018). Foto: Sabrina Moura

Se para Sankalé a nacionalidade é um conceito jurídico e, portanto, indiscutível (“apesar de ter nascido aqui e não ter ascendência africana”), a dimensão da diáspora é associada a um terreno movediço e, portanto, a ser contemplada sobretudo pelas exposições paralelas organizadas por curadores convidados para a bienal. Logo, em

virtude da contribuição de Sankalé, o que se entendia por um artista elegível a participar da *Exposition Internationale* a partir de 2000 era: um artista com cidadania africana, seja ele nascido ou naturalizado em qualquer um dos países do continente. “Os candidatos à exposição internacional e à Exposição Internacional de Design e Criação Têxtil devem ser nacionais de um dos países membros da OUA e enviar uma solicitação à Secretaria Geral da Bienal de Artes.”¹, determinava o regulamento da 4ª edição da bienal (2000). No arco temporal de uma década, entretanto, essa premissa mudou. “A *Exposition Internationale* está aberta em prioridade aos artistas africanos com a presença de artistas da diáspora africana”, prescrevia o regulamento de inscrição de 2010, indicando, de maneira vaga, as possibilidades de participação da diáspora.

Ora, é de se perguntar, em que implica esse câmbio discursivo?

Uma série entrevistas realizadas com artistas senegaleses, entre 2018 e 2019, revela diferentes leituras que acabam por suscitar posicionamentos ambíguos face à bienal. Para alguns, trata-se de uma oportunidade de exhibir seus trabalhos ao lado de uma produção internacional, seja ela continental ou da diaspórica. Para outros, trata-se de um evento que perturba as costumeiras práticas de *animation artistique* – para usar os termos de Joanna Grabsky (2017: 25) – na cena senegalesa. El Hadji Sy (entrevista, 2018) ironiza a bienal de Dacar como “uma bienal da diáspora”, ao passo que, Amadou Dieng (entrevista, 2018) encara a mostra como “um momento de guardar os pertences em uma mala, e recolher-se”.

Em parte, essa resistência reflete a herança das expectativas geradas pelo patronato artístico da era Senghor, quando mostras internacionais (como *Arts Sénégalais d’Aujourd’hui*) reforçavam o sentido palpável de uma estética nacional a ser constantemente exaltada. Ao fim e ao cabo, essa espécie de “protecionismo artístico” explica as sucessivas exposições dedicadas aos artistas senegaleses na própria bienal de Dacar, como também o que se entende por “arte contemporânea africana” no Senegal.

“O problema é que os artistas senegaleses gostariam que a bienal fosse feita para eles.” lamenta Sylvain Sankalé (entrevista, 2018). E segue: “Bem, isso não é possível. Primeiro porque não é bom, e segundo porque a bienal tem legitimidade e reputação porque é internacional”. Para ele, mesmo que a presença da diáspora implique em dificuldades para o comitê organizador da mostra, ela sempre oferece oportunidades “para que os artistas locais descubram outros artistas e para que os artistas estrangeiros venham aqui”.

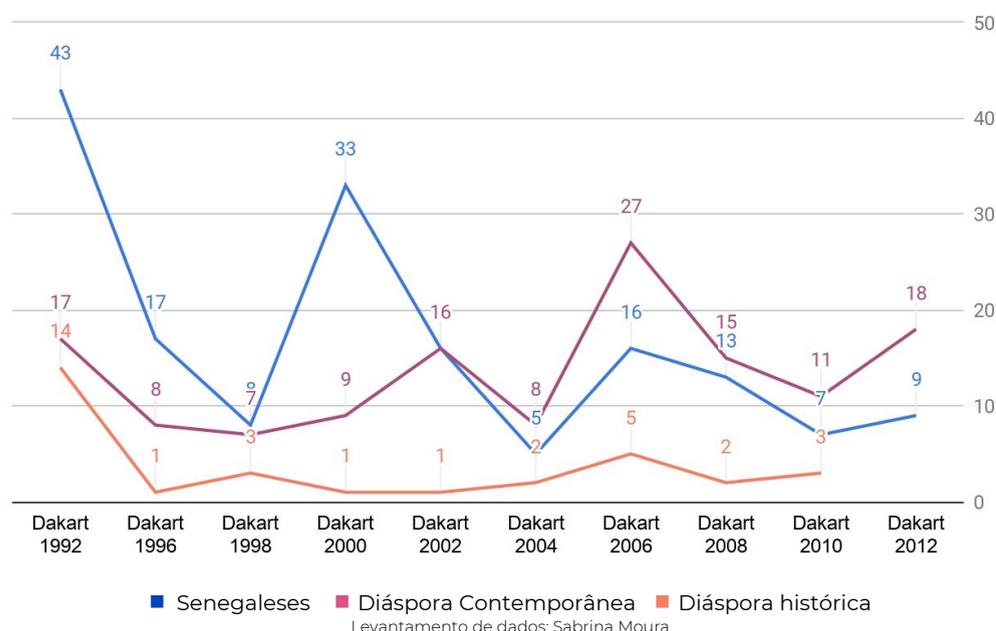
¹ Segundo Thomaz Fillitz (2016: 63), justamente na ocasião da bienal de 2000, “alguns artistas recusaram-se de fato a fornecer qualquer informação sobre cidadania, e nas edições de 2006, 2008 e 2014, vários indicaram a diáspora em vez de uma cidadania africana específica”.

Segundo Sankalé há, entretanto, uma distinção entre os membros dessa diáspora, já que ...

A preocupação dos artistas senegaleses é muito mais contra os artistas africanos que vivem na Europa e nos Estados Unidos. Estes são os que colocam problema. Porque, de fato, estes artistas tiveram frequentemente um desenvolvimento mais sério, se me atrevo a dizê-lo, trabalharam de forma diferente, confrontaram o seu trabalho com o trabalho dos outros, não permaneceram fechados sobre si próprios e têm um nível mais elevado ou, em qualquer caso, um nível que corresponde ao que se espera de um artista numa bienal. E muitas vezes estes artistas são um bom número, se não a maioria, a serem selecionados. (Sankalé, entrevista, 2018, grifos meus)

Ao cotejar a presença dos artistas senegaleses ao longo das edições da bienal, nota-se que, a partir de 2004, ela vai perdendo terreno para os artistas africanos em diáspora, reforçando a existência do campo de divergências indicado por Sankalé (gra. 2). As pesquisas do antropólogo alemão Thomas Fillitz (2016) sobre o processo seletivo da bienal ao longo dos anos 2000, também caminham nesse sentido. Fillitz afirma ter recebido queixas dos artistas locais sobre as vantagens dos artistas vivendo fora da África, cujo maior acesso à técnicas de apresentação de portfólios tende a ser valorizado pelos comitês de seleção da bienal. Ao desconhecer os meandros e as especificidades das lógicas produtivas locais, “membros não africanos dos comitês de seleção poderiam ser influenciados em sua escolha, atribuindo um valor maior aos portfólios dos artista da diáspora” (Fillitz, 2016: 62).²

GRA 2. PRESENÇA DOS ARTISTAS SENEGALESES, DA DIÁSPORA HISTÓRICA E CONTEMPORÂNEA (1992-2012)



² Esse fenômeno será analisado em detalhes no capítulo seguinte, à luz dos discursos artísticos e curatoriais, bem como, da crítica local.

No quadro específico da bienal, sustento que essas tensões se fazem notar na circulação de referências artísticas, segundo alguns aspectos essenciais, a saber: (1) o impacto conceitual, prático e formativo da diáspora para os artistas locais, a partir do *confronto* com outras visões de arte africana, (2) os ecos das dinâmicas migratórias – históricas e contemporâneas – na constituição de *valores* simbólicos (e, conseqüentemente, de mercado) na trajetória de um artista africano, (3) as *expectativas* das diáspora históricas na cena local que, por sua vez, percebe a bienal como uma importante ocasião para apresentar seus trabalhos no continente africano, e, por fim, (4) as *tensões* causadas pelas distintas visões de arte que partilham um mesmo contexto expositivo.

Se retornarmos a 1992, vemos que essas questões já se faziam presentes nas críticas direcionadas à bienal. Clémentine Deliss (1993) e Elizabeth Harney (2004) lamentam, por exemplo, que o desejo de ruptura com o *Festival Mondial des Arts Nègres* tenha promovido um entendimento provinciano da africanidade que ignorava sua dimensão diaspórica. Segundo Deliss (1993: 138), embora a bienal tenha aproximado jovens artistas de críticos operando no continente africano, ela teria se beneficiado de “soldar laços mais fortes com colegas da diáspora e, sem dúvida, teria atraído substanciais financiamentos afro-americanos”. Para Harney (2004: 224), em 1966, “uma grande presença afro-americana foi evidente”, ao passo que em 1992, “ela havia sido minúscula”. Ademais, um maior interesse na agenda panafricana “poderia ter forjado laços inter-africanos, inter-regionais, reduzindo assim o domínio hegemônico dos críticos e *dealers* europeus e americanos sobre a distribuição de obras de artistas contemporâneos”.

É notável que os argumentos partilhados por ambas autoras para que a bienal se tornasse “panafricana” a partir da inclusão da diáspora conectem-se diretamente às críticas de Okwui Enwezor com relação à *Seven Stories*, em 1995 (cf. Cap. 7). Sob uma perspectiva mais ampla, esses discursos inscrevem-se no campo teórico abordado no primeiro capítulo desta tese, no qual os discursos produzidos em torno da “diáspora” apresentam-se como eixo analítico e conceitual das políticas curatoriais que atravessam mostras e bienais a partir dos anos 1990. Nesse contexto, o conceito em questão ganhou terreno ao questionar a naturalização do estado-nação como fato histórico e quadro analítico homogêneo, postulando outras visões das circulações engendradas pela modernidade. Ademais, no caso específico da “diáspora africana”, fomentou um sentido comum entre intelectuais, políticos e artistas engajados em contestar o legado colonial que cerceava suas práticas.

Por outro lado, como apontado por uma série de autores (Patterson e Kelley, 2000; Edwards, 2001; Zeleza, 2005), é fundamental atentar para as lacunas decorrentes da prevalência anglo-americana nos estudos sobre as diásporas africanas. A fim de aprofundar e ampliar essa análise, associada a bienal de Dacar, irei mapear a natureza dos trânsitos artísticos implicados a essa plataforma, buscando compreender como eles se relacionam com os movimentos de migração e dispersão africana do passado e do presente.

10.1. QUESTÕES DE RAÇA E COR, ENTRE O LOCAL E O GLOBAL

Tal dimensionamento passa necessariamente pela compreensão de duas dimensões analíticas fundamentais, a saber:

(1) os *países de origem e residência das(os) artistas africanas(os) “negra(os)”*, a fim de compreender os fluxos artísticos intra e extra-continentais, a dimensão da diáspora contemporânea na bienal, bem como, o desenho das redes culturais implicadas nessas circulações;

(2) os *países de origem e residência das(os) “artistas negras(os)”*, nascidos em outros continentes, além da África, a fim de compreender a dimensão da diáspora histórica, e os discursos e imagens que contemplados por esses atores na bienal de Dacar;

Antes disso, é necessário contextualizar os sentidos que os marcadores raciais assumem no contexto da diáspora, tendo em vista dois impasses cruciais para esta tese: Em que implica examinar os sentidos locais de raça e cor sob uma perspectiva global? Quais as possibilidades e os dilemas dos denominadores e enquadramentos raciais na história da arte?

Toda classificação comporta algum tipo de essencialização, seja ela estratégica ou não. Logo, é necessário pontuar que meu olhar sobre os marcadores os étnico-raciais é informado pelo entendimento de raça e cor de uma pesquisadora branca, operando no contexto brasileiro. Aqui, diferente do que ocorre nos Estados Unidos, por exemplo, — onde, grosso modo, vigora o princípio da “uma gota de sangue” (“one-drop rule”) —, as características fenotípicas prevalecem nas expressões locais das hierarquias raciais. Elas dão margem a todo um o léxico popular para designar cor e *status* social, segundo o paradigma do “branqueamento”, expresso, sem sofismos, pela tela *A Redenção de Cam* (1895) do pintor espanhol Modesto Brocos (fig. 100).

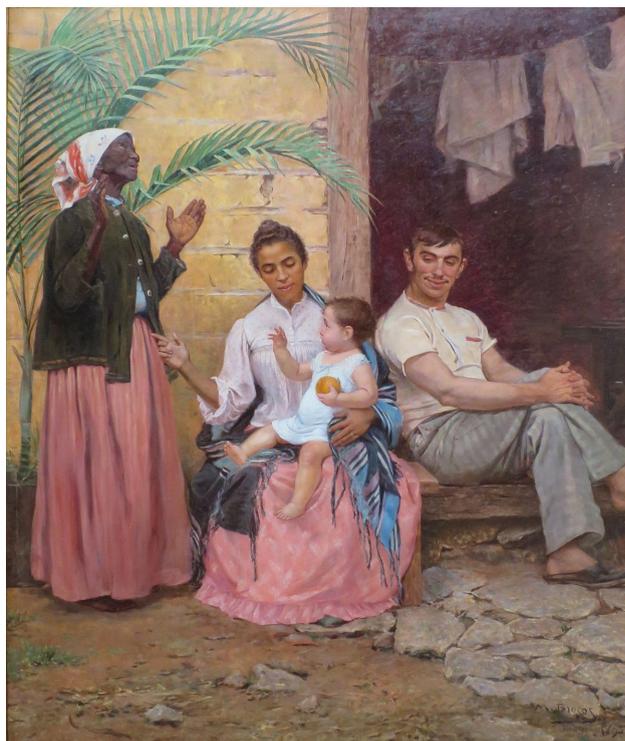


Fig 100 | A Redenção de Cam, Modesto Brocos (1895).
Óleo sobre tela 199 cm x 166 cm. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Note-se que, historicamente, um dos principais esforços dos movimentos negros no Brasil foi posicionar-se na contramão desse léxico, de maneira a reivindicar “a identidade racial da parte da população brasileira expressa nos censos pelas cores preto e pardo” (Rosemberg e Piza, 1999: 130-131). Foi nesse contexto que, em 1991, a campanha “Não deixe sua cor passar em branco: responda com bom (c)senso” procurou sensibilizar a população sobre o impacto do “embranquecimento” na geração de políticas públicas.

Ora, as estatísticas possuem um peso político, e como diria Lilia Schwarcz (2012: 48), “preto, branco e amarelo não são apenas cores. Ao contrário, são ‘relação’”. Nesse sentido, gostaria de remontar às discussões de um ateliê teórico do qual tive a oportunidade de participar na fase de preparação desta pesquisa. Trata-se de uma das edições do *Summer Conversations*, organizada pelo *Johannesburg Workshop in Theory and Criticism* (JWTC)³, no Instituto Goethe de São Paulo, em janeiro de 2014. Intitulado “Arquivos do pós-racialismo”, o encontro agregava artistas e pesquisadores brasileiros e sul-africanos⁴ em torno de um debate sobre as (im)possibilidades de se vislumbrar sociedades nas quais as hierarquias raciais não fossem determinantes aos indivíduos.

³ Série de *workshops* teóricos realizado realizado 2009 e 2016, em parceria com a Universidade de Witwatersrand (África do Sul), Universidade Johns Hopkins (EUA) e o Instituto de Pesquisa em Humanidades da Universidade da Califórnia.

⁴ Entre eles, estavam Lilia Schwarcz, Ayron Heráclito, Joel Zito Araújo, Marie Ange Bordas, Roberta Estrela D’alva, Danai Mupotsa, David Theo Goldberg, Eustáquio Neves, Joel Zito Araújo, Kelly Gillespie, Marina de Souza e Mello, Maria Helena Pereira Toledo Machado, Michael Hanchard, Nadia Fadil, Sabrina Moura, Sylvia Nam, Teresa Caldeira, Vorriss Nunley, Zen Marie, Zinho Trindade.

O quadro teórico das discussões era estruturado em torno dos escritos de David Theo Goldberg (diretor do *Humanities Research Institute* da Universidade da Califórnia) que, à época, finalizava o manuscrito de seu livro *Are we all post-racial yet?*, lançado no ano seguinte (2015). Nele, o autor argumenta que a ideia de “pós-racialismo” – baseada no princípio de que o racismo já foi superado no presente – é, com efeito, uma expressão contemporânea do próprio racismo. “Nesse sentido, o pós-racial é para a história da raça o que o pós-colonialismo é para a história do colonialismo – seu modo contemporâneo de articulação. Pós-racialidade, em resumo, é o novo racismo”, afirma Goldberg (2015b: n.p.).

A partir dessa base comum, as apresentações de estudos de caso durante o encontro em questão foram, porém, atravessadas pelos ruídos das diferenças entre aquilo que os pesquisadores brasileiros e sul-africanos entendiam pela noção de “pós-racial”. Para ambos os grupos, havia uma dificuldade em compreender os sentidos locais de cor, raça e etnia, e seus impactos na formação histórica dos dois países. Entre a necessidade de se demolir o mito da democracia racial no Brasil e a urgência de se questionar o processo de “desracialização” pós-apartheid na África do Sul, bem como, a metáfora da “nação arco-íris” (*rainbow nation*), um abismo foi criado.

Se os dilemas contextuais deste episódio chamam atenção para as especificidades das expressões locais de raça, eles também apontam para a necessidade de se confrontar um quadro teórico baseado numa perspectiva global dos processos de racialização⁵. Processos estes que estão ligados não apenas às dinâmicas de “formação das identidades da diáspora africana” (Pierre, 2012: 17), mas também à construção das hierarquias que posicionam o “ser branco” no topo de uma escala de valores simbólicos, sociais e econômicos associados à cor da pele.

É a partir da argumentação que a antropóloga Jemima Pierre busca refletir sobre a questão da raça no Gana. Em *The Predicament of Blackness* (2012), Pierre toma o país como ponto de partida para uma etnografia das categorias de raça no oeste da África em vista das acepções políticas e sociais associadas ao “ser negro/ser branco”, numa escala global. Pierre sustenta que as dinâmicas de racialização no continente são análogas às dos africanos ou àqueles de ascendência africana na diáspora. “A estrutura do domínio colonial consolidou um processo de racialização que começou com uma presença

⁵ Por “racialização” entende-se aqui os processos a partir dos quais “a raça é feita e refeita em múltiplos contextos e considera como os grupos racializados que são marcados não pela cor da pele mas sim pela língua, etnia, credo ou origem nacional” (Vickers e Isaac, 2012). Sobre o uso do conceito em estudos estatísticos, o sociólogo norte-americano Tukurfu Zuberi (2016: 173) considera que “demógrafos e outros estudiosos esqueceram [...] que o conceito social de raça afeta a forma como interpretamos as representações quantitativas da realidade racial. Além disso, muitos estudos quantitativos sobre diferenças raciais não colocam a raça dentro de um contexto social, permitindo assim a suposição errônea de que a existência de relações raciais poderia ser benigna”.

européia na costa da África Ocidental e continuou através do comércio transatlântico de escravos”, afirma a autora (2012:71).

No Gana colonial, a construção de categorias de prestígio baseadas na cor da pele foi sustentada por um projeto racial que levou ao estabelecimento de um estado bifurcado, e no qual grupos indígenas diversos, e por vezes antagônicos, passaram a ser governados por uma elite consolidada como “branca”. As repercussões desse projeto, aponta Pierre, reforçam ainda hoje o *status* social da “branquidade”⁶ (*whiteness*) no oeste da África, e se tornam visíveis não só nos espaços e encontros “reservados” às comunidades de expatriados (*expat hangouts*), como também nas práticas de branqueamento da pele da população negra, entre outras expressões sociais. Portanto, afirma a autora, as sociedades contemporâneas africanas são estruturalmente atravessadas por processos de racialização e devem ser tratadas “como historicamente coetâneas às comunidades negras na diáspora, e não como [entidades] histórica, política e culturalmente distintas ou representativas de uma sobrevivência cultural do passado no presente” (Pierre, 2012: 18).

Ao argumentar que os processos de racialização são fenômenos estruturados nas tramas da “branquidade” (*whiteness*), Jemima Pierre indica contornos globais aos quais as identidades raciais são confrontadas, e continuamente reconstituídas. Tais perspectivas inscrevem as mobilizações negras num espectro transnacional, e posicionam as diásporas num ângulo privilegiado de pauta e ação política.

No contexto da bienal de Dacar, esse é um terreno vivo de discussão fomentado, em especial, pela própria “diáspora”. A conferência “*Global Black Consciousness*”, organizada durante a 11ª edição da bienal (maio, 2014) por Margo Natalie Crawford e Salah Hassan⁷, é um exemplo disso. Voltada a pensar as possibilidades agregadoras do termo “negro” (“*black*”) face a uma “supremacia global branca”⁸, a conferência buscava criar um espaço crítico para se pensar uma “consciência negra global”, e transversal às

⁶ De acordo com Maria Aparecida da Silva Bento (2002), a branquitude seria caracterizada pelos “traços da identidade racial do branco brasileiro a partir das ideias sobre branqueamento” p. 29). Já Edith Piza (2005: n.p.) sugere “que branquitude seja pensada como uma identidade branca negativa, ou seja, um movimento de negação da supremacia branca enquanto expressão de humanidade. Em oposição à branquidade [...] branquitude é um movimento de reflexão a partir e para fora de nossa própria experiência enquanto brancos. É o questionamento consciente do preconceito e da discriminação que pode levar a uma ação política anti-racista”.

⁷ Em parceria com o *Institute for Comparative Modernities* da Universidade de Cornell (Estados Unidos).

⁸ Para o filósofo Charles Mills (1998: 99), a “supremacia branca global” (“*global white supremacy*”) é — em suas palavras — um sistema político, econômico e social análogo ao “patriarcado”. “O termo [supremacia branca] é empregado atualmente num sentido muito mais restrito, por exemplo, para descrever os regimes do Velho Sul americano e do apartheid sul-africano. Mas o que estou sugerindo é uma concepção mais abrangente, englobando tanto o privilégio branco *de facto*, quanto *de jure*, que se referiria mais amplamente ao domínio europeu sobre o planeta nos últimos cem anos, que legou as distribuições racializadas do poder econômico, político e cultural que temos hoje”. (Mills, 1994: 108)

formas hifenizadas de identidades afro-orientadas (“Afro-German, Black British, African American, Afro-Latino, Afro-Caribbean, etc.”). Segundo Crawford e Hassan,

Ao conceber a conferência, fomos motivados pela necessidade de recuperar e envolver criticamente as histórias de solidariedades negras globais e suas implicações para o nosso tempo. Isto se torna ainda mais urgente à medida que continuamos a testemunhar o retorno da violência colonial na forma de políticas neoliberais que matam, levam fome e subjugam homens, mulheres e crianças de cor na África, Ásia, América Latina, Palestina, e em todo o mundo muçulmano. No entanto, estas crises também resultaram no surgimento de novos movimentos de resistência como o *Black Lives Matter* nos Estados Unidos, paralelamente à antiglobalização, ao antirracismo e às lutas ambientais em todo o mundo, o que exige um novo tipo de política de solidariedade capaz de enfrentar estes novos desafios. (Crawford e Hassan, 2018: 6; *grifos meus*).

As preocupações teóricas em torno das “políticas de solidariedade” enunciadas por Crawford e Hassan há exatos dois anos são de extrema atualidade, e apontam para a relevância em se identificar os contornos e os atravessamentos das categorias raciais também no mundo da arte. Sob essa perspectiva, o “mundo da arte” (*artworld*)⁹ poderia ser tomado como um espaço global de negociação de identidades pautado, entre outras, por interações racializadas que informam os protocolos de acesso, legitimidade e prestígio no campo da arte contemporânea. Tal campo se desenha, porém, desprovido de um adjetivo que revele os contornos dessa arte do tempo presente. Pois, ao fim e ao cabo, a “negação da coetaneidade” (cf. Fabian, 1983) também amarra as práticas artísticas do “outro” (*não europeias, não brancas*) a um tempo distinto. Logo, nem toda “arte do presente” possui as chaves para adentrar no “cubo branco” (*white cube*) – o espaço branco da galeria que sacraliza, enquadra e isola a obra de arte todos os indícios que interfiram na sua apreciação (cf. O’Doherty, 1994) (fig. 101).

Sobre esse problema, a curadora brasileira Amanda Carneiro (2020) oferece uma instigante contribuição ao afirmar que “é preciso racializar a produção artística branca”¹⁰. Certamente, essa estratégia de espelhamento racial – que, diga-se, reconhece a categoria de raça como uma construção social – oferece aportes às revisões recentes da

⁹ Segundo Arthur Danto, o estatuto da arte é resultado de um contexto que posiciona as obras no quadro dos discursos e teorias que se produzem ao redor dela. “É claro que, sem a teoria, é pouco provável que algo seja visto como arte, e para vê-lo como parte do mundo da arte, deve-se ter dominado uma boa parte da teoria artística, bem como uma parte considerável da história da recente pintura nova-iorquina”, afirma o autor (Danto, 1964: 581). Joanna Grabski (2017), por sua vez, busca repensar o valor dessa categoria em territórios orientados por modos de operar específicos, como no caso das práticas artísticas em Dacar, que ela chama de “art world city”. Para isso, Grabski assinala a importância da formação de redes (*réseau*) no contexto das visitas aos ateliês de artistas e da cena *dakaroise*: “No mundo da arte de Dacar, [a] lógica de expansão de redes é central para pensar em visitas a ateliês como parte da infra-estrutura de oportunidades da cidade. [...] Nesta estrutura, um indivíduo representa não apenas um único relacionamento prospectivo, mas também um elo em uma cadeia de relacionamentos e resultados prospectivos.” (Grabski, 2017: 112-113)

¹⁰ Durante a aula “O impasse do colorismo nas curadorias focadas na decolonialidade no país que persiste no elogio à mulataria”, no curso *Curso Curadorias Afro-diaspóricas: Éticas e Estéticas Negras em exposição*, organizado por Renata Felinto no Centro de Pesquisa e Formação, SESC. (São Paulo, 15/01 a 05/02/2020).

história da arte e das políticas curatoriais dos museus contemporâneos, de certa forma, análogos ao princípio de se “provincializar a Europa” (cf. Chakrabarty, 2008). Pois, como defende a historiadora Camara Dia Halloway (2016: 92), “a história da arte como disciplina é mais rica, para não dizer mais precisa, com uma perspectiva racial crítica”. Seus argumentos a favor de uma “história da arte racialmente crítica” (*Critical Race Art History*, CRAH), fazem eco às propostas de racialização da *arte branca* enunciada pelo teórico britânico Richard Dyer, em *White* (1997). Segundo ele,

Enquanto a raça for algo aplicado apenas aos povos não brancos, enquanto os brancos não forem vistos e nomeados racialmente, eles/nós funcionarão como uma norma humana. Outras pessoas são racializadas, nós somos apenas pessoas [...] O objetivo de iluminar os espaços dos brancos é desalojá-los/nos da posição de poder, com todas as desigualdades, opressões, privilégios e sofrimentos em curso, desalocando-os/nos pela supressão da autoridade com que falamos e agimos no mundo e sobre o mundo. (Dyer, 1997: 152-153)

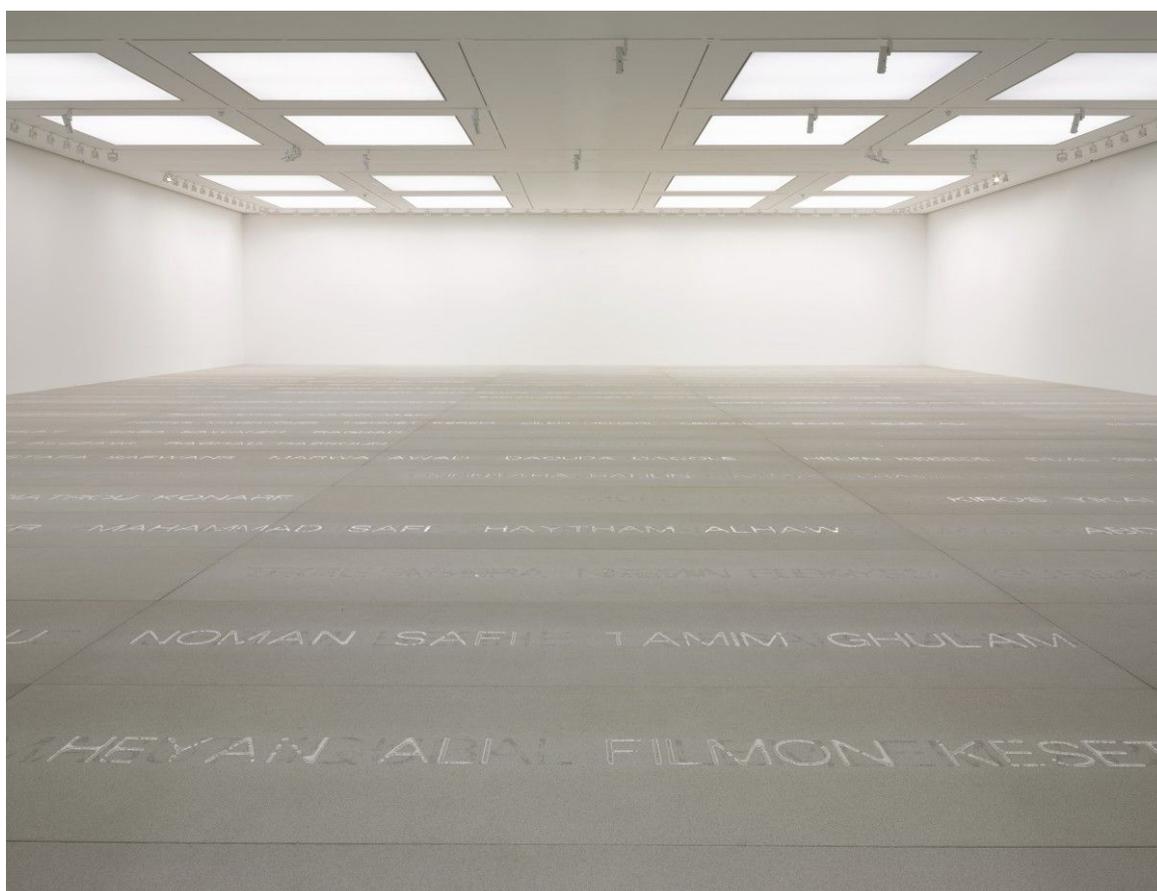


Fig 101 | Instalação Palimpsest (2013–17), Doris Salcedo, White Cube Bermondsey, 2018.
Fonte: Galeria White Cube

Sob essa perspectiva, o termo de *arte tout court* encerra o universalismo de uma *arte branca*, sustentada pelas dinâmicas de alterização que conformam os sistemas que a suportam. Logo, ao retornar o olhar à bienal de Dacar a partir desse quadro teórico, é

possível afirmar que quando a etnografia de Thomas Fillitz (2016) registra queixas dos artistas locais sobre as “vantagens” dos artistas africanos em diáspora no processo seletivo de *Dak’art*, ele também está a falar dos termos (pretensamente neutros) que regulam as técnicas de apresentação de portfólios valorizados pelos comitês de seleção estrangeiros na bienal.

À luz dessas considerações, categorias como “artista negra(o)” e “artista branca(o)” impõem desafios significativos. Afinal, a que corresponderiam essas nomenclaturas? E, por que seria importante considerar aqui tais dimensionamentos?

10.2. NEGOCIAÇÕES POR UMA ÁFRICA PLURAL

Vimos que as diásporas africanas – históricas ou contemporâneas – constroem espaços de solidariedade, de pertencimento e de mobilização negra, capazes de agregar, numa escala global, as múltiplas expressões locais de raça e etnia subjugadas pelo privilégio social da “brancura”¹¹. A partir de Jemima Pierre, também foi possível observar que certos valores associados a cor da pele se reproduzem no continente africano, criando um terreno de experiências partilhadas entre as populações negras, dentro e fora da África. Nesse sentido, é impossível dimensionar as participações das diásporas em *Dak’art* sem compreender os espectros que a questão racial assume nessa plataforma. Logo, o olhar para tal questão se apresenta como uma *porta de entrada* para uma aproximação aos discursos e imagens mobilizados pelos artistas negros de ascendência africana, bem como, dos artistas africanos negros, vivendo fora do continente.

Embora seja majoritariamente negra, a bienal integrou pontualmente outros grupos de artistas, entre os quais artistas brancos não africanos, de origem latino-americana, norte-americana, europeia, e, excepcionalmente, alguns poucos artistas asiáticos que expuseram seus trabalhos na primeira (1992) e na sexta bienal (2004). Além disso, e de maneira constante, a mostra tem contemplado um número significativo de artistas brancos africanos de origem europeia, bem como, artistas árabes africanos, em grande parte, originários do norte de África. Esse conjunto heterogêneo de

¹¹ Aqui o termo “brancura” é empregado em referência às características fenotípicas que acabam por conferir prestígio social, ao passo que “branquidade” e “branquitude” se referem às práticas sociais e aos comportamentos que atravessam tal característica. Ver nota 9.

artistas não negras(os)¹² exibidos na bienal é constante, e formado, em sua maioria por artistas africanos (brancos e árabes) que seguem trabalhando e vivendo no continente.

Dito isso, é importante ressaltar que aqui o termo “não negro” indica, por exclusão, o escopo da problemática central a esta pesquisa que, em momento algum, pretende-se um recenseamento demográfico dos artistas que participaram da bienal. Esse ponto de inflexão também adere a uma visão da diáspora africana como uma diáspora negra, afastando-se, portanto, de teorias que buscam integrar as migrações contemporâneas de africanos brancos a um espaço conceitual diaspórico (cf. Morcillo-Espina, King e Louw, 2014) . Aqui é oportuno lembrar-se de Brubaker (2006: 3) ao afirmar que: “Se todos são diaspóricos, então ninguém distintamente o é. O termo perde seu poder discriminador, sua capacidade de selecionar os fenômenos, de fazer distinções. A universalização da diáspora, paradoxalmente, significa o desaparecimento da diáspora”.

Em vista desse cenário, e a despeito da atenção contextual que busco trazer, as subjetividades presentes nas perspectivas raciais propostas aglutina sob uma mesma categoria artistas atravessados por pautas políticas e sociais distintas. Ademais, há todo um espectro de nuances relativas àqueles artistas considerados mestiços.

O caso da artista haitiana Barbara Prezeau-Stephenson, que exibiu seus trabalhos em *Dak'art* em duas ocasiões (1992 e 2010)¹³, é elucidativo. Ao narrar sua primeira participação, em 1992, ela aponta fricções entre as intenções dos artistas e os jogos políticos que se desenrolam nos bastidores da bienal. Segundo Prezeau-Stephenson (entrevista, 2020), ela foi indicada pelo júri para receber um dos prêmios daquela edição que, ao final, não foi lhe atribuído, mas sim ao senegalês Moustapha Dimé (1952–1998). “No contexto da bienal, eu pertencia a essa categoria difusa chamada, em Dacar, de artista da diáspora. Foi por isso que o secretariado não permitiu que o júri me outorgasse o prêmio”, conta Prezeau-Stephenson (entrevista, 2020) (fig. 102).

¹² É possível argumentar que a definição pela negação seja problemática. No caso de países como Estados Unidos, Canadá e Austrália, por exemplo, a notória divisão “brancos/não brancos” (“white/non-white”) foi determinante no estabelecimento políticas raciais nas quais o “branco” foi tomado como categoria fundante. Sob o prisma desse binarismo anglófono, a categoria “não branco” também pode ser lida como “pessoa de cor” (“person of color” ou POC) ou “outras raças” (“other races”), ambas igualmente problemáticas. A primeira delas, em especial, configurou-se inicialmente como um “eufemismo” para a categorizar pessoas “negras”, e expandiu informalmente seu alcance para outros grupos “não brancos”, forjando-se a ideia de que, nessa hierarquia social das raças, as pessoas brancas seriam pessoas “sem cor”.

¹³ Um outro aspecto relativo à questão racial, e pouco explorado aqui, se refere ao “tornar-se branco/tornar-se negro”



Fig 102 | *Commencement* (1992) Barbara Prezeau-Stephenson.
Obra exibida na primeira bienal de artes visuais de Dacar (1992). Fonte: Instagram da artista. Coleção Reynald Lally

Nascida em Port-au-Prince, em 1965, a artista migrou com a família para o Canadá alguns anos após o golpe de François Duvalier (1907-1971), em 1958. Na década de 1990, mudou-se para a França, onde vive até hoje. Em suas muitas viagens ao Haiti natal, Prezeau-Stephenson foi confrontada com a sua condição de *mulâtre*¹⁴ que, para alguns artistas da cena local, não faria dela uma autêntica representante de uma “arte haitiana”. Por outro lado, na França, no Canadá ou mesmo no Senegal, sua obra carrega os signos de distinção – artista haitiana/artista da diáspora – que demarcam o seu pertencimento a uma terra incerta, até mesmo para a própria artista. “Isso me incomoda”, diz ela, já que há sempre a adição de um marcador identitário a sua biografia. Além disso, segue, “minha obra está muito mais pautada por questões de gênero” (Prezeau-Stephenson, 2010, *entrevista*).

É interessante notar como tal posicionamento contrasta com a apresentação biográfica que consta no *website* da própria artista: “Barbara Prezeau Stephenson é hoje considerada como uma referência no setor cultural haitiano e sua obra pode ser encontrada nas principais coleções de arte haitiana e caribenha”¹⁵. Aqui, mais uma vez, nota-se que os signos de diferença, mesmo quando incômodos, podem se tornar poderosos capitais simbólicos, de acordo com o contexto a partir do qual são

¹⁴ No Haiti, os “mulâtres” seriam a principal categoria de diferenciação racial com relação a população negra.

¹⁵ Ver <https://prezeau-stephenson.com/biography>

enunciados. E os artistas são hábeis negociadores de suas próprias narrativas pessoais. Muito depende, afinal, de quem são os interlocutores e de onde eles se encontram.



Fig 103 | Stills do vídeo *The Water* de Moataz Nasr, exibido na bienal de Dacar de 2002

Entre os artistas africanos do norte a questão do pertencimento racial também é expresso na divisão entre “África negra” (subsaariana) e “África caucasiana” (norte) que Salah Hassan (2008) caracteriza como “a síndrome da África mais negra (*the darkest Africa syndrome*)”. Nesse espectro, o relato do curador camaronês Simon Njami (2008) sobre a participação do artista egípcio Moataz Nasr em *Dak’art* é emblemático. Conta Njami que Nasr se “descobriu” africano ao longo de sua primeira participação na bienal, em 2002. “Ele partiu para o Cairo com um mapa físico, intelectual e humano da África totalmente transformado” (Njami, 2008: 109). Na ocasião, ele ganhou um dos prêmios da bienal, com a vídeo-instalação *The Water* (2002) (fig. 103). A obra mostrava reflexos contínuos de pessoas anônimas sobre uma poça de água ao chão, que se desfazia ao ser pisada pelo público. Ao provocar tal gesto, o artista buscava representar as estratégias de silenciamento e o totalitarismo do regime egípcio.

É importante notar a participação de Nasr na bienal significou uma virada importante em sua carreira já que, até aquele momento, seu trabalho era muito mais associado ao mundo árabe do que africano (fig. 104). Após *Dak’art*, novas perspectivas afro-orientadas foram expressas em seus relatos pessoais, permitindo a inserção de seu trabalho em diversas exposições de arte africana ao redor do mundo¹⁶. Tais ecos confirmam que as redes que emergem a partir de *Dak’art* podem alterar os eixos de pertencimento e as práticas criativas a partir das quais os artistas se posicionam. “A importância de tais redes não deve ser subestimada. *Dak’art* é uma plataforma de

¹⁶ Entre elas estão: *Fault Lines: Contemporary African Art and Shifting Landscapes* (Veneza, 2003), *Rencontres de la Photographie de Bamako* (2005), *Africa Remix* (Itinerante, 2005-2007), *Cross-Currents: Water as a Metaphor for (African) Identity?* (Tufts University Art Gallery, 2006).

lançamento para muitos – mesmo que não seja em direção ao *mainstream* internacional, será certamente para uma de suas correntes”, nota Kinsey Katchka (2013: 497).



Fig 104 | La Tabla, 2003, Moataz Nasr, instalação exibida na mostra africa Remix. Foto: Oak Taylor-Smith.
Fonte: Galleria Continua

A experiência de Moataz Nasr, e outros artistas do Magrebe, em Dacar remete ainda aos esforços de acadêmicos e de curadores da diáspora contemporânea em mobilizar novas práticas de “união africana” no campo das artes visuais, desvinculadas de um recorte especificamente racial. É precisamente nesse sentido que a curadora egípcio-britânica Gilane Tawadros concebeu a mostra *Fault Lines* para a Bienal de Veneza, em 2003. A exposição contemplava o trabalho de 15 artistas¹⁷ do continente e da diáspora, de maneira a “resistir a qualquer noção de uma experiência africana autêntica ou unidimensional”¹⁸ (Dossiê de imprensa, 2003). Em seu texto curatorial, Tawadros buscava borrar as divisões geopolíticas que separam o norte da África da zona subsaariana, evocando o exemplo do Egito e a máxima de Gamal Abdel Nasser (1918-1970) – em *Egypt’s Liberation: The Philosophy of the Revolution* (1955) – ao afirmar que o país

¹⁷ São eles Laylah Ali (Estados Unidos), Kader Attia (França), Samta Benyahia (Argélia), Zarina Bhimji (Uganda), Frank Bowling (Guiana), Clifford Charles (África do Sul), Pitso Chinzima (África do Sul), Rotimi Fani-Kayode (Nigéria), Hassan Fathy (Egito), Veliswa Gwintsa (África do Sul), Moshekwa Langa (África do Sul), Salem Mekuria (Etiópia), Moataz Nasr (Egito), Sabah Naim (Egito), Wael Shawky (Egito).

¹⁸ Ver <http://universes-in-universe.de/car/venezia/bien50/fault-lines/e-press.htm>

estava inserido em três círculos concêntricos: árabe, africano e islâmico. Todos eles demarcados pelo desejo comum de independência (fig. 105).

O chamado à unidade e a invocação a uma luta comum, expressa de forma tão convincente por líderes como Nasser e Kwame Nkrumah, surgiu diretamente da experiência compartilhada de abandonar o manto do colonialismo. Ela impulsionou a ideia da África como uma entidade geográfica e política unificada que acabou assumindo forma institucional como a Organização de Unidade Africana, fundada em 1963. (Tawadros, 2003)

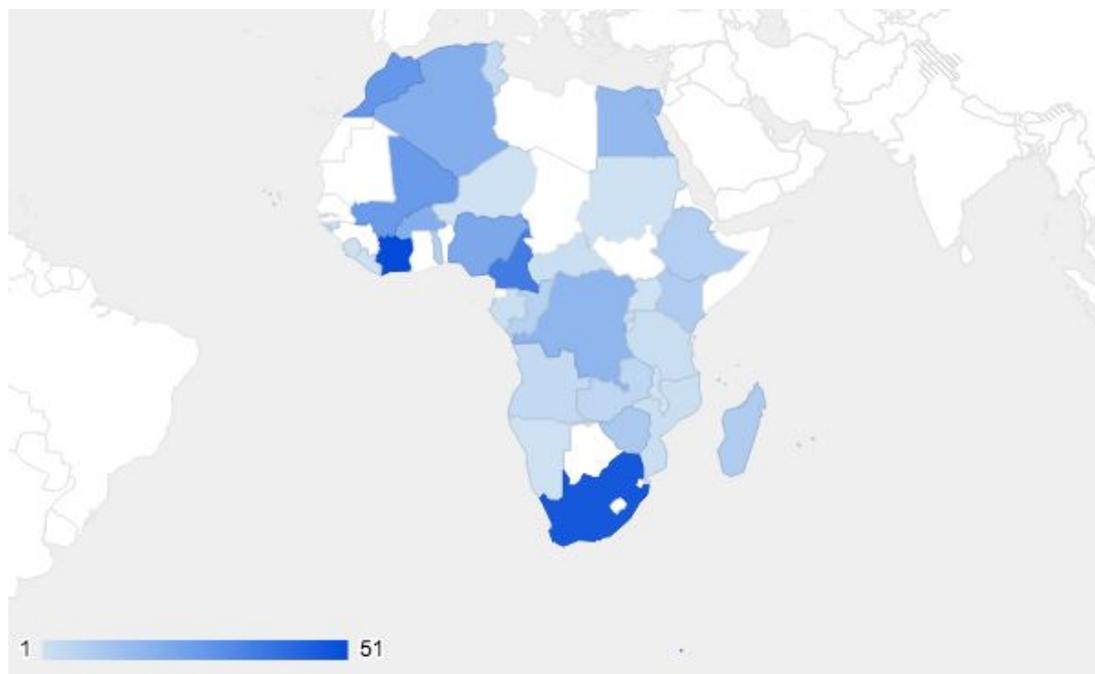


Fig 105 | Sala poligonal com a obra da artista argelina Samta Benyahia exibida na exposição "Fault Lines: Contemporary African Art and Shifting Landscapes", com curadoria de Gilane Tawadros, Veneza, 2003.
Fonte: Universes-in-universe

Ao observar a cartografia dos países de origem dos artistas africanos que participaram de *Dak'art*, entre 1992 e 2012 (gra. 3), é possível dar-se conta que o paradigma curatorial de uma bienal panafricana subscreve a uma visão plural e multirracial do continente, muito próxima ao princípio da “união africana” argumentada por Tawadros em *Fault Lines* (2003)¹⁹. Nota-se que amplo alcance da bienal como plataforma expositiva que engloba quase todo o continente²⁰ foi se consolidando ao longo dos anos 2000. Por um lado, graças à maior circulação do edital de convocação para a *Exposition Internationale*, por outro, graças às estratégias estabelecidas pelos gestores da mostra e às graduais mudanças em seus comitês de seleção.

¹⁹ Kinsey Katcha (2013: 501) atesta “corrente inegável na prática criativa - entre artistas, curadores, acadêmicos - que desafia a bifurcação do continente africano na África do Norte e na África Subsaariana, embora esta permaneça profundamente enraizada nas estruturas institucionais dos museus.”

²⁰ Em razão dessa amplitude, é mais mais pertinente apontar os países ausentes, a saber: Sahara do Oeste, Líbia, Chade, Mauritânia, Guiné, Eritrea, Botswana, Somália, Lesoto e Guiné Equatorial



GRA. 3 PAÍSES DE ORIGEM DOS ARTISTAS AFRICANOS (NEGROS, BRANCOS E ÁRABES) VIVENDO NO CONTINENTE, E EXCETUANDO-SE O SENEGAL (1992-2012)
Cartografia e levantamento de dados: Sabrina Moura

Esse tipo de posicionamento contrasta com o quadro discursivo das *arts nègres*, defendido pelas iniciativas culturais de Senghor e, mais uma vez (*cf.* Capítulo 8), coloca em xeque a associação da bienal aos festivais panafricanos dos anos 1960 e 1970. Ao fim e ao cabo, é Ugochukwu-Smooth Nzewi (2018) que oferece elementos para contradizer tal genealogia. Como podemos ler na passagem que segue:

Infelizmente, com exceção do Marrocos e Egito, o Norte da África esteve ausente no festival de Dacar [1966]. A decisão da Sociedade de Cultura Africana e Senghor de se referir ao festival de Dacar como o Festival Mundial de Artes Negras foi criticada pelos países do Norte da África, que sentiram que a presença árabe ou berbere foi obscurecida ou indesejada no festival. Eles viam o festival de Dacar como um "monopólio negro" da cultura africana. As sucessivas exposições de arte de *Dak'art* atenuaram a divisão entre a África Subsaariana e o Norte da África ao incluir vários artistas norte-africanos [...] (Nzewi, 2018: 106)

Ou ainda,

O foco geopolítico de [Dak'art], entretanto, é distinto do caminho traçado desde cedo pelos festivais Pan-Africanos acima mencionados, que buscavam criar solidariedade cultural e celebrar conquistas culturais dentro do mundo negro. Em vez disso, o Dak'Art representa uma visão da arte contemporânea internacional centrada na África. (Nzewi, 2018: 107).

Acredito que há um valor capital nas contradições contextuais apresentadas por Nzewi, a serem repensadas em vista das forças estéticas e discursivas que os artistas e curadores impulsionam na bienal. Entre elas, estão os dilemas relativos à adoção de nomenclaturas comuns de pertencimento racial, à exemplo da já mencionada conferência “*Global Black Consciousness*” (Dacar, 2014) (fig. 105). Nota-se que, na ocasião, o uso do termo “*noir*” como equivalente a “*black*” foi considerado inadequado nas versões do programa em francês. “O medo era que, no Senegal, a palavra negro (*black*) sinalizasse uma identificação racial (não um pan-africanismo radical). Decidimos usar o termo *Africaine* nos programas de conferência franceses e escolhemos o *black* para o programa de conferência inglês”, explicam Margo Natalie Crawford e Salah Hassan (2018: 4). Ora, tal impasse não se restringe aos notórios limites das traduções, mas remete à compreensão da questão racial no contexto da bienal que, por seu turno, torna-se um precioso espaço de reflexão para os artistas da diáspora. Exemplo disso, é o relato da artista estadunidense Simon Leigh que, ao participar da conferência em questão, se disse especialmente impressionada com a narrativa de Salah Hassan sobre os marcadores raciais no Sudão²¹ “o que levou, entre outras coisas, a que seu passaporte o designasse como não *negro*, mas *verde*” (Leigh *apud* Drake, 2014, *grifos meus*).

No Sudão, a origem do termo “verde” faz referência ao conflito entre os sudaneses “árabes” e “africanos”, remontando ao comércio de escravizados durante o domínio otomano e à distinção entre ambos os grupos durante a colonização britânica. Nesse contexto, os árabes sudaneses tiveram maior acesso à posições de poder e prestígio. Entretanto, afirmam os pesquisadores Aaron Kaplan, Ashton Armstead, Fatoumata Soumaoro (2019: n.p.), “a distinção entre árabes e africanos não está associada à cor da pele, pois muitos árabes auto-identificados possuem a pele escura. Ao invés disso, as pessoas são comumente descritas como verdes, e ser verde no Sudão significa carregar o privilégio da ascendência árabe - ou, mais especificamente, não ser negro”.

Verde no Sudão (onde nasceu), negro nos Estados Unidos (onde mora), diaspórico no Senegal, Salah Hassan torna-se a epítome das negociações de identidades posicionadas e demarcadas por nomenclaturas contextuais de raça e cor.

Na paisagem de colaboração cultural panafricana, esse campo de questionamentos remonta aos anos 1960, e está ligado aos debates acerca da noção de *arts nègres* e os sentidos da *Négritude* (cf. cap. 4 e 5). Às vésperas do FESMAN, em janeiro de 1966, a temática da revista senegalesa *Bingo: revue mensuelle de l'activité noire* girava

²¹ Ver mais em <https://storymaps.arcgis.com/stories/f2026f43736649fa9722f1e8fe1b1d09>

em torno da questão “*nègre ou noir?*”. “O que as pessoas devem dizer quando falam de nós?”, perguntava a chamada da revista, publicada no jornal *Dakar Matin*. “Esta é a pergunta que Ahmed Diop, Bass e Aida Koffi fizeram aos africanos de todo o continente, assim como aos caribenhos e às personalidades europeias reconhecidas por sua experiência africana” (fig. 106). Esse tipo de articulação na elaboração de uma resposta à pergunta indica a que ponto o pensamento sobre a questão racial em Dacar também se articula a diáspora.

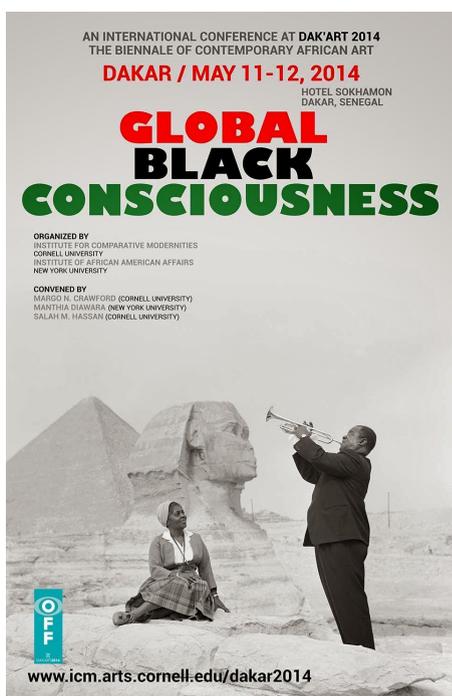
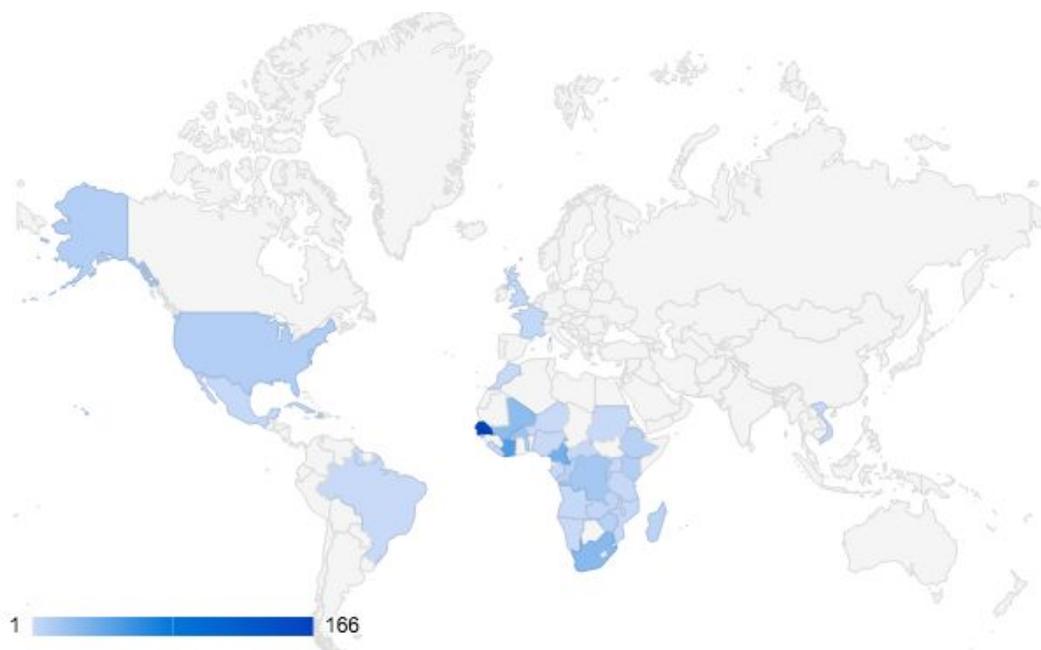


Fig 105 | Cartaz da conferência Global Black Consciousness (2014).

Fig 106 | Publicidade da revista Bingo, no jornal Dakar Matin (jan. 1966). Reprodução: Sabrina Moura

Voltemos agora a *Dak'art*. Entre os artistas negros participantes da bienal, a grande maioria é originária do continente e apenas poucos são provenientes das Américas e da Europa, compondo o quadro de artistas da chamada “diáspora histórica”. Nota-se que ao contrário do que pregam os discursos da própria bienal, pouco tem se olhado para essa diáspora ao longo das múltiplas edições da mostra (gra. 2). Isso se deve, em parte, às restrições regulamentares que vigoraram nas primeiras edições dos anos 2000, mas também às redes críticas e curatoriais que nortearam a organização da bienal ao longo das duas décadas contempladas por esta pesquisa. Nelas prevalece, com algumas exceções, um olhar mais atento às diásporas originárias os Estados Unidos e Europa.



GRA. 4 PAÍSES DE ORIGEM DOS ARTISTAS NEGROS PARTICIPANTES DA BIENAL (1992-2012)
Cartografia e levantamento de dados: Sabrina Moura

Em vista do histórico das relações culturais entre Brasil e Senegal (cf. Capítulos 5 e 6), é notável que, até 2012, quatro artistas brasileiros — Arjan Martin, Ana Maria Pacheco, Ana Maria Cantuária, Mario Cravo Neto — tenham participado da programação oficial de *Dak'art*, sendo que apenas um deles é negro. Já entre os artistas caribenhos negros, por exemplo, estão alguns poucos nomes como Manuel Mendive (Cuba), Kcho (Cuba), Thierry Tian-Sio-Po (Guiana) e Mario Benjamin (Haiti). No caso das participações brasileiras esse panorama recebeu novos aportes após 2012, com a inclusão dos artistas Sidney Amaral e Jonathas de Andrade, na edição de 2014; Rose Silva na edição de 2018; e a organização da mostra paralela *Traversées* em 2016, da curadora brasileira Solange Farkas, na qual figuravam os artistas Sônia Gomes, Daniel Lima, Thiago Martins de Melo, Paulo Nazareth e Moisés Patrício (fig. 107).

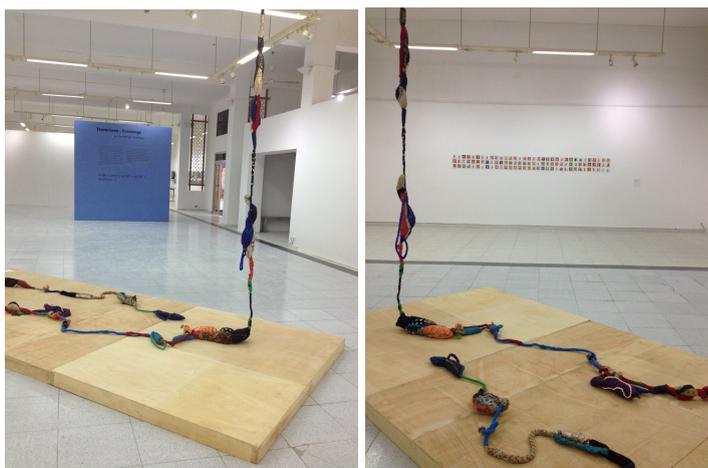


Fig 107 | Obras de Sônia Gomes e Moisés Patrício na mostra *Traversées* em 2016, organizada pela curadora brasileira Solange Farkas, em *Dak'art*. Foto: Maria Chiaretti

Por fim, e uma vez que o escopo desta tese está centrado na percepção da diáspora a partir de Dacar, é necessário compreender os contornos que a questão racial assume no oeste africano. E, para isso, gostaria de evocar dois episódios ocorridos durante minha segunda temporada de pesquisa em Dacar, em setembro de 2018.

Em entrevista com Devin Hentz (2018) – curadora negra estadunidense vivendo no Senegal –, ela ressaltou que “estar em Dakar lembra o quanto [se] sentia uma afro-americana”. Seu sentimento de ser uma mulher estrangeira negra num país do oeste africano, entretanto, contrastava com a sua facilidade em mesclar-se a uma população com um fenótipo similar. “Sinto que, por isso, há uma cobrança para que eu me comporte e me vista de acordo com os padrões locais. Uma mulher branca não sofre esse tipo de demanda por aqui”. Em outra ocasião, a pesquisadora senegalesa Aminata Colé Rupert (entrevista, 2018), negra de pele clara, disse-me sentir-se incomodada ao ser, muitas vezes, chamada de “*toubab*” nas ruas de Dacar, já que o termo é comumente usado nos países da África Central e Ocidental para indicar pessoas brancas. Mas, a depender do contexto, ele também pode ser associado a negros de pele clara, mestiços, ou ainda negros da diáspora.

O relato “*Don’t call me toubab*” da pesquisadora ruandense Aurore Iradukunda (2016) é instigante nesse sentido, e adiciona outras camadas de complexidade às associações entre cor, raça e prestígio social em contextos específicos. Criada em Montreal (Canadá), para onde se mudou após fugir com a família do genocídio em Ruanda (1994), ela conta ter viajado ao Gâmbia numa expectativa de reconciliar-se com a África natal. À viagem, Iradukunda levava consigo sua vivência no Ocidente, os aprendizados da sua formação em estudos africanos na Universidade McGill e uma visão crítica às ideias romantizadas do continente. Qual não foi seu espanto, porém, quando um grupo de crianças gambe aproximou-se dela, chamando-a de “*toubab*”:

Eu sou negra. Eu sou africana. Eu sou ruandesa. Eu olho à minha volta. Mas não há ninguém além de mim. Eu paro. Parcialmente chocada, parcialmente surpresa. Eu aceno e sorrio de volta. Eu penso comigo mesma, eles são apenas crianças. Eles não sabem. Eu ando. (Iradukunda, 2016)

A partir daí, o que se desenrola é um belo e inquietante testemunho sobre dilemas do duplo pertencimento que atravessam sua psique diaspórica.

Por mais que eu seja privilegiada, ser chamada de Toubab também significa o apagamento de minha negritude e o que significa ser negra em espaços brancos. Significa o apagamento da minha educação no Ocidente como uma criança ruandesa, por pais ruandeses [...] enquanto navegavam pela exclusão, discriminação e sentimentos de não pertencer. Taiye Selasi [...] propôs que o lar é onde se é criado, se vive ou se trabalha. Como “multi-local”, ela [...] rejeita o

conceito de "vir de um país", pois os países são meros conceitos, seus limites muitas vezes não fixados, artificiais. Mas, e se minha cidade natal, o país onde cresci, ainda não me abraçou como local? Onde eu sou local? E se eu encontrar consolo na resiliência, na cultura, nas tradições de uma terra que eu nunca vi? Como uma pessoa diaspórica, a busca constante por autenticidade e pertencimento é uma das minhas lutas diárias. Anseio por uma terra que eu nunca vi. *Não sendo ocidental/branca o suficiente. Não sendo africana/ruandesa o suficiente. Os processos de fabricação de identidade são complexos.* Em última análise, a dor está enraizada nos constantes sentimentos de não pertencer. Entretanto, agora encontro consolo em saber que minha aceitação é somente minha. (Iraddock, 2016, *grifos meus*)

Tayie Selase, a escritora ganense-britânica a quem Aurore Iraddock se refere em seu relato, tornou-se célebre em 2005 com a publicação do ensaio "Bye-Bye, Babar (Or: What is an Afropolitan?)". Nele, Selasi se posiciona como parte uma nova diáspora africana, não circunscrita à filiações nacionais ou essencializações identitárias, mas sim, conectada por uma consciência que ela chama de "afropolitana"²². "Somos afropolitanos: não cidadãos, mas africanos do mundo", afirma Selase (2005).

Suponho que para alguém como o crítico e curador francês Nicolas Bourriaud (2009), os argumentos de Tayie Selase possam ser compreendidos sob o signo do que chama de "alter-modernidade". Ou seja, como evidência de uma mundo poliglota, atravessado por deslocamentos, estranhamentos, traduções culturais, referências heterogêneas e descentralizadas. Na aurora do século XXI, disse Bourriaud em seu manifesto alter-moderno (2009: n.p.), "o multiculturalismo e a identidade estão sendo superados pela criouliização; este novo universalismo é baseado em traduções, legendagens e dublagens generalizadas".

Mais de um década depois de *Bye Bye Babar* e do epifânico manifesto de Bourriaud, é possível dar-se conta que as origens podem ter sido questionadas, mas não apagadas da trajetória de um artista. Basta examinar a crítica especializada, os textos curatoriais, os *releases* de imprensa e os catálogos de exposições para dar-se conta da dimensão que o par "nascida(o) em/ vivendo em" ocupa na paisagem discursiva das artes. Esse binômio revela, ademais, o valor dos deslocamentos na formação dos artistas contemporâneos, e até que ponto eles são decisivos para construção de suas redes e de sua legitimação institucional.

²² A noção de "afropolitanismo" ganha corpo como uma reação ao chamado "afropessimismo" — "a crença de que o continente e sua população estão irremediavelmente presos em seu passado, presos a um ciclo vicioso de subdesenvolvimento, e mantidos reféns de instituições corruptas" (Gikandi, 2011: 9) — e tornou-se cara às diásporas contemporâneas a partir dos trabalhos de Simon Gikandi (2011) e Achille Mbembe (2013). No próximo capítulo desta tese, ela será trazida novamente à pauta e discutida em maior profundidade, à luz da bienal de Dacar.

10.3. O ELOGIO À MIGRAÇÃO

Os deslocamentos artísticos não são exclusivos às últimas décadas e remontam ao surgimento das colônias e aos prêmios de viagem nas academias europeias, entre os séculos XVII e XIX. Ademais, a partir das décadas de 1980 e 1990, as residências artísticas ganharam um novo impulso com a globalização e a ampliação o tráfego aéreo, ampliando-se por regiões fora do eixo europeu/norte-americano, e tornando-se espaços nos quais os artistas consolidam a formação de redes criativas e profissionais²³.

Na história da arte senegalesa, Joanna Grabski (2017) situa o trânsito internacional dos artistas locais no espectro das redes que têm como marco zero a própria cidade de Dacar, e seus espaços artísticos. Entre os mais significativos desses espaços, estão os “ateliês de artista” que se configuram como núcleos de criação, prática arquivística, e circulação de profissionais. Orientados às chamadas visitas de ateliê (*studio visits*)²⁴, esses sítios de criação abrem suas portas para curadores, pesquisadores e críticos que, por sua vez, trazem oportunidades de exposições internacionais e projeção artística. Ao definir os ateliês senegaleses como espaços que operam uma mediação entre o mundo da arte local e global, Grabski (2017: 115) posiciona-os como pontos nodais de mobilidade. Nesse espectro de interações, o coeficiente de viagens de um artista seria não só indicativo da sua legitimação na cena local, como também de sua contribuição a um “mundo da arte global onde fronteiras estão sendo redesenhadas, diálogos expandidos e novos espaços interpretativos estão sendo produzidos” (Grabski, 2017: 114).

Os deslocamentos motivados por residências e participações em exposições são breves e diferem daqueles motivados por projetos laborais, necessidades econômicas e/ou formações artísticas²⁵ de longa duração. Sob o ponto de vista das teorias migratórias, essas últimas inscrevem-se no quadro dos deslocamentos denominadas *circulares* – “um tipo de fluxo migratório que os pesquisadores de migração têm

²³ Tal era, aliás, a lógica por trás da organização de *Tenq* em Saint Louis (Senegal), durante a preparação do festival *africa95*, em 1994 (cf. pág. 170). Na ocasião, a reedição de *Tenq* foi inspirada nos chamados *Triangle Workshops*, concebidos pelos britânicos Robert Loder e Anthony Caro, em 1982. Três anos depois (1985), após terem participado de uma primeira versão nos Estados Unidos, os artistas David Koloane (1938-2019) e Bill Ainslie (1934-1989) iniciaram os *Thupelo Workshops* na África do Sul. Empenhados em reduzir as distâncias entre os artistas brancos e negros durante o regime de apartheid, o *workshop* possibilitou a criação de um ambiente de trocas e formação para aqueles com pouco acesso a oportunidades de desenvolvimento profissional. “Nos anos seguintes, mais de oitocentos artistas participaram em workshops organizados pelo Triangle em catorze países africanos” (Kirumira, 2008 : 134). Ver <https://www.trianglenetwork.org/>

²⁴ As chamadas visitas de ateliê (*studio visits*) são um aspecto significativo da prática curatorial. Nelas, é possível se adentrar no universo criativo e diversos arquivos gerados pela prática artística. Em sua argumentação, Joanna Grabski (2017: 112-113) discorre sobre as possibilidades dessa prática no campo da história da arte, tomando como estudo de caso a cidade de Dacar.

²⁵ Sobre isso é importante considerar o papel histórico de escolas como a *Académie de la Grande Chaumière* (França) e *Slade School of Fine Art* (Reino Unido) na formação de uma série de artistas africanos na primeira metade do século XX.

observado apenas nos últimos anos” (Petersen, 2017: 131). Trata-se de um padrão distinto ao das migrações permanentes nas quais o retorno se torna um horizonte distante e, muitas vezes, indesejado pelos sujeitos que as ensejam. Nas *migrações circulares*, afirma Anne Ring Petersen (2017), os indivíduos partem e retornam repetidas vezes aos seus países de origem. “Este padrão parece bastante similar aos fluxos migratórios do mundo da arte global. A migração circular e a migração transnacional de longo prazo não são, obviamente, mutuamente excludentes e certamente não no que diz respeito aos artistas”, argumenta Petersen (2017: 131).

De fato, entre os senegaleses, muitos foram os artistas complementaram suas formações no exterior, retornando posteriormente ao Senegal. Fodé Camara e Viyé Diba são exemplo disso. Ambos mudaram-se para França, entre o final dos anos 1970 e início dos anos 1980, após a conclusão de seus estudos em artes, em Dacar. Enquanto Camara ingressava na *École nationale supérieure des arts décoratifs* de Paris, Diba elaborava uma tese de doutorado em geografia urbana pela Universidade de Nice.

Esse último, ao retornar ao Senegal, tornou-se uma voz ativa entre os artistas locais, sendo escolhido como presidente da ANAPS (Association Nationale des Artistes Plasticiens du Sénégal), em 1989. Ao visitar seu ateliê em Dacar, indaguei Diba (2018) sobre a importância desses deslocamentos na sua carreira. Na ocasião, o artista ressaltou como eles reforçaram a sua percepção de que não é um artista africano, mas sim “um artista contemporâneo que vive na África”. Essa passagem da minha conversa com Diba é, especialmente, relevante na medida em que situa o quadro de enunciação desse discurso, qual seja, uma asserção de liberdade artística e coetaneidade face às demandas por autenticidade e especificidade que ainda cerceiam a apreciação crítica de seus trabalhos.

Vimos nos capítulos 7 e 8 desta tese que esse tipo de argumentação se reproduz numa miríade de declarações de artistas africanos, e encontra antecedentes na década de 1960, quando Iba Ndiaye retornou temporariamente ao Senegal para assumir um dos departamentos da *École Nationale des Arts* (cf. pág. 137). Com uma trajetória profissional construída entre a França e o seu país natal, Ndiaye – que havia se deixado Saint Louis em 1948 para estudar arquitetura em Montpellier – sentia a necessidade de afastar-se das narrativas impostas a sua condição de “artista africano”.

Joanna Grabski (2017: 131) ressalta que, embora muitos historiadores tenham atribuído a Ndiaye o papel de fundador da arte moderna senegalesa, “a relação do artista com o Senegal foi definida em grande parte pela ausência”. Com efeito, o artista casou-se com a francesa Francine Ndiaye (1928-2011), conservadora do departamento de

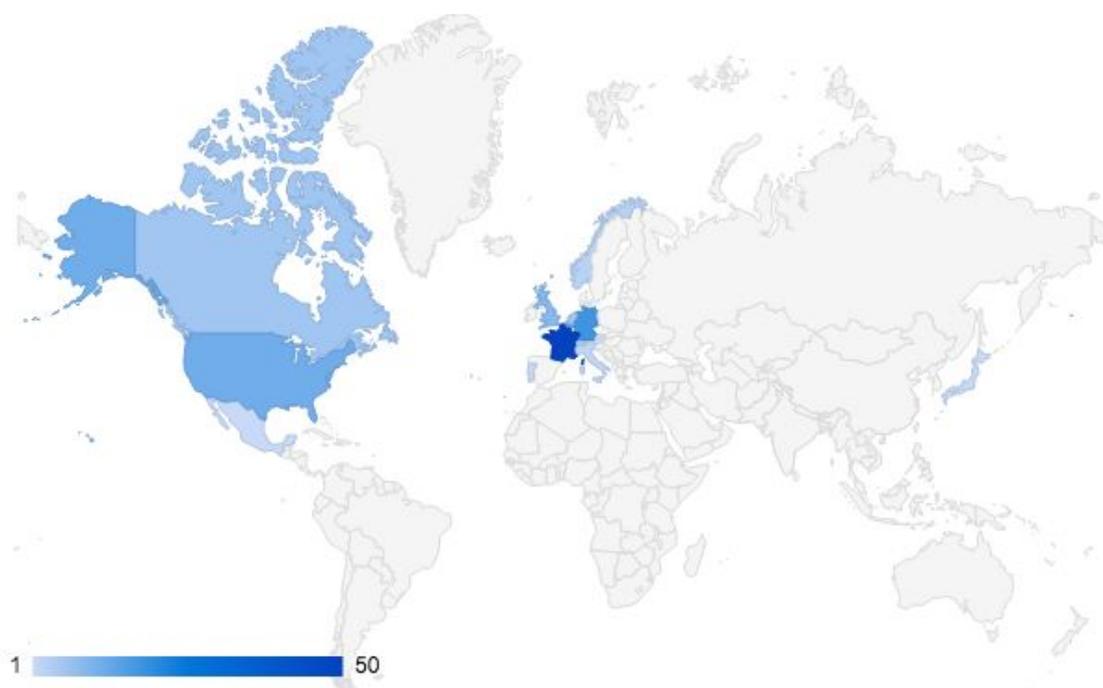
arte africana no *Musée de l'Homme* (Paris), nos anos 1960, e seguiu vivendo na França até a sua morte, aos 80 anos. Em seu obituário, publicado no jornal *The New York Times*, em 15 de outubro de 2008, o crítico de arte Holland Cotter lembrou de uma das entrevistas de Ndiaye, realizada durante o período que estava vivendo em Dacar: “Preciso voltar a Paris com frequência [...] Se eu ficasse aqui, correria o risco de pegar no sono. Mas para inspiração, eu preciso da África” (Ndiaye *apud* Cotter, 2008: n.d.)



Fig 108 e 109 | Bisi Silva, Foto: Gabriela Herman/ Koyo Kouoh, Foto: Sébastien Gracco de Lay
Fonte: The New York Times

O campo da curadoria também é marcado por trajetórias circulares, entre as quais destacam-se duas mulheres — Bisi Silva e Koyo Kouoh (figs. 108 e 109) — que tiveram voz ativa na propulsão de suas cenas locais, bem como, na história da *Dak'art*. Seus aportes à formação de artistas, curadores, críticos e historiadores atuantes no continente vão na contramão da “evasão de cérebros” (“*brain drain*”), e associam os trânsitos dessas mulheres à chamada “circulação de cérebros” (“*brain circulation*”). A nigeriana Olabisi Obafunke Silva, também conhecida como Bisi Silva, formou-se em estudos curatoriais pelo *Royal College of Art* de Londres. Cinco anos após retornar a sua Lagos natal, em 2002, Silva fundou o *Center for Contemporary Art* (CCA) no qual realizou diversas exposições e programas voltados, especialmente, para a formação de curadores africanos. Entre eles, estava a *Asiko Art School*, uma escola móvel de artes e curadoria que aconteceu, entre 2010 e 2017, em diferentes cidades do continente (Lagos, Accra, Dacar, Maputo e Addis Ababa). A camaronesa Koyo Kouoh²⁶, por sua vez, fundou em 2008 o espaço *Raw Material Company*, em Dacar, após graduar-se em finanças na Suíça. Ao conectar agentes locais a uma cena internacional mobilizada pela notória influência de Kouoh no mundo da arte, *Raw Material* se tornou um espaço de referência que trouxe a Dacar colaboradores e acadêmicos de diversas partes do mundo.

²⁶ Desde 2018, Kouoh é diretora do *Zeitz Museum of Contemporary Art* (Cidade do Cabo).



GRA. 5 PAÍSES DE RESIDÊNCIA DOS ARTISTAS AFRICANOS VIVENDO FORA DO CONTINENTE (1992-2012)
Cartografia e levantamento de dados: Sabrina Moura

Ao observarmos o mapeamento dos países de residência dos artistas africanos que participaram de *Dak'art*, entre 1992 e 2012, vivendo fora do continente, é possível dar-se conta que perfil migratório desses artistas possui peculiaridades. Em grande parte voltados à Europa e os Estados Unidos, muitos deles migraram de maneira legal, com bolsas de formação ou redes familiares que lhes permitiram consolidar-se em terrenos de projeção e qualificação profissional. Nesse sentido, eles se enquadram em um perfil migratório dito “qualificado”²⁷, aproximando-se daquilo que Joseph Harris chamou de “diáspora mobilizada” (cf. pág. 49). Nota-se ainda que, embora os fluxos de migrantes do Oeste da África para a América do Sul tenham crescido significativamente ao longo das duas décadas²⁸ contempladas por esta pesquisa (cf. Zubrzycki, 2012; Vammen, 2019), o continente não parece constar no horizonte recente das redes de formação artística africanas.

²⁷ Nos Estados Unidos esse universo representa o contingente de imigrantes mais qualificados, sendo 88% de adultos originários da África com diploma do ensino médio ou superior, em comparação com uma parcela de 79% dos imigrantes asiáticos e 77% dos europeus (cf. Chand, 2019; Capps, McCabe e Fix, 2012).

²⁸ A partir dos anos 2000, com o aprofundamento da instabilidade econômica no continente e as medidas restritivas que pautaram as políticas migratórias nos Estados Unidos e Europa pós-11 de setembro, um contingente significativo de migrantes passou a contemplar territórios que escapam às redes da colonização tardia, como é o caso da Argentina e do Brasil (Zubrzycki, 2012: 86). No caso dos senegaleses vivendo no Brasil, o pesquisador Roberto Uebel (2016: 72) aponta que embora apenas 8% possuam um diploma ou esteja matriculada no nível superior, “constatou-se que muitos interromperam suas graduações para emigrar para o Brasil e aqui tentarem também concluir seus cursos”. Além disso, e “assim como os haitianos”, Uebel nota que uma parcela significativa dessa população possui diploma de nível técnico e/ou profissionalizante, “uma característica da própria formação no Senegal” (Uebel, 2016: 73).

Muito provavelmente, essa cartografia das migrações contemporâneas seria distinta se contemplasse os territórios que atravessaram as formações dos artistas africanos antes da fundação de *Dak'art*. Quanto a isso, é necessário lembrar o papel de países como Cuba que, com sua diplomacia cultural no eixo Sul-Sul, acolheu, a partir dos anos 1970, diversos africanos em suas instituições de ensino. No campo das artes visuais, um deles foi o malinense Abdoulaye Konaté, cuja obra foi exibida em *Dak'art* em diversas ocasiões (1992, 1996, 2006, 2010). Após concluir sua formação na *École des Beaux Arts* de Bamako, no final dos anos 1970, Konaté seguiu para Havana para estudar pintura no Instituto Superior de Arte (ISA). Recém-criado (1976), o instituto possuía um foco nas áreas de música, artes visuais e teatro, privilegiando alunos com um nível de formação avançado (Camnitzer, 2003: 160).

Conta Konaté que, naquele período, havia diversas comissões de cooperação entre o Mali e outros países da América Latina que outorgavam bolsas de estudos em áreas como educação, economia, cultura e esportes. “Havia uma opção entre vir para o Brasil e ir para Cuba, mas a bolsa de estudos cubana veio muito antes disso. Então, tivemos cinco dias para preencher a papelada. Daí eu fui para Cuba”, afirma o artista (entrevista, 2015).

Konaté residiu na ilha entre 1978 e 1985, e durante esse período teceu diálogos como célebre artista Wilfredo Lam que, por sua vez, lhe apontou a lição de “que tudo o que eu precisava para ser um grande artista poderia ser encontrado na África” (Konaté *apud* Mata, 2019: n.p.). Embora tenha retornado poucas vezes a Cuba, Konaté afirma que os aprendizados desse período deixaram marcas importantes em sua prática artística. “Antes de tudo, começando pelo desenho da anatomia, porque o corpo humano nas escolas de arte no Mali dificilmente mostram o nu”, disse ele.

De volta ao Mali, Abdoulaye Konaté tornou-se *chef de section* no *Musée National du Mali*, em Bamako, e dirigiu o *Conservatoire des Arts et Métiers Multimédia Balla Fasseké Kouyaté*. Criado por ele, com o apoio do estado, esse último teve um currículo inspirado do próprio ISA cubano e no centro de formação multimídia *Le Fresnoy*, localizado em Tourcoing (França). Durante sua gestão à frente do *Conservatoire Balla Fasseké Kouyaté*, Konaté conta ter convidado diversos professores cubanos para temporadas de ensino no Mali, e lamentou a falta de circulação entre professores e alunos africanos devido a falta de recursos para o estabelecimento de parcerias. “Podemos trazer professores da França, mas a circulação de artistas na África é muito mais complicada.”, disse Konaté (entrevista, 2015).



Fig 110 | *Hommage aux Chasseurs du Mandé* (1994), Abdoulaye Konaté

Em 1996, o artista recebeu o grande prêmio da bienal de Dacar, com a obra *Hommage aux Chasseurs du Mandé* (1994) (fig. 110). A tapeçaria, em tom ocre, é costurada por pequenos amuletos que aludem às túnicas utilizadas por caçadores da província do Mandé²⁹, na região oeste da África. As peças, denominadas *donson dlokiw*, funcionam como uma espécie de escudo de proteção, “que, em última análise, incluem quase todos os aspectos das habilidades dos caçadores e seus papéis” (McNaughton, 1982: 54). Em sua obra-homenagem, Konaté tornava plana a vestimenta, decodificando-a num esquema de representação bidimensional que se aproxima aos códigos visuais da arte cinética cotejada pelo artista em Cuba (Busca, 2018: 26).

Uma última distinção com respeito aos tipos e rotas das migrações africanas torna-se necessária. Tratam-se dos deslocamentos laborais e/ou clandestinos definidos pela antropóloga britânica Jayne Ifekwunigwe (2006)³⁰ como as “diásporas proletárias” ou as “diásporas dos ajustes estruturais”, em alusão aos escritos de Paul Zeleza (2005, cf. pág. 45). Segundo a autora, elas representam uma continuidade da experiência atlântica, e devem ser reconhecidas como uma manifestação contemporânea dos processos de dispersão do passado. Nesse sentido, é preciso que “o novo cosmopolitismo migrante

²⁹ Localizada entre o Mali, a Guiné, a Costa do Marfim, o Burkina Faso e o Senegal

³⁰ Seu trabalho se concentra, em especial, nas rotas migratórias voltadas ao “contrabando de mulheres e homens da África Ocidental (e do Norte de África) via Marrocos, em direção ao Sul de Espanha [...] e o tráfico de mulheres da África Ocidental [...] para a Itália como parte do comércio sexual global” (Ifekwunigwe, 2006).

produzido hoje também permita que nos reconciliemos com a dialética heterogênea da africanidade e da negritude em diferentes quadros diaspóricos” (Ifekwunigwe, 2006: 95). Sob essa perspectiva, os campos políticos e discursivos ocupados pelos migrantes africanos oriundos de uma elite econômica e intelectual – como muitos dos nigerianos e sul-africanos que migraram para os países anglófonos do Norte –, se diferenciam daqueles gestados pelos migrantes marcados pela clandestinidade e pela precariedade. Como bem lembra Joanna Grabski, no Senegal, essa experiência limítrofe é expressa na máxima “barça ou barakh” (“Barcelona ou morte”), “a frase frequentemente citada refere-se ao número incerto de jovens que tentam chegar à Europa de barco, em busca de oportunidades econômicas” (Grabski, 2017: 118).



Fig 111 | *Dossier de candidature à l'immigration*. 2010, instalação de Viyé Diba exibida em Dak'art 2010. Foto: Jelle Bouwhuis. Fonte: Universes in Universe

Essa temática se faz presente também nos trabalhos de artistas senegaleses como Viyé Dibá que, na edição de *Dak'art* 2010, exibiu a instalação *Dossier de candidature à l'immigration*, exibida em (2010). Na obra, Diba descortina a burocracia exigida aos africanos pelos órgãos consulares em seus projetos de migração, estudos, ou mesmo, turismo (fig. 111).

Para que possamos compreender as mudanças e modulações suscitadas por obras dessa natureza em *Dak'art*, é necessário mover-se além de uma narrativa progressiva ou causal, para se pensar a bienal no fluxo dos discursos, exposições, críticas e iniciativas curatoriais que expandem suas propostas temáticas em, e para além, de

Dacar. Por isso, o próximo segmento deste capítulo toma como base com um ponto de ruptura.

10.4. “A INSTALAÇÃO ARTÍSTICA: UM VÍRUS NOCIVO E DEVASTADOR NO CORAÇÃO DA ARTE AFRICANA”

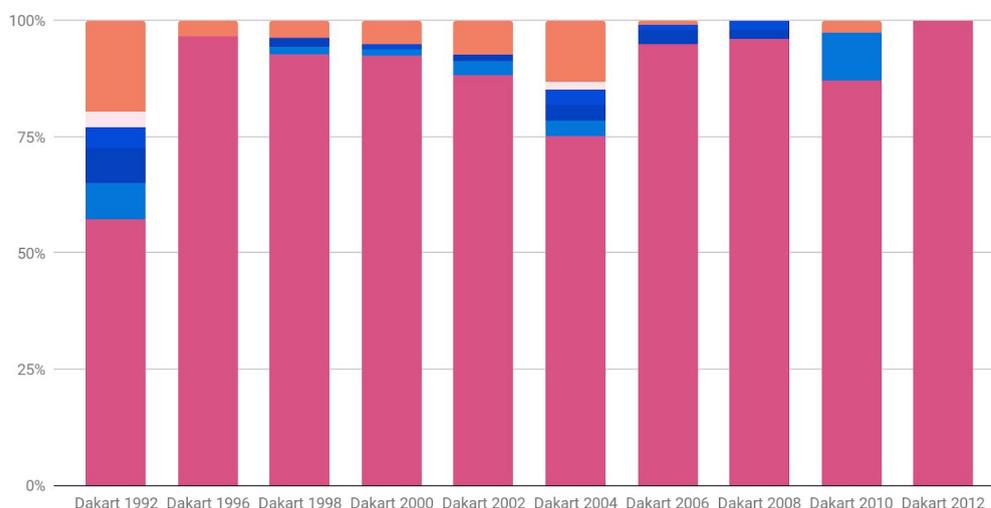
Estamos em setembro de 2005, e começando os preparativos para a organização da sétima bienal de Dacar. Nesse momento, o crítico e historiador marfinense Yacouba Konaté foi abordado pela ministra da cultura do Senegal com um pedido – “Sr. Konaté, você tem nossa confiança; por favor, faça-nos uma bienal africana!” – ao qual ele respondeu: “Senhora Ministra, você não ficará desapontada”. Para lhe assistir nessa missão de dirigir a próxima *Dak’art*, Konaté constituiu um grupo de co-curadores incumbidos de dar visibilidade a todas as regiões do continente³¹, bem como, aos artistas da “diáspora”.

A recomendação do senhora Ministra significava que eu poderia ter feito uma bienal não africana. Não é suficiente ser africano para fazer algo africano. E se um africano pode fazer uma bienal não africana, então um não africano pode fazer uma bienal africana. A identidade não é essencial. Não vem naturalmente. É fabricado, se produz. É um performance. E aqui estou convidado a fazer a performance de uma bienal africana, que projetaria uma idéia do que é a africanidade para mim, e minha própria maneira de viver nesta casa comum. (Konaté, 2009: n.p.)

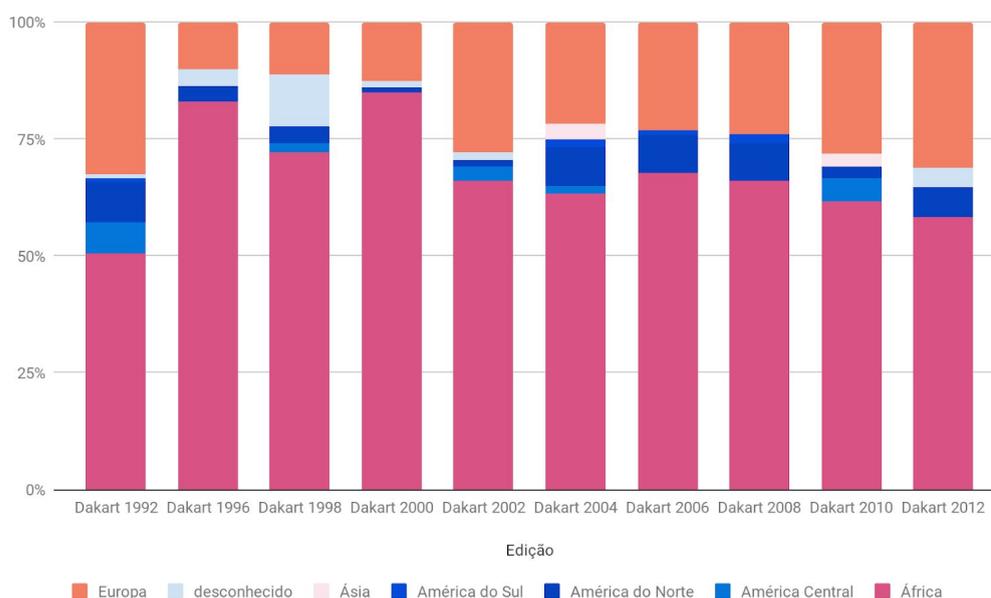
Com uma proposta curatorial que girava em torno do tema “África: entendimentos, pressupostos e desentendimentos” (*Afrique: entendus, sous-entendus et malentendus*), Konaté inscrevia a principal missão de *Dak’art* numa elaboração singular do contemporâneo, a partir da África (Konaté *apud Dak’art* 2006: 28). Ugochukwu-Smooth Nzewi e Thomas Fillitz (2020: 72), em um recém-publicado livro sobre a bienal, atestam que “a verdadeira ruptura e reconceituação das características do *Dak’art* ocorreu no âmbito da edição de 2006”. Foi a partir desta edição que a mostra passou a contemplar um tema que estruturava suas ações a partir de uma problemática central posto que, até então, os organizadores estiveram preocupados em consolidar a bienal como principal plataforma expositiva da criação africana (Nzewi e Fillitz, 2020: 72).

³¹ Nesse arranjo, Bisi Silva seria responsável pelo Oeste da África, Célestin Bandibaga pela África Central, Barbara Murray pela África do Sul, Youma Fall pelo Senegal, Abdellah Karroum pela África do Norte, Marie-Louise Syring pela Europa e Amy Horshack pelas Américas (cf. *Dak’art*, 2006: 20-21)

GRA. 6 CONTINENTE DE ORIGEM DOS ARTISTAS PARTICIPANTES (1992-2012)



GRA. 7 CONTINENTE DE RESIDÊNCIA DOS ARTISTAS PARTICIPANTES (1992-2012)



Ademais, e em vista da curta vida de outras bienais africanas (como foi o caso da Bienal de Johannesburgo), havia a necessidade de demarcar a especificidade de *Dak'art* para garantir sua longevidade. “Apesar das falhas”, afirma a crítica malgache Virginie Andriamirado (2006: 226), “um novo fôlego foi sentido [em 2006], confirmando o lugar do *Dak'art* como um evento imprescindível para a criação artística do continente e de sua diáspora”. Em consonância, Konaté (2009, n.p.) afirma que, desde então, *Dak'art* consolidou sua posição na cena internacional das exposições bienais. Mas, como se configurava a bienal até então, e o que ocorre depois de 2006? Qual seria a marca distintiva dessa ruptura?

Com efeito, ao se observar o dimensionamento dos continentes de origem e residência dos artistas participantes é possível dar-se conta dos gestos que operam mudanças significativas no escopo da bienal (gra. 6 e 7). Em 1992, por exemplo, enquanto os artistas de origem africana correspondiam a 57,3% do total de participações, em 1996, esse percentual salta para 96,6%, dos quais 83,1 % seguiam vivendo na África. Nesse contexto, após enfrentar críticas sobre sua tentativa “fracassada” de internacionalismo na primeira bienal de artes visuais, o comitê de organização da bienal decidiu dedicar-se, a partir de 1996, exclusivamente à criação africana. “Enquanto outras exposições buscavam os holofotes [...], *Dak’art* calmamente se estabeleceu de maneira respeitável e relevante como um evento pan-africano”, afirma Elizabeth Harney (2004: 224).

A presença africana se manterá estável ao longo das próximas edições³², com exceção de 2004, quando *Dak’art* adotou como eixo de sua proposta curatorial as chamadas “novas mídias”, que incluíam linguagens como vídeo-arte, arte eletrônica, instalações multimídia, entre outras. Mais do que uma questão de escopo curatorial, esse momento da história da bienal indica que a consolidação da mostra em 2006 foi marcada por tensões relativas à natureza das obras exibidas em 2004, bem como, pelos aportes conceituais dessa presença estrangeira na própria bienal. Obviamente, tal argumentação não pode ser reduzida à estatísticas e, por isso, examinarei essas transformações à luz da produção crítica que circundou esse contexto.

“A instalação artística: um vírus nocivo e devastador no coração da arte africana”. Tal era a manchete de uma matéria escrita pelo artista senegalês Djibathen Sambou sobre a sexta *Dak’art*, publicada em 26 de maio de 2004 no jornal *Le Messenger*.

A abstração representativa já é difícil de entender, mas as "instalações" não-figurativas do Ocidente serão, para nosso público, do reino do incompreensível. [...] Mais tarde serão acusados não de uma desordem frutífera, uma inspiração irracional, uma revolta, mas de uma doença no espírito senegalês, que, como nosso continente, sofreu mais de uma invasão. A história de nossa arte, da continuidade de seu desenvolvimento, deve ser concebida como um monumento inacabado [...]. E neste processo da vida, o instinto não domina o pensamento. O enxerto ocidental ameaça desvirtuar nossa arte com dores onde nada continua, a não ser transformando-se. *Dak’art* 2004, ousemos dizer, foi um fracasso. (Sambou, 2004)

Além da costumeira *Exposition Internationale*, a bienal de 2004 era acompanhada por três mostras paralelas organizadas por curadores convidados – Yacouba Konaté (que assumiria a direção da edição seguinte da bienal), Ivo Mesquita (curador brasileiro), e Hans Ulrich-Obrist³³ (curador suíço) (fig. 112 e 113). A ideia era a abarcar a tríade África,

³² Sempre acima de 85% até 2012

³³ Espécie de celebridade curatorial dos anos 2000, Ulrich-Obrist propôs em Dacar a mostra Nanook Cinema (2004), composta por artistas de grande circulação em bienais e exposições europeias e norte-americanas,

Diáspora e Mundo (*Dak'art*, 2004: 128-129), de maneira a justapor expectativas locais, globais e pan-africanas. Em meio a esses arranjos, *Dak'art* 2004 tornou-se um espaço de tensões discursivas que se traduziram em um fértil terreno para a experimentação e negociação de novas propostas estéticas, entre as quais estavam as obras em suporte digital e as instalações. Segundo o artista Viyé Diba (2006: 62), a massiva presença de obras dessa natureza na bienal de 2004 “provocou uma resposta vividamente negativa por parte do público”. O propósito sustentado pelo artista, também presidente da associação de artistas plásticos senegaleses (ANAPS), foi reforçada por muitas das críticas e reportagens locais acerca daquela edição, como era o caso da matéria de Djibathen Sambou.



Fig 112 e 113 | Espaço para projeções de vídeo *Nanook Cinema*. Dak'art 2004
Curador: Hans Ulrich Obrist. Projeto da sala: Rirkrit Tiravanija. Foto: Iolanda Pensa. Fonte: Universes-in-Universe

Se o comentário de Sambou – auto-descrito como “herdeiro dos segredos da madeira sagrada de Casamance, herdeiro da família real de Kagnoute” – pode ser lido como uma reação tradicionalista e conservadora às linguagens propostas por aquela edição da bienal, ele não se distancia da avaliação de notórios acadêmicos e curadores da diáspora presentes em Dacar. Entre eles, estava o cineasta e teórico malinense Manthia Diawara³⁴, para quem “as instalações, pinturas e esculturas da exposição oficial imitaram [...] os artistas conceituais em Londres, Nova Iorque e Berlim” (Diawara, 2008: 14). Para reforçar sua crítica, Diawara citou um dos alunos da *École des Beaux Arts de Dakar*, cuja participação na bienal de 2004 foi rejeitada por não contemplar as chamadas “novas mídias”. De acordo com Diawara, o aluno “reclamou que não podia pagar uma

como Doug Aitken (Estados Unidos), Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla (Porto Rico), Trisha Donnelly (Estados Unidos), Isaac Julien (Reino Unido), Philippe Parreno (França), Anri Sala (Albania), Rirkrit Tiravanija (Tailândia), entre outros. Embora sua ideia fosse estabelecer um diálogo com a cena africana, a mostra foi “widely perceived as revealing a serious disconnect from the circumstances in which the majority of art is made on the continent” (Grabski, 2017: 89).

³⁴ Professor da Universidade de Nova York, onde é diretor do *Institute of Afro-American Affairs*, Diawara mudou-se para o Estados Unidos na década de 1980, onde tem sido uma voz ativa na cena política e cultural da diáspora africana.

câmera de vídeo digital e, portanto, não podia competir com artistas africanos que viviam na Europa e na América. [...] ‘Todo artista deve fazer uma instalação de vídeo ou ser excluído’, disse ele”.

Aqui, é pertinente confrontar esse comentário com a explanação do processo seletivo daquela edição, relatado pela curadora canadense Sara Diamond:

Definimos critérios que refinamos durante os sete dias de seleção e os dois dias de planejamento da exposição. A visão criativa do artista ressoou durante o trabalho? Era fresca? O trabalho ressoou com um senso de lugar, com o local e o específico? As estratégias formais e conceituais foram as da África contemporânea? A arte poderia falar a um público pan-africano? O público internacional se envolveria com as obras dos artistas? (*Dak'art*, 2004: 15)

Certamente, as possíveis respostas às questões colocadas pelo comitê de seleção e os critérios adotados são marcadas por subjetividades a serem examinadas com atenção. Aqui, é importante notar que até a sua terceira edição (1998), a bienal privilegiou pinturas e esculturas que, por sua vez, buscavam reforçar uma expressão de modernidade artística local³⁵. A partir dos anos 1990, com a ascensão da arte contemporânea africana na cena internacional, a posição de *Dak'art* como uma plataforma de visibilidade para os artistas africanos acabou se tornando uma questão menor. Nesse contexto, aponta Joana Grabski (2017: 91), as confluências entre pertença geopolítica e as retóricas do panafricanismo foram questionadas, posto que corriam o risco de reduzir a bienal a uma “exposição de identidades”. Atentos a esses movimentos, os artistas passaram a experimentar linguagens como fotografia, performance, vídeo e instalação, afastando-se, em última instância das “estratégias criativas que abraçaram diretamente o nacionalismo cultural e a descolonização” (Nzewi, 2013: 118-119). Foi também por volta desse período que os *Rencontres de la Photographie de Bamako* foram criados no Mali (1994), em uma ação conjunta do Ministério da Cultura local e o *Institut Français*, provocando mudanças significativas na paisagem artística da África do Oeste e, em especial, uma valorização da fotografia africana³⁶.

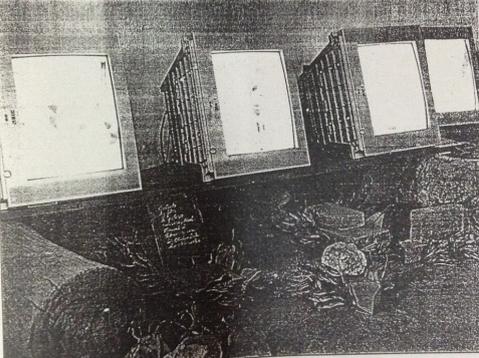
³⁵ Além disso, até 2008, as artes têxteis e decorativas eram objeto de exposições exclusivas que indicavam a relevância desses suportes para a cena local.

³⁶ A isso soma-se a pretensa “descoberta” francesa de nomes como Seydou Keita e Malick Sidibé, “de la quasi clandestine pendant la période coloniale, cette pratique photographique, certes passée au crible de l’œil expert du Nord, s’expose aujourd’hui sur toutes les cimaises du monde.” (Nimis, 2011: 79).

La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer. ■ BAZZAC

dak'infos
JOURNAL DE LA BIENNALE • N° 04 • MARDI 11 MAI 2004
La Biennale de l'Art Africain Contemporain

DAK'ART LAB
QUAND L'ART RENCONTRE LA TECHNOLOGIE

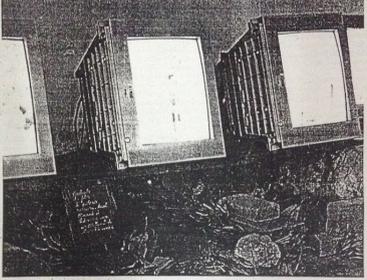


ATELIERS DU SAHEL
Pour le dialogue des cultures
PAGE 8

L'ECRIURE DANS LES ARTS PLASTIQUES
L'alphabet de Sokey Edorh
PAGE 4

dak'infos
JOURNAL DE LA BIENNALE • N° 02 • SAMEDI 8 - DIMANCHE 9 MAI 2004
La Biennale de l'Art Africain Contemporain

DAK'ART-LAB
LA HAUTE TECHNOLOGIE PEUT AUSSI SUER L'EMOTION



Le Net développe de nouvelles expressions artistiques

ART CONTEMPORAIN ET NOUVELLES TECHNOLOGIES

La session des rencontres et échanges consacrée à la Biennale de la culture Dadaïk ou les biennales ont placé au cœur de la Biennale de l'Art Contemporain africain, le thème de l'information et de la communication.

C'est Mina Sara Diamond, présidente du comité international de sélection de la présente édition de Dak'Art, qui a ouvert la séance.

Mina Diamond, modératrice du 2^e et 3^e points de l'expérience de son centre de formation pour créer une place de travail plus importante consacrée aux nouvelles technologies.

Elle se développe par des axes de convergence et de complémentarité par rapport aux autres techniques artistiques.

C'est par le biais de cette expérience que l'art du ségéralisme a vu le jour, se créant des œuvres 3D avec le développement des technologies de l'information et du réseau Internet dans par la forme des choses, un support de diffusion.

« La suite des différents exposés, il se dégage une évidence particulière relative à une menace de dégrader pour le galeriste, en tant que les algorithmes d'expansion, et le commissaire d'art en sa qualité d'interface entre l'artiste et le public. Le commissaire d'art, comme l'a souligné le professeur d'art Nadine Magena, a joué le rôle de filin entre l'artiste et son public. »

En ce qui concerne ces nouvelles médias, Mina Diamond a consacré le développement de nouvelles expressions artistiques qu'il faut apprendre à intégrer aux différents cultures et autres pratiques créatives.

Une projection sur vidéo a permis aux participants d'observer quelques œuvres faites d'un mélange de lignes et d'images qui s'apparente à une mise en scène par le biais de l'interaction et du jeu d'observation. Celle-ci le plus dépeint est celui des techniques de fusion offertes par le traitement sonore pour la composition musicale.

Les techniciens et les artistes intéressés par le développement du numérique, de manière à créer les compétences et créer des albums, sont des outils technologiques et de leur rôle à expliquer l'art contemporain, moderne et la Dak'Art Lab.

Alieu NDIAYE (Senegal)

La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer. ■ BAZZAC

dak'infos
JOURNAL DE LA BIENNALE • N° 08 • JEUDI 13 MAI 2004
La Biennale de l'Art Africain Contemporain

PHOTOGRAPHIE
L'ÉMERGENCE D'UNE POÉTIQUE DE L'URBANITE



COINCIDENCE AVEC LA TROISIÈME ÉDITION DU FESTIVAL DES ARTS NÈGRES Dak'Art 2006 aura-t-elle lieu ?

DESIGN ET PHOTOGRAPHIES A L'URBAN
Le REVE et le RÉEL
PAGE 8

ELIMANE FALL MESSAGER de la FOI
PAGE 5

La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer. ■ BAZZAC

dak'infos
JOURNAL DE LA BIENNALE • N° 02 • SAMEDI 8 - DIMANCHE 9 MAI 2004
La Biennale de l'Art Africain Contemporain

LE PRÉSIDENT ABDOULAYE WADE À L'OUVERTURE DE LA SIXIÈME ÉDITION
« DAKAR EST LA RENAISSANCE D'UNE AFRIQUE FORTE ET UNIE »



AURÉATE DU PRIX DU PRÉSIDENT
Michèle Magena TEL QU'EN ELLE-MÊME
PAGE 1

SARA DIAMOND, président du Comité international de sélection
« Éviter d'être en marge de la mondialisation »
PAGE 2

dernière
L'annonce de la Biennale de la Culture Dadaïk 2004 et 2005 sera le 11 mai à 11 heures à la Biennale nationale.

Fig 114 | Edições do jornal Dak'art Infos, publicadas durante a bienal de 2004. Reprodução: Sabrina Moura
Fonte: Arquivos da bienal de Dacar

É importante observar a documentação produzida em torno da mostra de 2004, em especial o jornal *Dak'art Infos*, publicado quase diariamente ao longo da semana de abertura da bienal (fig. 114). Nota-se que grande parte dos esforços para se validar o aporte digital na bienal de 2004 passa pela retórica da “inserção da África na

globalização”, bem como, pela profissionalização da bienal, e pela afirmação do continente como um pólo de urbanização e de cosmopolitismo. “Os artistas africanos não devem ficar à margem da globalização”, afirmava Sara Diamond em entrevista ao jornalista Maïmounatou Balla (*apud Dak’art Infos*, 2004: 5).

Se eu falo de globalização, é para nos colocar no contexto atual das novas tecnologias de informação e comunicação. Neste movimento global, os artistas africanos que têm uma palavra a dizer não podem ser ignorados. Os problemas, questões e perspectivas da arte contemporânea são temas que nos desafiam a todos. Em resumo, a mundialização ou globalização permite que os artistas, especialmente da África, não se sintam, não se vejam à margem das novas tecnologias, eles devem evoluir com o tempo.

Se acompanharmos o movimento das novas tecnologias na narrativa de Diamond uma lógica evolutiva, a grande questão para os críticos, artistas e curadores africanos, entretanto, parecia ser de outra ordem. “Como aliar as novas tecnologias à identidade africana?”, perguntava a crítica *burkinabée* Ana Lucie Kere a três profissionais africanos das artes. “Isto não nega a importância daqueles que pintam, esculpem, instalam ou trabalham com materiais ambientais”, considerava o artista senegalês Ndary Lô, premiado na bienal de 2000. O crítico senegalês Ery Camara, por sua vez, tenta inscrever a inserção do digital numa linhagem de práticas africanas que remontam à pré-história, de maneira a tecer uma leitura local a essa nova produção:

Mesmo que adotemos novas tecnologias, sempre há necessidade de adaptação, pois a arte não é uma linguagem exclusiva de artistas e críticos. A arte tem sido compartilhada na África desde a antiguidade. Através da crítica, deveria ser desenvolvido um vocabulário que permitisse que diferentes públicos de diferentes idades tivessem as chaves para entender estas novas expressões da estética africana, porque, se quisermos ver com o filtro ocidental quem somos, corremos o risco de nos perder. Já é hora de os africanos fazerem algumas pesquisas sérias desde sua arte pré-histórica até os dias atuais para ver quais são as constantes da linguagem estética que nossos anciãos desenvolveram, o que está constantemente permanecendo e o que está mudando. Acredito que a única fronteira que podemos pedir aos artistas é sua imaginação. (Camara *apud* Kere, 2000)

Já, para Yacouba Konaté, havia um problema ao tentar superar o fosso tecnológico entre o Ocidente e a África pois, dizia ele, “acabamos por cavar uma fenda entre o que eu chamaria artistas africanos da diáspora e os que estão em casa. Seria aconselhável contar quantos dos artistas que fizeram propostas em videoarte vivem e trabalham em África”.

Aqui é oportuno lembrar a segunda bienal de Joanesburgo, *Trade Routes: History and Geography* (1997) (*cf.* cap. 3), e as tensões postas entre a cena local e a curadoria de Okwui Enwezor. Ao retomar a fala do artista sul-africano David Koloane (1938-2019), por

exemplo, é possível dar-se conta dos desafios impostos à sobreposição de uma gramática global, aqui representada por um membro da diáspora contemporânea, e o que as cenas artísticas africanas entendem como relevantes para o seu desenvolvimento. “A maior parte das exposições eram feitas por *displays hi-tech* controlados por botões, em forma de instalações, intervenções em outdoors e propostas situacionistas similares no espaço público. Quase não havia um *display* convencional”, afirmou Koloane (2003: 124). Soma-se a isso fato de que, para o artista, o aporte conceitual de Enwezor era expresso e intelectualizada, demandando um nível de formação excludente e inacessível ao público sul-africano naquele momento específico do pós-apartheid.

O nível de frequência da bienal [...] foi, no mínimo, pouco expressivo. Foi assim que um dos visitantes descreveu uma das instalações: “Era uma visão patética. Meia dúzia de pombos estavam bicando uma peça de arte em exposição na segunda bienal de Joanesburgo esta semana, desafiando o segurança que tentava afugentá-los”. (Koloane, 2003: 125)

10.5. ENGAJAMENTOS PÚBLICOS DA DIÁSPORA

A questão do público na Bienal de Dacar foi o ponto de partida para que o artista estadunidense David Hammons elaborasse sua obra comissionada para a sexta edição de *Dak'art* (2004). O trabalho deveria integrar a mostra *3x3: Three artists/Three Projects*³⁷, parte programação OFF (paralela) da bienal que, além de Hammons, contava com a presença de Pamela Z e Maria Magdalena Campos-Pons. Poucos meses antes partir a Dacar, em março de 2004, Hammons encontrou-se com o professor e cineasta malinense Manthia Diawara, em Nova York, para discutir o trabalho a ser desenvolvido. Sua ideia era apresentar uma performance que consistia numa rifa de ovelhas. Intrigado, Diawara perguntou-lhe, “mas, por que uma rifa?”.

"Você sabe", disse ele, "as pessoas em Dakar não vão a exposições. Eles pensam que o Dak'Art é para os brancos. E, considerando o estado da arte do mundo atual, não posso culpá-los por não comparecerem. Pelo menos com a rifa eu lhes darei algo com o qual eles possam se relacionar. Eles virão, e no final do dia, os sortudos vencedores levarão para casa uma ovelha". (Diawara, 2008: 11)

Diawara seguiu a conversa perguntando a Hammons se ele, um estadunidense negro, tinha ideia do significado da ovelha nas culturas da África Ocidental, e reforçou a

³⁷ Com curadoria de Salah Hassan e Cheryl Finley.

centralidade do animal tanto na tradição islâmica quanto nas práticas animistas³⁸. Sua intenção era certificar-se de que ele não incorreria em estereótipos. Considerado por Diawara (2008: 12) como anárquico e provocador, Hammons pautou seu trabalho por diversas intervenções comunitárias que atravessavam seu trabalho, desde a década de 1960. Naquele período, enquanto ainda vivia em Los Angeles, o artista vinculava sua produção ao repertório simbólico do movimento *Black Power* e do *Black Arts Movement*. Em *Pray for America* (1969), por exemplo, o artista aparecia em posição de prece, recoberto pela bandeira dos Estados Unidos. Concebida um ano após o assassinato de Martin Luther King Jr., em meio à emergência de conflitos raciais e das manifestações contra a Guerra do Vietnã, a obra indicava suas mobilizações políticas face a esse contexto. Também é de David Hammons a icônica *African-American Flag* (1990), estendida pela primeira vez em praça pública em Amsterdam, na ocasião da mostra *Black USA* (Museum Overholland, 1990). A obra representa a insígnia nas três cores da bandeira panafricana — vermelho, verde e preto — tornando-se um símbolo de resistência negra nos Estados Unidos (fig. 115).



Fig 115 | *Pray for America* (1969) e *African-American Flag* (1990), ambas de David Hammons

Foi segundo princípios de coletividade e participação que ele realizou a performance *Sheep Raffle* ou *Tombola de Moutons* que consistia, literalmente, numa rifa de ovelhas realizada nas imediações de Soumbédioune — mercado de peixe localizado no tradicional bairro de Medina —, ao largo dos circuitos artísticos de Dacar. Ao som de

³⁸ Ver registros da obra e narrativa de Manthia Diawara em <https://www.youtube.com/watch?v=WhwMYkSW564>

tambores acompanhados por dançarinos, um rifeiro anunciava as regras do sorteio ao grupo de participantes, formado não só pelo público da bienal, mas também pela população local. Ao longo da semana em que o trabalho foi realizado, uma dúzia de ovelhas foram rifadas e distribuídas (fig. 116).



Fig 116 | Rifa de ovelhas (*Sheep Raffle*), de David Hammons, Dacar, 2004. Foto: Salah Hassan.
Fonte: Authentic/ Ex-centric

Também parte 3x3, a artista Pamela Z ocupou dois locais emblemáticos da cena artística e histórica de Dacar: a Ilha Gorée e o Théâtre National Daniel Sorano. Interessada nos processos de ressignificação histórica desses espaços, Pamela Z concebeu a instalação sonora *Just Dust* (2004) na qual sobrepôs vozes em diversos idiomas — inglês, francês e wolof — à registros da cidade de Dacar. Uma espécie de “diário de bordo”, a obra comentava as experiências da artista em sua primeira viagem à África. “Visitar o Senegal”, conta Pamela Z, “despertou sentimentos relacionados à minha linguagem e identidade. Fui tocada pela história ligada aos lugares que visitei, como a *Maison des Esclaves* em Gorée” (Hasan e Finley, 2008).

Da mesma forma que Pamela Z, Maria Magdalena Campos-Pons também viajava a Dacar pela primeira vez, a fim de participar de 3x3. Guiada pela questão do retorno à terra-mãe, Campos-Pons evocou em seus trabalhos as memórias dos muitos exílios que marcaram sua trajetória pessoal. Da infância nos campos de cana-de-açúcar cubanos até

a partida para os Estados Unidos na década de 1990, a artista realizou uma espécie de incursão autobiográfica na migração forçada de seus antepassados nigerianos a Cuba. “Durante muito tempo, pensei que havia me preparado para tal viagem. Logo descobriria o quanto eu sabia, ou não”, comenta a artista sobre sua ida ao Senegal (Hassan e Finley: 2008).

No capítulo seguinte, veremos as poéticas que atravessam esse gênero de narrativa, situando-as em relação às elaborações visuais e discursivas de diversos artistas que tomaram a cidade de Dacar como um terreno privilegiado na gestação de seu pertencimento diaspórico à África.

11

Poéticas da partida e do retorno

“Ele me oferece um passeio pela cidade. Mas, não percebe ele que não me interessa por sua cidade? Eu não sou uma turista comum. Sou, repito, de um tipo especial”. Assim reflete Véronica Mercier nos primeiros momentos de sua jornada à terra de seus antepassados. Pouco a pouco, confrontada à visão de um país desconhecido, distante de suas expectativas, a certeza da narradora dá margem a dúvida: “mas, o que procuro eu nessa terra d’África?” (Condé, [1976] 1988: n.p.).

Protagonista de *En attendant le bonheur* (*Heremakhonon*), Véronica Mercier faz as vezes de alter-ego de Maryse Condé (também autora de *Ségou*, cf. cap. 2), em seu primeiro romance. Ao contrário de Condé, porém, Véronica tece com a “África” uma relação distante dos movimentos da história. Professora guadalupana vivendo em Paris, a protagonista situa sua viagem no horizonte do encontro com a terra-mãe, numa busca por laços que possam reconectar as distâncias entre suas memórias pessoais e familiares – constituídas entre o Caribe, a Europa e a África – e o presente tangível. “O que fazíamos antes aqui? [...] Nós deveríamos viver de que maneira? Comer, dormir, cuidar das crianças...? Quem me contará?” reflete ela. E, sem esperar respostas, segue: “Ninguém. Porque ninguém realmente sabe, e se contenta com o que foi dito sobre o assunto. [...] é por isso que eu estou aqui ... *Para tentar ver o que havia antes.*” (Condé, [1976] 1988, *grifos meus*)

O poder evocativo da imagem de “retorno” trazida por Condé é constitutiva das diásporas formadas no bojo da experiência atlântica moderna, e possui uma longa trajetória nas artes visuais, no cinema, na música e na literatura. Em *Heremakhonon*, os anseios da diáspora são elaborados como uma dimensão vivida, conectada por uma ancestralidade que sobrevive nos interstícios da história. A obra, considerada um romance menor na trajetória de Condé, foi revisitada em 1988 com uma reedição introduzida por um prefácio no qual a autora remonta aos dilemas de Véronica na

reconstrução de sua jornada diaspórica. “Tendo ido ao cume da Negritude [...] para descobrir, com suas próprias palavras, ‘o que havia antes’, ou seja, o passado africano, ela percebe que o passado é inútil quando o presente é tomado de desnutrição, ditadura, burguesia corrupta e parasitária”. (Condé, 1988: n.p.)

O que está em jogo para a autora são os ecos do passado no presente diaspórico, e a dimensão da história na expressão contemporânea das origens. Entre a memória como ficção e uma terra ancestral fixa no tempo, elabora-se um dilema ao qual Gayatri Spivak (2003) responde validando a coexistência de ambas as tramas narrativas. “É somente no reconhecimento textual desta (negação da) história que a história pode ser celebrada. Dizer que o *timing* do texto [de Condé] é híbrido é aprender a ler sua dimensão épica e testemunhar este reconhecimento”, argumenta Spivak (2003: 92).

11.1. “DE VOLTA PARA ONDE NUNCA ESTIVE”

Elemento constante nas formulações políticas e intelectuais negras nas Américas desde o século XIX, a ideia de “retorno” remonta às aspirações de diversos indivíduos que evocaram o regresso ao continente como expressão de uma África desejada e, ao mesmo tempo, intangível. Já nos anos 1850, por exemplo, o fotógrafo negro estadunidense Augustus Washington e sua família deixavam os Estados Unidos para uma nova vida na Libéria. Nação independente – fundada com o apoio da controversa *American Colonisation Society*¹ na primeira metade do século XIX – a “terra dos livres” abrigava negros americanos libertos em busca de uma nova vida entre iguais. Repositório de “esperança e mistério”, nas palavras de Washington, a Libéria seria uma terra prometida, “uma bela paisagem para olharmos pela primeira vez em nossas vidas, na colina ensolarada e nas planícies verdejantes da única terra em que nós podemos nos sentir verdadeiramente livres” (Washington, 1854: 186).

¹ Criada em 1816, sob a denominação de *American Society for Colonizing the Free People of Color of the United States*, a associação em questão tinha como objetivo a “colonização” da África por negros libertos nos Estados Unidos. “Desde suas origens, porém, o movimento de colonização incluiu uma ala liberal, que tinha dúvidas sobre a deportação forçada e se dedicava à doutrina mais benevolente de que a promessa de reassentamento sistemático poderia induzir à emancipação gradual. Eles acreditavam que uma colônia bem sucedida na África provaria que os africanos eram capazes de auto-aperfeiçoamento e merecedores de liberdade. Eventualmente, uma república negra independente poderia servir como um poderoso ímã para atrair os africanos livres para fora da América do Norte”, explica Wilson Jeremiah Moses (1998: xvii)



Fig. 117 | Membros do senado liberiano, em sua maioria afro-americanos libertos, posam para um retrato de grupo (Libéria, 1893) Fonte: Library of Congress

“Um retorno ao continente africano em si foi uma forma de lidar com a necessidade consistente de um ‘retorno’ ideológico à questão da África, como uma metáfora para a questão das origens”, explica Brent Hayes Edwards (2001: 47). Stuart Hall (1994), por sua vez, associa o retorno ao sentimento de pertença a uma “comunidade imaginada” para a qual não se poderá literalmente voltar. Isso não significa, entretanto, negligenciar os sentidos que essa experiência possui entre as diásporas históricas, ou tampouco negar as tessituras de ancestralidade que as permitem ressignificar o passado.

Nas sociedades pós-coloniais, a redescoberta da identidade é muitas vezes objeto do que Frantz Fanon uma vez chamou de “busca apaixonada”. [...] Não se deve, por um momento, subestimar ou negligenciar a importância de uma redescoberta imaginativa que esta concepção de uma identidade reencontrada, essencial, implica. [...] Crucialmente, tais imagens oferecem uma forma de impor uma coerência imaginária à experiência de dispersão e fragmentação, que é a história de todas as diásporas forçadas. Elas fazem isso representando ou ‘figurando’ a África como a mãe dessas diferentes civilizações. Este Triângulo está, afinal de contas, centrado na África. (Hall, 1994: 224)

As emoções que emergem com essas jornadas são profundas, geram lágrimas (Tillet, 2009), e atravessam uma série de trajetórias artísticas que encontram em Dacar – ou mais precisamente na Ilha Gorée – um dos seus pontos culminantes. Lembremos, por exemplo, da emoção de Duke Ellington em sua primeira viagem a Dacar para participar do FESMAN (1966) (cf. pág. 106). Ao evocar Gorée, Ellington decantou seus irmãos de alma (*soul brothers*) “em toda a sua autenticidade mística.” (Ellington, 2016 [1966]: 367)

A partir do final década de 1970, ao alcançar o *status* de patrimônio mundial reconhecido pela Unesco, Gorée tornou-se um importante destino para a diáspora, integrada a uma rota turística que percorre a costa da África Ocidental num circuito formado por outros sítios históricos como Ajudá (Benim) e o Castelo de São Jorge da Mina, em Elmina (Gana). A visitação desses espaços situa-se num contexto no qual a “memória pública da escravidão se tornou parte de um movimento transnacional” (Araújo, 2010: 153)², também motivado pelos avanços sociais dos movimentos negros e pela popularidade de obras como o romance *Negras Raízes* (*Roots*) de Alex Haley (1976) entre as comunidades afro-americanas. Para a historiadora estadunidense Cheryl Finley (2004),

esse tipo de turismo tem sido chamado turismo de “raízes”, pois muitos de seus praticantes buscam um “retorno” simbólico a uma terra natal ancestral, com frequência tornada visível pela ideia ou pela memória racial da África como um lugar que diz respeito à família de origem no comércio transatlântico de escravos. (Finley, 2004: 109)

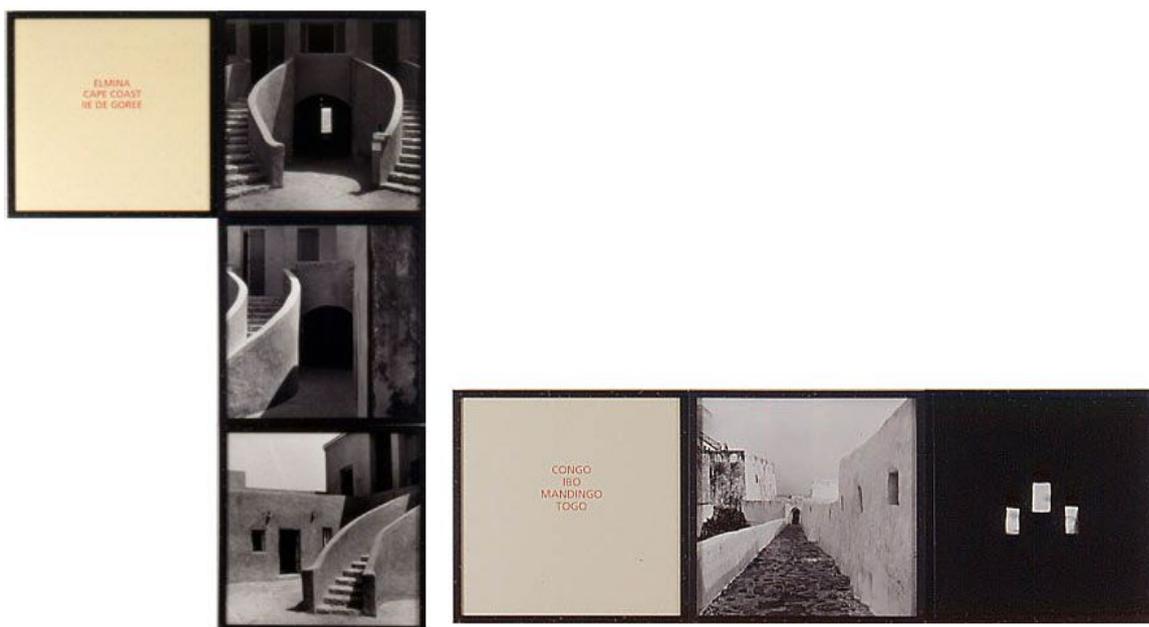


Fig. 118 | *Slave Coast Series* (1993), Carrie Mae Weems

² Ana Lúcia Araújo considera que, embora o papel da ilha Gorée na história da escravidão seja objeto de disputas, ela desempenha um papel capital num processo de “substituição de memória” (“memory replacement”) em resposta a invisibilização dos antigos mercados de escravos (Araújo, 2018: 138-139). Intermediada por Boubacar Joseph N’Diaye (1922-2009), durante muitos anos curador da *Maison des Esclaves*, essa memória é continuamente reencenada para aqueles que a visitam. “A experiência de escravidão torna-se acessível somente quando um indivíduo como N’Diaye desempenha o papel de mediador, tornando-se um agente que transmite a experiência das vítimas que não estão mais lá. Independentemente de a narrativa de N’Diaye ser precisa ou não, ele foi capaz de dar vida ao passado descrevendo e narrando em detalhes o sofrimento daqueles homens, mulheres e crianças que foram deportados” (Araújo, 2010: 153).

Na série *Slave Coast* (1993), a artista estadunidense Carrie Mae Weems realizou um recorrido por Elmina, Cape Coast e Gorée a fim de documentar o simbolismo das portas associadas à passagem dos capturados à escravidão. Entre elas, está a “porta do não retorno”, no piso térreo da *Maison des Esclaves*, e cuja abertura dá para o Atlântico a perder de vista. Assim como na obra de Weems, esses sítios históricos e/ou metafóricos da experiência atlântica percorrem os trabalhos de inúmeros artistas negros não africanos, do estadunidense Chester Higgins, nos anos 1970, ao brasileiro Ayrson Heráclito, em 2015.



Fig. 119 | *The House of Slaves at the Door of no Return*, Chester Higgins (1972). Fonte: Chester Higgins Archives



Fig. 120 | *O Sacudimento da Maison des Esclaves em Gorée* (2015), Ayrson Heráclito. videoinstalação
Fonte: Videobrasil

A trajetória de Weems foi discutida em Dacar, durante a apresentação de seu trabalho na terceira bienal, em 1998. Para a ocasião, a artista concebeu uma nova instalação intitulada *Ritual and Revolution* (1998). Composta por faixas de tecido transparente que sobrepunham imagens de lutas por igualdade e justiça ao redor do mundo, a obra incorporava não somente referências à experiência atlântica, mas também à Segunda Guerra Mundial, à Revolução Francesa, à Revolução Russa, entre outros episódios. O debate que aconteceu entre Carrie Mae Weems e o público *dakarois* durante o colóquio da bienal figura transcrito nas atas do encontro (*Dak'art* 98, 1998), e indica como certos posicionamentos sobre a noção de diáspora foram negociados nesse contexto:

Público: Como artista africano, se eu me encontrasse em Nova York, poderia ser considerado da diáspora? Eu acho que devemos ultrapassar essa noção de diáspora, é preciso transcender essa prisão (*boulet*) para alcançar a parte de humanidade.

Weems: A diáspora é um conceito negativo. Mas nós nos apropriamos do conceito, é por isso que, de uma forma ou de outra, devemos aceitá-la. Eu tento ver e compreender o que se passa na África, na América e na Ásia. (*Dak'art* 98, 1998: 23-24)



Fig. 121 | *Ritual and Revolution* (1998), Carrie Mae Weems

Foi caminhando por Gorée, em dezembro de 2003, que Maria Magdalena Campos-Pons elaborou, emocionada, a máxima que dá título a esta tese (Hassan, entrevista, 2018). A dimensão do do retorno a um lugar desconhecido nos coloca face à impossibilidade de uma resposta, já que se trata de uma aporia, um dilema retórico que só encontra desenlaces momentâneos, ancorados no presente. Pois, como afirma Stuart

Hall (1996: 449), não há um retorno a um “passado ancestral” que não se dê através das lentes do presente.

Nascida e criada em Matanzas (Cuba), no seio de uma família de origem nigeriana, hispânica e chinesa, Campos-Pons migrou na década de 1990 para os Estados Unidos, onde vive até hoje. “Ser cubana é muito importante para o meu trabalho. Durante o tempo que passei na América, pensei no que Cuba significa para mim em termos históricos, geográficos e sociais”, afirma a artista. Posto que sua história é marcada por pertencimentos que a posicionam sempre entre duas margens, a experiência da diáspora em Campos-Pons supõe um duplo deslocamento (Cuba-Estados Unidos/ Cuba-África), expresso no título bilíngue de uma de suas séries de retratos em polaroid (1997): “*When I am not here/ Estoy allá*” (“Quando não estou aqui, estou lá”).



Fig. 122 | *When I Am Not Here/Estoy Allá* (1997), Maria Magdalena Campos-Pons

Trabalhando ativamente em Cuba na década de 1980, muitos dos artistas da mesma geração de Campos-Pons também acabaram migrando para os Estados Unidos, e expressando esse duplo pertencimento em suas obras. Entre eles, era popular o uso de conceitos como o de *transculturación* (cf. Ortiz, 1940) para indicar “os fenômenos muito variados que se originam em Cuba devido às transmutações muito complexas de culturas que aqui se verificam”³ (Ortiz, 1983: 86). José Bedia, cuja obra foi incluída em uma das exposições organizadas pela sexta edição de *Dak’art* (2004), era um deles.

³ Ver texto de Fernando Ortiz, “Del fenómeno social de la transculturación y de su importancia en Cuba”, em *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1983:86-90.



Fig. 123 | *Finding balance* (2014), Maria Magdalena Campos-Pons

11.2. RETORNO A DACAR

A exposição em questão, *Retour à Dakar: 3 artistes en provenance des Amériques* (2004), foi realizada pelo brasileiro Ivo Mesquita e era formada pelos trabalhos de José Bedia, do brasileiro Mario Cravo Neto (1947-2009) e do estadunidense Odili Donald Odita (único artista negro da mostra). Em seu texto curatorial, Mesquita afirmava que “os artistas e obras propostas trazem aqui um entendimento diferente das práticas culturais e de uma abordagem teórica que apresenta uma África utópica, um território a ser descoberto, um projeto a se realizar, uma cultura por fazer” (Mesquita *apud* Dak’art, 2004: 148).

A inserção de Mario Cravo Neto e José Bedia em *Retour à Dakar*, pelo viés da diáspora, não subscreve os campos da arte afro-brasileira e afro-cubana a uma perspectiva racial. Quanto a isso, vale retomar os escritos do historiador da arte Roberto Conduru (2009) relativos às definições cambiantes do termo arte afro-brasileira. Explica o autor que, embora esse campo muitas vezes não tenha “sido caracterizado como aquele produzido unicamente por afrodescendentes” (Conduru, 2009: 30), ou mesmo orientado por temáticas análogas, “essa visão não é a única, uma vez que podem ser facilmente citados textos e classificações pautados pela marcação étnica exclusiva e até pela questão da raça, embora deixem entrever ou produzam análises para além dela” (Conduru, 2009: 34). Hoje, essa discussão ganha novos aportes com o trabalho de

autores como Hélio Menezes (2018), para quem “falar de arte afro-brasileira implica falar de raça, de características das relações raciais tecidas no Brasil que não raro se infiltram nos estudos, críticas e instituições dedicados a essa área” (Menezes, 2018: 22).

No espectro da arte afro-cubana, o tratamento da questão racial foi um ponto de dissenso, e relegado a segundo plano da historiografia da arte nacional. Como testemunha o cineasta e pesquisador cubano Yasser Socarrás (2018), desde os anos 1960 essa problemática foi obscurecida por uma “pretensa ‘homogeneidade nacional’”, reforçada pela letra da lei (1962) que considerava “o problema do racismo e da discriminação racial em Cuba como resolvido”. No campo das artes visuais, explica Socarrás (2018: n.p.), “existiram historicamente aproximações com a cultura afro-cubana a partir de perspectivas folclóricas ou outras, nas quais, para evitar conflitos, se dissolvia a ideia de identidade negra em uma identidade cubana”. Tais relações entre raça, identidade e nação, foram comentadas por Robin Kelley e Tiffany Patterson (2000), à luz das tensões raciais na formação do estado cubano:

Embora nem todos os cubanos negros tenham permanecido próximos à sua herança africana, ela foi, no entanto, significativa. Mas essas identidades foram refinadas e redefinidas nas guerras de libertação nacional em 1868 e 1898. Os afro-cubanos lutaram pelo direito de serem cubanos e negros e tal luta levou à primeira organização política negra nas Américas, o *Partido de Independiente de Color*. A determinação em manter sua identidade cultural e racial, juntamente com sua igual determinação em ser cidadãos plenamente participantes da nação, levou à chamada guerra racial de 1912, na qual milhares de membros do Partido foram massacrados pelo exército cubano. (Kelley e Patterson, 2000: 23)

A partir de uma reabilitação operada por nomes como Wilfredo Lam⁴, a noção de afrocubanismo, em sua dimensão espiritual, passou a desempenhar um papel central entre os artistas que começaram a atuar no período pós-1959, incluindo José Bedia e Maria Magdalena Campos-Pons. Bedia, por exemplo, era iniciado na *Regla Palo Mayombe* – prática ritual que, junto com a *Santería*, foi perseguida pelo governo revolucionário –, e fazia constantes referências à cosmologia e à iconografia *palera*, recusando a categorização de tais práticas como vestígios do passado. Como já havia feito na terceira Bienal de Havana (1989)⁵, o artista apresentou em Dacar um conjunto de pinturas – entre as quais *Kiyumba Ndoki* e *Kiyumba Bafiota* (1997) – que remetiam às suas experiências

⁴Ver também Luiz Camnitzer (2003), p. 37. “The real impact of black artists on the Cuban mainstream had to wait until the appearance of Wilfredo Lam”, afirma o autor.

⁵Importante ressaltar que o Palo Mayombe não é a única referência ritual presente na exposição de Bedia para a Terceira Bienal de Havana, já que apresenta também obras baseadas em práticas espirituais de indígenas norte-americanos, entre outros cultos caribenhos. Em *Cruzamentos entre as Bienais de Havana e Dacar (1984-2006): Afro-cubanismo e diáspora como eixos discursivos*. In: Freire, Cristina (Org.). Escrita da História, 2016, discute o trabalho do artista cubano José Bedia e sua participação na mostra *Retour à Dakar* (2004).

peçoais com o *Palo Mayombe*. Aqui, a adesão do artista à condição diaspórica parece não se inscrever nas tramas de uma filiação literal, mas sim na vivência espiritual afro-cubana que ganha contornos autobiográficos em seus trabalhos.



Fig. 124 | Kiyumba Ndoki (1997) and Kiyumba Bafiota (1997)
O trabalho de José Bedia exibido na 6ª edição do Dak'art (2004)

Em *The Diaspora as Object* (2003), John Peffer aponta questões importantes acerca da maleabilidade discursiva do conceito de diáspora africana na arte. “Muito da nova arte procura deslocar a diáspora de uma condição de sujeito-que-fala para passar a ser um objeto-em-questão”, afirma Peffer (2003: 22). Nesse sentido, a noção de diáspora assume a condição de objeto ao recombina conexões geográficas e históricas. Mas, isso não se dá sem uma perda, já que a força de sua enunciação política se dissolve, respondendo às condições que escapam às formas de pertencimento racial.

Embora a questão da diáspora tenha ganhado maior relevância conceitual a partir da 6ª edição de *Dak'art*, essa não era uma temática inédita na bienal. Em 2002, quando celebrou uma década de existência, Ery Camara — curador senegalês radicado no México — apresentou uma exposição voltada aos trânsitos entre a África e as Américas. Com efeito, aquela parece ter sido a primeira vez em que a noção de diáspora foi empregada como conceito curatorial propriamente dito, e não apenas como critério de elegibilidade para os artistas. “Como podemos abordar no campo da arte o conceito de diáspora africana diante das mudanças históricas?”, perguntou Camara (*Dak'art*, 2002: 92). Em resposta, o curador evocou um arco expandido da diáspora, formada por migrações históricas e contemporâneas, orientadas pelo desejo de engendrar novas formas de produção cultural e significados para as “tradições ancestrais”.

Embora o conceito geralmente se refira a comunidades africanas arrancadas de suas terras ancestrais durante a escravidão, é certo que a colonização, a revolução industrial e a globalização favoreceram os fluxos migratórios africanos que, diante

das necessidades econômicas, optaram por buscar melhores oportunidades em outras latitudes. (Dak'art, 2002: 92)

Contudo, em contraponto a sua própria justificativa curatorial, Ery Camara privilegiou uma seleção de três artistas associados às dispersões históricas: Mario Lewis (Trinidad e Tobago), Muhsana Ali (Estados Unidos), e José Angel Vincench (Cuba). Assim como José Bedia em *Retour à Dakar* (2006), a inclusão desse último artista inscreve-a num campo de referências simbólicas ligadas às “irmandades religiosas cubanas que ainda mantêm em seus cultos e práticas vínculos muito fortes com as crenças iorubá da Nigéria e do Benin.” (Dak'art, 2002: 92).

Dois anos depois, essas questões ganharam uma atenção renovada na proposta de Yacoubá Konaté (cf. pág. 259) para a sétima bienal (2006). Segundo o curador, para alguns dos artistas da diáspora⁶ vir a Dak'art representa a oportunidade de “um retorno às fontes (*sources*)”. Na ocasião, foram enquadrados na categoria de diáspora os artistas Keith Piper (Reino Unido), Jack Beng-Thi (Reunião), Senam Okudzeto (Reino Unido), Kori Newkirk (Estados Unidos), Arjan Martins (Brasil), e William Pope.L (Estados Unidos).

Conhecido por suas performances e intervenções públicas, este último participou da mostra com a instalação *The Whole Entire World* (2006) na qual apresentava uma montagem de imagens realizadas por 26 fotógrafos locais. O título da obra indicava, segundo o artista, que “uma criação é uma representação do mundo inteiro [...] E, por que não poderia eu apresentar Dacar, em princípio, como sendo o mundo?” (Pope.L *apud* Dak'art 2006: 380). Ao elaborar sobre a sua ida ao Senegal, Pope.L trouxe reflexões que escapam às continuidades das expressões africanas que “sobreviveram” à passagem do Atlântico, e vice-versa. “Eu posso imaginar que nem todos os africanos trazidos ao Novo Mundo estavam nostálgicos da África. Talvez alguns quisessem mais liberdade, riqueza, amor, mas não estavam necessariamente, e de maneira irrefutável, nostálgicos da África” (Pope.L *apud* Dak'art 2006: 381). Em sua fala, o artista evocou ainda como imagens paradoxais do continente são construídas entre as comunidades afro-americanas: “a África da mãe nutriz, a África do pai tirânico; a África do Kwanzaa, a África de Ruanda; a África, berço da humanidade e a África, túmulo para o homem.”

A essa altura, cabe lembrar que não é somente a diáspora que reflete sobre os dilemas da história da África na formação do sistema capitalista global. Para muitos africanos, as experiências de segregação racial advindas desse contexto, e que ocorrem fora do continente, também são um importante objeto de reflexão. Foi em nome de uma solidariedade racial gestada nesse espectro de interações que o artista senegalês Ndary

⁶ Para esta exposição,

Lo (1961-2017) elaborou, naquela mesma edição da bienal (2006), a sua relação com as lutas da diáspora.

11.3. “UM PANTEÃO DO POVO NEGRO”

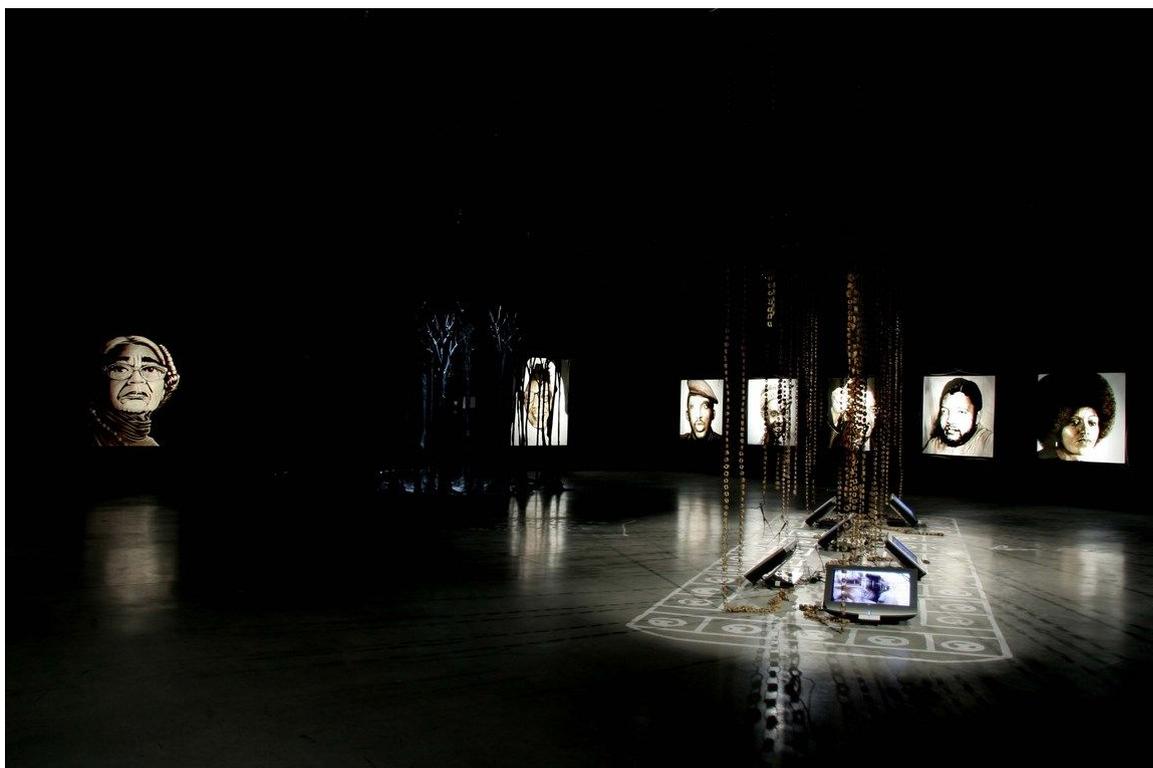


Fig. 125 | A recusa de Rosa Parks (2009), Ndary Lo, Fondation Blachère, Paris. Obra recriada a partir da instalação do artista na Bienal de Dakar, em 2006. Foto: Laure Tarot.

Em uma de suas instalações exibidas na sétima *Dak'art*, Ndary Lo evocou “a recusa de Rosa Parks” (fig. 125). Conhecida como a grande precursora dos movimentos civis nos Estados Unidos, Parks (1913-2005) negou-se, aos 42 anos, a levantar-se do assento de ônibus no qual estava sentada, após ser abordada pelo motorista branco que conduzia o veículo. “Por que você não se levanta?”, perguntou ele. “Eu não acho que deveria me levantar”, respondeu ela sendo, em seguida, levada pela polícia. Até os anos 1950, as primeiras filas dos ônibus eram destinadas aos passageiros brancos no sul dos Estados Unidos (fig. 126). Foi resposta ao incidente que ocorreu com Parks que Martin Luther King (1929-1968), um pastor ainda desconhecido, liderou um boicote, como duração de mais de um ano, da população negra ao sistema de transportes públicos.



Fig. 126 | Rosa Parks sentada num autocarro em Montgomery, Alabama, 1956. Underwood Archives/UIG/REX/Shutterstock.com

Ao evocar esse episódio, Lo conta que seu interesse em relação a Rosa Parks começou, em 2005, logo após a sua morte. “Eu sentia muita emoção em relação àquela senhora. Comecei fazendo um retrato dela, depois um segundo, depois um terceiro... e, de repente, pensei, vou fazer retratos de todas as Rosa Parks do mundo”, conta ele em entrevista radiofônica à France Cultures (2013).

Segundo essa lógica, Lo foi incluído em sua obra uma seleção de retratos de outras personalidades africanas e da diáspora. Entre as quais estavam Nelson Mandela, Angela Davis, Léopold Sédar Senghor, Bob Marley e, até mesmo, Okwui Enwezor (Andriamirado, 2009, n.p.). “A obra se intitula ‘a recusa de Rosa Parks’, mas eu poderia tê-la chamado de ‘panteão’. Quando visito o panteão, eu reajo, como *black*, vindo da África, digo nós também necessitamos do nosso panteão”, afirmou o artista (Lo *apud* France Cultures, 2013) (fig. 127).



Fig. 127 | Ndayi Lo em frente de alguns de seus retratos expostos no Museu Africano De Lyon (2013). Foto Philippe Juste Fonte Le Progres

Associada às grandes figuras do pan-africanismo, a homenagem a Rosa Parks na obra de Lo remeteu-me à instalação de fotografias que integra o percurso expositivo do *Musée des Civilisations Noires*, inaugurado em 2018, em Dacar. Nela, vemos um painel de fotografias iluminadas contra um fundo escuro, trazendo retratos de líderes negros das mais diversas origens. No térreo estão os homens – de Senghor a Barack Obama – e, no segundo pavimento, as mulheres (fig. 128). Entre tantas personalidades, no canto esquerdo superior, está Rosa Parks segurando entre as mãos uma plaqueta que a identificava no dia em que ela foi detida pela polícia do Alabama, em 1955.



Fig. 128 | Instalações fotográficas do Musée des Civilisations Noires (2019).
Fotos: Sabrina Moura

Na sequência da visitação do museu⁷, as salas estabelecem um recorrido que se inicia ao centro de um saguão em formato circular ocupado por um baobá de 12 metros de altura, de autoria do artista haitiano Édourad Duval. Aqui, a árvore em bronze demarca o princípio de um percurso expositivo que posiciona a África como berço da humanidade. Ao redor, salas dedicadas às máscaras tribais, às religiões abraâmicas, à contribuição africana à ciência e à arte contemporânea complementam o percurso expográfico sugerido pelo museu⁸. Ainda, num conjunto de salas que compõem o piso intermediário, uma mostra permanente apresentava o conjunto de obras premiadas pela bienal de Dacar ao longo de sua história – parte de uma preciosa coleção pertencente ao estado senegalês. Nesse museu guiado por um sentido de história que posiciona Dacar como tópos organizador da África e da diáspora, tudo parece fazer sentido. Na terra de Senghor, nada mais natural do que um espaço monumental para traçar e celebrar as linhas narrativas das civilizações negras que dão nome ao próprio espaço. Afinal, como diz um provérbio local, “a força do baobá está em suas raízes”.

⁷ Com um valor aproximado de cerca de 30 milhões de euros, e financiado pelos chineses, o espaço inscreve-se numa perspectiva de investimentos estruturais que marcam os interesses da cooperação China-África.

⁸ À época da minha última visitação (março de 2019), a ala de arte contemporânea abrigava uma exposição temporária de artistas haitianos.

Considerações finais

“Uma vez um jovem me cumprimentou na rua e eu olhei para ele muito chateada e perguntei: “Com licença, nós nos conhecemos?” Ele, então, olhou para mim e disse “Não... sistah”, e continuou andando. Eu fiquei paralisada... queria ficar chateada, mas ao mesmo tempo... aquilo tocou meu coração.

[...]

Foi o vocabulário que impressionou Alicia. Ela foi chamada de *sistah*. O termo que o jovem usou indica uma/um ancestral comum: a irmã compartilha a mesma ascendência que o irmão que a aborda como tal.

Ambos têm a mesma mãe e/ou pai, são parentes e membras/os da mesma unidade familiar. Essa terminologia, comum entre africanas/os e africanas/os da diáspora, recorda a existência de uma família imaginária, uma família onde todas/os as/os integrantes são irmãs e irmãos, crianças do mesmo continente-mãe – a África.”

-

Grada Kilomba (2019: 217-218),
em *Memórias da Plantação*

Em junho de 2020, a 14^a. edição de *Dak'art* celebraria as três décadas de existência da bienal. Entretanto, com a emergência da pandemia de covid-19 poucos meses antes de sua abertura, a manifestação foi colocada em suspensão, assim como diversas outras bienais ao redor do mundo. Com curadoria de Malick Ndiaye — atual *conservateur* do *Musée Théodore Monod d'art africain* (Dacar) —, a 14^a. *Dak'art* gira em torno da noção de *I Ndaffax* que, em língua serere, indica o processo da forja de metais. Tal qual suas edições precedentes, as especificidades da criação africana e seus aportes à globalização encontram-se no cerne das inquietações da bienal. “A forja é entendida aqui não no sentido de construção de um *fac-símile*, mas de retornar a esse espaço original para conceber novas narrativas e ferramentas para apreender a África”, afirmou Ndiaye (2020) em seu texto curatorial.

Como vimos ao longo desta tese, bienais como Dacar e Johannesburgo erigiram-se a partir de um projeto de participação africana na “contemporaneidade global” (Belting *et al.*, 2013), e em resposta à nova realidade política e econômica que se delineou no continente ao longo dos anos 1990 (Konaté, 2010). Todavia, enquanto a bienal de Johannesburgo moveu-se de um espectro regionalista — que visava elaborar o fim do *apartheid* (1994) no campo das artes visuais — em direção a um internacionalismo posteriormente desmantelado pelas tensões entre o local e o global (*cf.* Cap.3), *Dak'art* trilhou o caminho oposto, logrando escapar a esse tipo de binarismo para consolidar-se na cena artística africana, e global.

Ao considerar as bienais como espelhos e laboratórios do contemporâneo (Gardner e Green, 2016), esta tese buscou se sustentar, sempre que possível, numa análise histórica e política do campo da arte. Sob esse prisma, a criação da bienal de Dacar encontra-se num horizonte de debates cambiantes, examinados para além das simplificações que, vez por outra, pautam o campo da arte africana (a exemplo dos pares tribal-moderno, autêntico-inautêntico, africano-ocidental, etc.). “Seria a África uma ou

plural? O que queremos dizer com tradicional e moderno, com moderno e contemporâneo? O que os artistas de origem africana querem dizer com a recusa do termo artista africano?”, já perguntava-se Yacoubá Konaté, na sétima edição de *Dak'art* (2006).

No universo dos estudos africanos, vimos que um dos temas mais discutidos diz respeito às relações entre a “escrita” (ou representação) de si e do outro nas artes e na literatura. Aqui, os dilemas dos essencialismos identitários e das narrativas de ancestralidade em relação aos movimentos da história tornam-se centrais; em especial, no que tange os discursos e as imagens gestadas pelas diásporas negras. Tidos como “sujeitos incompletos” pelas epistemologias brancocêntricas, muitos dos protagonistas dessas histórias recobram seu espaço de enunciação, já que, como afirma a intelectual portuguesa Grada Kilomba (2019: 21), “ainda há a necessidade de *tornar-mo-nos* sujeitos”. “A boca é um órgão muito especial, ela simboliza a fala e a enunciação”, assinala Kilomba (2019: 26), ao discorrer sobre a violência da máscara de flandres que amarrava a boca da mulher negra retratada pelo escritor e desenhista francês Jacques Etienne Arago, em 1839.

Esta tese, certamente, não é o que Kilomba (2019:75) chama de uma pesquisa centrada em sujeitos comuns, posto que sou uma mulher branca cujo trabalho não parte de um texto calcado na autorrepresentação. Se, por um lado, um grau de distanciamento me afasta das subjetividades aqui apresentadas, por outro, busco construir uma aproximação no campo das ideias orientada por escutas e leituras atentas de autoras e autores negros. Nesse processo de acercamento, pude identificar posicionamentos agudos e heterogêneos que me levam a afirmar, sem hesitar, a potência dos estudos em arte africana como ferramenta para se pensar não somente o próprio campo, mas também a história da arte como um todo.

Em vista disso, um dos aspectos mais significativos para a definição da problemática que orientou esta tese foi a relação, muitas vezes conflitante, entre as expectativas e as conjunturas históricas que atravessam os olhares das diásporas negras em relação à África. Nesse campo de interações, o desejo de retorno a um lugar “onde nunca se esteve antes” indica um sentido longo de pertença que sobrevive à violência das dispersões forçadas no espaço atlântico. Nas artes visuais, esse desejo se traduz no que Cheryl Finley (2018) chama de uma *estética mnemônica* – “uma prática artística de sobrevivência; como o pássaro Sankofa¹, [...] engajado num processo de ‘voltar ao

¹ O conceito de Sankofa parte um provérbio Akan, em circulação em Gana, Togo e Costa do Marfim. “Em Akan ‘se wo were fi na wosan kofa a yenki’ que pode ser traduzido por ‘não é tabu voltar atrás e buscar o que esqueceu’. Como um símbolo Adinkra, Sankofa pode ser representado como um pássaro mítico que voa para frente, tendo a cabeça voltada para trás e carregando no seu bico um ovo, o futuro.. [...] Sankofa ensinaria a

passado para recuperá-lo, reunindo as lições da história, remodelando, reimaginando seus ícones para o momento presente e, quem sabe, para o futuro” (Finley, 2018: 17). Entretanto, vimos aqui que tal anseio pelo retorno, muitas vezes, não logra encontrar alento ao ser consumado (cf. Cap. 11).



Símbolo do Sankofa

“Não se pode banhar duas vezes no mesmo rio, nem substância mortal alcançar duas vezes a mesma condição”, já dizia o grego Heráclito de Éfeso. Tal máxima remete ao fluxo de um tempo que nunca se repete, bem como, a um dos princípios caros às teorias contemporâneas da história: a noção de que o passado é uma construção do presente (Benjamin, 1940). Por outro lado, o mito que dá sentido ao *eterno retorno* do tempo cíclico, retiraria do passado a sua historicidade. Ora, já disse o antropólogo estadunidense Marshall Sahlins (1999), as dimensões do mito e da memória não são menos reais (ou funcionais) do que a própria história. E, é esse o ponto que Stuart Hall (1994) sustenta ao elaborar sua dupla definição de identidade a partir das diásporas, e para além dos estados-nação (cf. Cap. 1).

Principais aportes e contribuições da tese

Ao assumir *identidades como um conjunto de processos e relações* (e não fatos) constituídas entre as experiências do mito e da história, esta pesquisa buscou se

possibilidade de voltar atrás, às nossas raízes, para poder realizar nosso potencial para avançar”. Tal é definição do conceito enunciado em *Sankofa. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana* (2008, n. 1)

aproximar das mobilizações políticas por elas gestadas. Ao fazê-lo, aportou às perspectivas identitárias nas artes o componente *estratégico* que caracteriza todo o “fazer político”. A “essencialização estratégica” (Spivak, 1990) das identidades artísticas pelos próprios artistas – argutos observadores das ansiedades do mundo da arte – torna-se, aqui, a chave de compreensão das narrativas de pertencimento *no, e em torno do, palco expositivo de Dak’art*, bem como de outras mostras e bienais por onde circulam os artistas africanos. Logo, quando nomes como El Hadji Sy ou Issa Samb criticam as demandas de “africanidade” ou de “negritude” em determinados espaços – mas, a elas aderem em outros –, eles não estariam sendo contraditórios, e sim estratégicos (cf. Cap. 7, 9 e 10). Essa constatação foi crucial para compreender os agenciamentos e a multiplicidade das narrativas que constituem o vasto espectro da produção artística africana e da diáspora.

Em meio a esse quadro de argumentos, o desafio maior foi identificar as constituintes históricas e sociais das dispersões africanas que, por vezes, se cruzam e se aproximam, por outras, se distanciam. É por isso que as primeiras páginas da tese trouxeram à baila os debates que, desde os anos 1990, pautam as discussões sobre o conceito de *diáspora* (de maneira expandida) e, mais especificamente, de *diáspora africana*.

Embora esses temas já venham sendo discutidos há muito pelas ciências humanas, a questão da diáspora ganhou vulto no campo das artes e da curadoria nos anos 1990, com o elogio ao nomadismo, sem que tenhamos nos perguntado sobre os sentidos do conceito ao longo de seus usos. Essa me pareceu uma abordagem central para a diferenciar as mobilizações – históricas e contemporâneas – das diásporas africanas nas artes (cf. Cap. 1, 2, 9, 10 e 11). Quanto a isso, vale ressaltar que o olhar inicial pautado por uma bibliografia e um quadro expositivo anglófono remonta ao nascimento de um campo de estudos preciso – *diaspora studies* – que também faz referência a uma história das ideias.

O levantamento e o mapeamento dos artistas participantes das mostras oficiais de *Dak’art*, ao longo de duas décadas (1992-2012), demonstrou que a dimensão das diásporas históricas na bienal é menor do que o que lhes têm sido atribuído. Além disso, quando se fazem presentes, elas demonstram estar mais conectadas ao Atlântico Norte do que ao Sul. Por meio desta análise, também foi possível observar que a questão racial no seio da bienal não reproduz hoje aquilo que os festivais panafricanos buscaram representar ao longo dos anos 1960 e 1970 (cf. Cap. 9). Aqui, é importante notar que mesmo que a solidariedade negra face à discriminação racial e a supremacia branca seja

um horizonte partilhado entre os africanos do continente e as populações das diásporas, outras questões (como o desejo de protagonismo na economia global) interferem no lugar ocupado pela “África” em suas mobilizações políticas e sociais. Tendo em vista a relevância da cidade de Dacar para esses grupos distintos, não espanta que *Dak'art* esteja imersa numa coexistência de expectativas entre passado (retorno às origens) e futuro (renascimento africano, afropolitanismo e afrofuturismo), sendo atravessada por diferentes semânticas da história.

Na terceira parte da tese, demonstrei como a bienal, idealizada sob o mandato de Abdou Diouf, teve de responder a uma forte dimensão nostálgica, instaurada pelos ideais e políticas culturais legadas por Léopold Sédar Senghor. O apelo em direção a uma mostra que reavivasse “as chamas de uma enorme esperança na África” era, para Diouf, uma questão de reinventar o futuro (Konaté, 2010) — ou, quem sabe, de criar um possível antídoto ao “afropessimismo” (cf. Cap. 8). Aqui, a narrativa já não obedece mais a uma sequência de regimes de historicidade (Hartog, 2003), mas sim a uma sobreposição de múltiplas temporalidades no agora.

Yacouba Konaté (2010) tem razão ao atribuir à *Dak'art* a nobre missão de uma unificação entre aqueles que, africanos ou não, esforçam-se em ver a África como um continente promissor. “Por tudo isso, a ideia de África não deve ser real nem precisa. Na verdade, trata-se de uma imagem mais ou menos fantasmagórica, mas, quem nela acredita, não exige-lhe nenhum certificado de autenticidade” (Konaté, 2010). Ao reforçar essa noção de espaço africano comum, a bienal transcende os limites do continente para abarcar a diáspora ou, nas palavras de Konaté, “a sexta região da África”. Daí a relevância de uma análise focada especificamente nas dimensões da diáspora nessa plataforma — e, até então, inédita.

Outro aporte importante desta tese, refere-se a um aspecto frequentemente anunciado, porém pouco explorado por pesquisas precedentes. Trata-se da posição incômoda dos artistas das diásporas contemporâneas nas cenas africanas. Como pudemos ver, isso se tornou evidente nas matérias de imprensa e nas falas dos diversos artistas e curadores entrevistados (cf. Cap. 8), indicando uma aproximação crítica aos protocolos de entrada no cubo branco e, em última instância, numa bienal internacional. Entre os ecos dessa reflexão, estão os aportes dos “estudos críticos de raça” no campo da arte e as possibilidades (ainda que provisórias) do recurso à racialização para se remover o véu de neutralidade que encobre uma “arte branca”.

Apontamentos para futuras pesquisas



Manifestações em apoio ao movimento Black Lives Matter no espaço destinado ao Memorial de Gorée, 9 de junho de 2020 (Dacar). Fonte: Senegal7

Em 9 junho de 2020, poucas semanas após o assassinato do estadunidense negro George Floyd pela polícia, um grupo de personalidades e ativistas políticos senegaleses ajoelhou-se por 8 minutos e 46 segundos² no local reservado ao futuro *Memorial de Gorée*, dedicado à memória do tráfico dos escravizados que partiram do Senegal. O ato manifestava solidariedade ao movimento *Black Lives Matter*, permitindo sentir os ecos das lutas antirracistas da diáspora na costa oeste da África.

Nesse episódio de indignação com relação à violência policial perpetrada contra Floyd — e tantos outros homens e mulheres negras assassinados nas Américas —, algo mais salta aos olhos. Trata-se da força política das diásporas do Norte em mobilizar agendas globais para as articulações negras ao redor do mundo. Pois, mesmo que a discriminação racial contra pessoas negras não seja vivenciada de maneira análoga entre os senegaleses, vimos como um sentido de *supremacia branca global*, gestado entre os

² Tempo em que Floyd foi asfixiado pelo policial.

intelectuais negros nos Estados Unidos, interpela o imaginário social do continente africano que, por sua vez, carrega as marcas de uma colonização recente em suas estruturas sociais (cf. Cap. 10). Ainda que os significados dessas manifestações públicas não possam ser lidos de maneira simplista ou tampouco indiquem uma relação direta entre o que significa ser negro no Senegal e nos Estados Unidos, eles demonstram a potência das políticas de *hashtag* em tempos de interações online. Estas já não mais entendidas como *virtuais*, e sim como práticas de *real* repercussão e mudança social.

Hoje, o universo de trocas nas redes sociais, e na internet como um todo, indica trânsitos cada vez mais intensos entre o continente e as diásporas. Sobre esse espectro de interações, a antropóloga Goli Guerreiro (2010) afirma o surgimento de uma *terceira diáspora* fruto dos “deslocamentos de signos provocados pelo circuito de comunicação da diáspora negra”. “Eu não diria que terceira diáspora é uma explicação e sim uma ideia que tenta atualizar o sistema de trocas entre culturas que aconteceram desde sempre”, afirma Guerreiro (2010)³. Este é, sem dúvidas, um terreno de pesquisa promissor que ganha ainda mais relevância com a emergência da atual pandemia.

Nesse contexto, não espanta que *Dak'art* – assim como tantas outras mostras bienais fundadas ao longo do último século – esteja em risco, com recrudescimento do modelo de cooperação artística e turismo cultural que as propulsionou. Enquanto os museus se voltam às suas próprias coleções e fecham temporariamente suas portas, as bienais deixam de abri-las ou – num movimento surpreendente –, reformulam seus públicos e programas para se tornarem, cada vez mais, locais. Essa virada acaba por distanciar tais mostras do padrão de deslocamentos artísticos e curatoriais, até então, predominantes. No caso da bienal de Dacar, em especial, não sabemos ao certo que curso essa virada seguirá, já que uma parte significativa de seu público é proveniente de outros países. Resta-nos, portanto, acompanhar.

Face a esse cenário, quais seriam as perspectivas mais promissoras para as pesquisas no campo?

Sob o risco de parecer demasiado otimista, acredito que podemos oferecer contribuições importantes aos estudos sobre bienais, a partir de um olhar sul-sul. Não esqueçamos que, no Brasil, temos um capital precioso a nosso favor. Tratam-se das bibliografias e acervos em língua portuguesa que, embora precarizados, trazem aportes valiosos e ainda pouco explorados pela produção acadêmica internacional, em especial no que se refere à produção artística africana, e suas relações com a América Latina.

³ Ver mais em [Terceira diáspora](#) e [A 'Terceira Diáspora': entrevista a Goli Guerreiro](#) (2010).

O momento parece propício, e as pesquisas em curso apontam um campo em franco crescimento. Assim, é com um tom de esperança, e a despeito do projeto de desmantelamento da ciência e das universidades públicas em curso no Brasil, que concluo esta pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AKA-EVY, L. Présence Africaine : De la Société Africaine de Culture à la Communauté Africaine de Culture. *Présence Africaine*, v. 175-176-177, n. 1, p. 234-239, 2007.

AKOMFRAH, J. *The Stuart Hall Project*, 2013.

ALEXANDER, C. Beyond the “The ‘diaspora’ diaspora”: a response to Rogers Brubaker. *Ethnic and Racial Studies*, v. 40, n. 9, p. 1544-1555, 15 jul. 2017.

ALLAIN, M.-L. Biennale de Johannesburg: chronique d’une mort annoncée. *Africultures*, v. 73, n. 2, p. 151, 2008.

ALMEIDA, S. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ALTHUSSER, L. La philosophie comme arme de la révolution. Réponse à huit questions (1968). In: *Solitude de Machiavel*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998. p. 145-156.

AMER, G. *The Artist Project: Ghada Amer*, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4pE0i4gUCyE>>. Acesso em: 21 ago. 2020.

AMOR, M. et al. Liminalities: Discussions on the Global and the Local. *Art Journal*, v. 57, n. 4, p. 28, 1998.

AMSELLE, J.-L. *L'art de la friche: essai sur l'art africain contemporain*. Paris: Flammarion, 2005.

ANDERSON, B. R. O. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Londres: Verso, 1983.

ANDRIAMIRADO, V. Une biennale essentielle mais menacée. *Africultures*, v. 67, n. 2, p. 226, 2006.

_____. *Le refus de Rosa Parks*, 2009. Disponível em: <<http://www.ndary-lo.com/textes/rosa-parks/>>. Acesso em: 21 ago. 2020.

APPADURAI, A. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

APPADURAI, A. *The social life of things: commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2013.

APPIAH, A. *In my father's house: Africa in the philosophy of culture*. First issued as an Oxford University Press paperback ed. Nova York: Oxford University Press, 1993.

ARAEEN, R. From primitivism to ethnic arts. *Third Text*, v. 1, n. 1, p. 6-25, set. 1987.

_____. *The other story: Afro-Asian artists in post-war Britain*. Londres: South Bank Centre, 1989.

_____. The other immigrant: The experiences and achievements of Afro Asian artists in the metropolis. *Third Text*, v. 5, n. 15, p. 17–28, jun. 1991.

_____. Dak'art 1992-2002. *Third Text*, v. 17, n. 1, p. 93–106, mar. 2003.

ARAEEN, R.; CHAMBERS, E. Black art: A discussion. *Third Text*, v. 2, n. 5, p. 51–77, dez. 1988.

ARAUJO, A. Welcome the Diaspora: Slave Trade Heritage Tourism and the Public Memory of Slavery. *Ethnologies*, v. 32, n. 2, p. 145–178, 2010.

_____. Sites of Disembarkation and the Public Memory of the Atlantic Slave Trade. In: GUEYE, A.; MICHEL, J. (Eds.). *A stain on our past: slavery and memory*. Trenton: Africa World Press, 2018. p. 137–169.

ARAÚJO, E. Negros Pintores. *Vitruvius*, [s.d.]. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.100/107>>. Acesso em: 13 fev. 2019

ARCHER, P. Negrophilia, Diaspora and Moments of Crisis. In: BARSON, T.; GORSCHLÜTER, P.; TATE GALLERY LIVERPOOL (Eds.). *Afro modern: journeys through the black Atlantic*. Liverpool: Tate Liverpool, 2010.

ARTHUR, J. A. *African diaspora identities: negotiating culture in transnational migration*. Lanham: Lexington Books, 2010.

ASANTE, M. K. *Afrocentricity, the theory of social change*. Chicago: African American Images, 2003.

ASHCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. *Post colonial studies: the key concepts*. Londres: Routledge, 2007.

AUGÉ, M. *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil, 1992.

AXT, F.; SY, M. B. (Eds.). *Bildende Kunst der Gegenwart in Senegal*. Frankfurt: Museum für Völkerkunde, 1989

AZIMI, R. C'est quoi un artiste africain? *Le Monde Afrique*, 8 jan. 2016.

BAKER, G. The Globalization of the False: A Response to Okwui Enwezor. *Documents* 23, p. 20–25, 2004.

BALDWIN, J. Princes and Powers. In: *The price of the ticket: collected nonfiction, 1948-1985*. 1st ed ed. Nova York: St. Martin's/Marek, 1985a. p. 41–63.

_____. *The price of the ticket: collected nonfiction, 1948-1985*. Nova York: St. Martin's/Marek, 1985b.

BASSANI, E.; PEZZOLI, G. Primo atto: "Scultura negra" alla XIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. In: GALASSO, E.; SCOTINI, M. (Eds.). *Il cacciatore bianco = The white hunter*. Milão: Centro per l'arte contemporanea, p. 24–49, 2017

- BEAUZAMY, B. Les diasporas dans les conflits à l'épreuve des études sur la mondialisation. *Tracés*, n. 23, p. 77-88, 19 nov. 2012.
- BELL, L. History of people who were not heroes: A conversation with Maria Magdalena Campos-Pons. *Third Text*, v. 12, n. 43, p. 33-42, jun. 1998.
- BELTING, H. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- BELTING, H.; BUDDENSIEG, A.; WEIBEL, P. (Eds.). *The global contemporary and the rise of Nova art worlds*. Cambridge: MIT Press, 2013.
- BENTO, M. A. S.; CARONE, I.; PIZA, E. P. (Eds.). *Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. Petropolis: Editora Vozes, 2002.
- BERNS, M. Africa at the Venice Biennale. *African Arts*, v. 36, n. 3, p. 1-96, Outono 2003.
- BETTELHEIM, J. Palo Monte Mayombe and Its Influence on Cuban Contemporary Art. *African Arts*, v. 34, n. 2, p. 36, 2001.
- BHABHA, H. K. *The location of culture*. Nova York: Routledge, 2004.
- BIDIMA, J.-G. L'espace public de la palabre. In: *La Palabre. Le Bien Commun*. Paris: Michalon, 1997. p. 11-36.
- BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO; PEDROSA, A. (Eds). *Roteiros, roteiros, roteiros, roteiros*. São Paulo: Parque do Ibirapuera, 1998.
- BIENNALE DE DAKAR. Règlement Dak'art 2000
- BIENNALE DE DAKAR. Règlement Dak'art 2012
- BIENNALE DES ARTS ET DES LETTRES DAKAR. *Colloque International "Aires Culturelles et Création Littéraire en Afrique"*. Dacar: Les Nouvelles Éditions Africaines, Agence de Coopération Culturelle et Technique du Sénégal, 1990
- BIGGS, B. Dak'art 96. *Third Text*, v. 10, n. 36, p. 83-86, 1996.
- BLK ART GROUP. *The First National Black Art Convention.*, 28 out. 1982. Disponível em: <<http://www.blkartgroup.info/oct82audio.html>>. Acesso em: 7 jul. 2020
- BLUM, F. Sénégal 1968: révolte étudiante et grève générale. *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, v. 59-2, n. 2, p. 144, 2012.
- BOCOUM, H.; TOULIER, B. La fabrication du Patrimoine: l'exemple de Gorée (Sénégal). *In Situ*, n. 20, 11 fev. 2013.
- BOCOUM, I. S. *Crise de l'arachide au Sénégal: itinéraire d'un témoin indépendant*. Dacar: L'Harmattan Sénégal, 2017.
- BONILLA-SILVA, E. Rethinking Racism: Toward a Structural Interpretation. *American Sociological Review*, v. 62, n. 3, p. 465, jun. 1997.
- _____. *Racism without racists: color-blind racism and the persistence of racial inequality in the United States*. 3rd ed ed. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2010.

- BONITO OLIVA, A.; ASTA, N. Diáspora 96: uma arte para congelar melhor os tempos. In: BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO; AGUILAR, N. (Eds.). *Universalis: 23. Bienal internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1996.
- BORELLI, S. *Il Festival di Dakar*, 1966.
- BOSLAND, J. (Ed.). *Trade Routes Revisted: A project marking the 15th anniversary of the second Johannesburg Biennale*. Cidade do Cabo: Stevenson, 2012.
- BOSMAN, I. *La biennale internationale des arts plastiques de Dakar. Rapport d'évaluation réalisé pour la Commission des Communautés Européennes*. Bruxelas: União Europeia, 1992.
- BOUKARI-YABARA, A. *Africa unite!: une histoire du panafricanisme*. Paris: Éditions de la Découverte, 2015
- _____. *Le panafricanisme est un projet d'émancipation, une vision du monde*, 23 mar. 2018. Disponível em: <<https://www.humanite.fr/amzat-boukari-yabara-le-panafricanisme-est-un-projet-de-mancipation-une-vision-du-monde-652511>>. Acesso em: 7 jul. 2020
- BOUSSAT, S.; BOUSSAT, M. À propos de Henri Collomb (1913-1979): de la psychiatrie coloniale à une psychiatrie sans frontières. *L'Autre*, v. 3, n. 3, p. 409, 2002.
- BRAH, A. *Cartographies of diaspora: contesting identities*. Reprinted ed. Londres: Routledge, 2010.
- BRESCIA DOS REIS, R. *África imaginada: história intelectual, panafricanismo, nação e unidade africana na Présence Africaine (1947-1966)*. Universidade Federal de Minas Gerais, 5 nov. 2018.
- BRESCIA DOS REIS, R.; ALMEIDA, T.; ARNDT, C. (Eds). *Descolonizações na Adversidade: a Présence Africaine como Prisma de Constelações Culturais*. In: *Cultura e mobilização: reflexões a partir do I Congresso Internacional de de Escritores e Artistas Negros*. Rio de Janeiro: Synergia, 2016.
- BRUBAKER, R. The 'diaspora' diaspora. *Ethnic and Racial Studies*, v. 28, n. 1, p. 1-19, jan. 2005.
- _____. Revisiting "The 'diaspora' diaspora". *Ethnic and Racial Studies*, v. 40, n. 9, p. 1556-1561, 15 jul. 2017.
- BUONO, A. J. Historicity, Achronicity, and the Materiality of Cultures in Colonial Brazil. *Getty Research Journal*, n. 7, p. 19-34, jan. 2015.
- BURNET, E. L'africain de service, des zoos humains aux biennales d'art contemporain. *Ethiopiennes*, n. 73, 2004.
- CAILLENS, J. Tibério. *Présence Africaine*, n. 16, p. 190-191, nov. 1957.
- CAMARA, E. La diaspora africaine, un champ d'actions. In: *Dak'art 2002: 5eme Biennale de l'Art Africain Contemporain (catálogo)*. Dacar: La Biennale des Arts de Dakar, 2002a.
- CAMERON, D. Global Warming. *Artforum*, Dezembro 1997.

- CAMNITZER, L. The Third Biennial of Havana. *Third Text*, v. 4, n. 10, p. 79–93, 1990.
- CAMPOS, L. A. Multiculturalismos: essencialismo e antiessencialismo em Kymlicka, Young e Parekh. *Sociologias*, v. 18, n. 42, p. 266–293, ago. 2016.
- CANADAY, J. Zaire in Search of its Identity. *The Nova York Times*, 14 out. 1973.
- CAPPS, R.; MCCABE, K.; FIX, M. *Diverse Streams: African Migration to the United States*. Migration Policy Institute, 2012.
- CARKLIN, M. Mediums of Change: The Arts in Africa '95, School for Oriental and African Studies, Londres. *South African Theatre Journal*, v. 10, n. 1, p. 88–93, jan. 1996.
- CHAKRABARTY, D. *Provincializing Europe: postcolonial thought and historical difference*. Reissue, with a Nova preface by the author ed. Princeton, NJ: Univ. Press, 2008.
- CHAND, M. Brain Drain, Brain Circulation, and the African Diaspora in the United States. *Journal of African Business*, v. 20, n. 1, p. 6–19, 2 jan. 2019.
- CHÉREL, E. Omar Blondin Diop lisant l'Internationale Situationniste en 1969. In: DAKAR: SCÈNES, ACTEURS ET DÉCORS ARTISTIQUES. INHA, Paris, 28 abr. 2017. Disponível em: <<http://penserdepuislafrontiere.fr/omar-blondin-diop-lisant-l%27internationale-situationniste.html>>. Acesso em: 21 ago. 2020
- _____. *Les Plekhanov du Laboratoire Agit'Art au Musée dynamique (1985-87)*. In: LE MUSÉE DYNAMIQUE: HISTOIRE ET ENJEUX. Musée Théodore Monod, Dakar, 9 maio 2018. Disponível em: <<http://penserdepuislafrontiere.fr/plekhanov.html#plekhanov>> Acesso em: 21 ago. 2020
- _____. *Avec et sans nostalgie (turbulences ou histoire lacunaire d'une lutte et d'un goût très vif de la liberté)* Penser depuis la frontière, [s.d.]. Disponível em: <<http://penserdepuislafrontiere.fr/avec-et-sans-nostalgie.html>>. Acesso em: 21 ago. 2020
- CHIMURENGA. *FESTAC '77: the 2nd world festival of black arts and culture. exhibition*. Berlim: Verlag, 2019.
- CHIVALLON, C. La notion de diaspora appliquée au monde noir des Amériques: l'historicité d'un concept. *Africultures*, v. 72, n. 1, p. 20, 2008.
- CLEVELAND, K. Afro-Brazilian Art as a Prism: A Socio-Political History of Brazil's Artistic, Diplomatic and Economic Confluences in the Twentieth Century. *Luso-Brazilian Review*, v. 49, n. 2, p. 102–119, 1 dez. 2012.
- CLIFFORD, J. *The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature, and art*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1988.
- COHEN, H. *Duke Ellington's America*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- COHEN, J. I. Locating Senghor's École de Dakar: International and Transnational Dimensions to Senegalese Modern Art, c. 1959–1980. *African Arts*, v. 51, n. 03, p. 10–25, set. 2018.
- COHEN, R. *Global diasporas: an introduction*. 2. ed ed. Londres: Routledge, 2008.

- CONDÉ, M. *En attendant le bonheur (Heremakhonon)*. Paris: Laffont, 1988.
- _____. Globalization and Diaspora. *Diogenes*, v. 46, n. 184, p. 29–37, dez. 1998.
- _____. *Ségou: Les murailles de terre*. Paris: Pocket, 2014.
- CONDURU, R. Negrume multicolor: arte, África e Brasil para além de raça e etnia. *Acervo*, v. 22, n. 2, p. 29–44, 26 out. 2011.
- CONNOR, W. The Impact of Homelands upon Diasporas. In: SHEFFER, G. (Ed.). *Modern Diasporas in International Politics*. Nova York: St Martin's, 1986. p. 16–46.
- COQUET, M. Africa 95 à Londres. *Journal des africanistes*, v. 66, n. 1, p. 315–317, 1996.
- COSTA, F. A grande festa da cultura negra. Entrevista a Cléa Marsiglia. *Diário de Notícias*, 5 ago. 1966a.
- COSTA, F.; BATISTA, G. África, o festival da Negritude. *Revista Manchete*, n. 733, 14 maio 1966.
- COSTA, H. Sucesso do Samba no país de origem. *Diário de Notícias*, p. 2, 5 jan. 1966b.
- COTTER, H. Iba Ndiaye, African Modernist Painter, Is Dead at 80. *The Nova York Times*, 15 out. 2008.
- CRAMPTON, J. W.; KRYGIER, J. An Introduction to Critical Cartography. *ACME: An International Journal for Critical Geographies*, v. 4, n. 1, p. 11–33, 2005.
- CRENSHAW, K. (Ed.). *Critical race theory: the key writings that formed the movement*. Nova York: Nova Press, 1995.
- CUNHA, M. C. DA. *Cultura com aspas: e outros ensaios*. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2014.
- DANTO, A. The Artworld. *The Journal of Philosophy*, v. 61, n. 19, p. 571, 15 out. 1964.
- DEBORD, G. *Rapport sur la construction des situations*. Paris: Editions Mille et une nuits, 1957.
- DEBORD, M. Routes of Passage: The 2nd johannesburg biennale. *Nka Journal of Contemporary African Art*, v. 1998, n. 8, p. 40–45, 1 mar. 1998.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mille plateaux*. Paris: Éditions de minuit, 1980.
- DELGADO, R.; STEFANCIC, J. *Critical race theory: an introduction*. 2nd ed ed. Nova York: Nova York University Press, 2012.
- DELISS, C. The Dakar Biennale 92: Where internationalism falls apart. *Third Text*, v. 7, n. 23, p. 136–141, 1993.
- _____. Reply to Yinka Shonibare. *Third Text*, v. 8, n. 28–29, p. 201–202, set. 1994.
- _____. *Seven stories about modern art in Africa*. Londres: Whitechapel Art Gallery, 1995.

_____. Returning the Curve: africa95, Tenq, and “Seven Stories”. *African Arts*, v. 29, n. 3, p. 36, 1996.

_____. The Parallax View. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, v. 1, p. 53–58, jan. 1999.

_____. Brothers in Arms: Laboratoire AGIT’art and Tenq in Dakar in the 1990s. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, v. 36, p. 4–19, jun. 2014.

DEMOS, T. J. Moving Images of Globalization. *Grey Room*, v. 37, p. 6–29, out. 2009.

DERRIDA, J.; DUFOURMANTELLE, A. *Of hospitality*. Stanford: Stanford University Press, 2000.

DIAGNE, S. B. *African art as philosophy: Senghor, Bergson, and the idea of negritude*. Londres; Nova York: Seagull Books, 2011.

_____. *Négritude*. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*: Verão, 2017. Disponível em: <<https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/negritude/>> Acesso em: 27 jul. 2020.

DIAWARA, M. David Hammon’s Sheep Raffle at Dak’art 2004: Reading Black Art through Léopold Sédar Senghor’s Négritude. In: SCACCHI, A. O., Annalisa (Ed.). *Recharting the Black Atlantic: modern cultures, local communities, global connections*. Routledge research in Atlantic studies. Nova York: Routledge, 2008.

_____. *A Letter to President Macron: Reparations Before Restitution*. Disponível em: <<https://hyperallergic.com/537422/a-letter-to-president-macron-reparations-before-restitution/>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

DIBA, V. Dak’art 2006: A View from the Inside. *African Arts*, v. 39, n. 4, p. 62–63, 2006.

DIOP, C. A. Quand pourra-t-on parler d’une renaissance africaine? *Le Musée Vivant*, n. 36–37, p. 57–65, nov. 1948.

_____. *Les Fondements économiques et culturels d’un État fédéral d’Afrique noire*. Paris: Présence Africaine, 1974.

DIOP, C. A.; MODUM, E. P. *Towards the African renaissance: essays in African culture & development, 1946–1960*. Londres: Karnak House, 1996.

DIOUF, A. Allocution prononcée par son excellence Monsieur Abdou Diouf, président de la République du Sénégal lors de la cérémonie inaugurale de la première Biennale des Arts et des Lettres de Dakar. In: *Colloque international “aires culturelles et création littéraire en Afrique”*. Dacar: Les Nouvelles Éditions Africaines, Agence de Coopération Culturelle et Technique du Sénégal, 12 dez. 1990

DIOUF, M. Fresques murales et écriture de l’histoire: le Set/Setal à Dakar. *Politique africaine*, n. 46, p. 41–54, 1998.

_____. El Hadji Sy and the quest for a post-négritude aesthetics. In: SY, E. H.; DELISS, C.; MUTUMBA, Y. (Eds.). *El Hadji Sy: painting, performance, politics*. Berlin: Diaphanes, 2015.

DIOUF, M.; COMBA, M. *Le Sénégal sous Abdou Diouf: Etat et société*. Paris: Karthala, 1990.

DIRLIK, A. The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism. *Critical Inquiry*, v. 20, n. 2, p. 328–356, 1994.

DJIGO, A. Patrimoine culturel et identité nationale: construction historique d'une notion au Sénégal. *Journal des africanistes*, v. 1/2, n. 85, p. 312–357, 2015.

dOCUMENTA (13): *Between the Collapse of the Doubt and the Recovery of the Search*. Arte por excelencias, 7 ago. 2012. Disponível em: <<https://www.arteporexcelencias.com/en/articles/documenta-13-between-collapse-doubt-and-recovery-search>>. Acesso em: 21 ago. 2020

DOKOLO, S. Coleção Sindika Dokolo. In: *African Pavilion 52nd Venice Biennale*. Veneza: 2007

DOSSIN, F. *Exposições na constelação pós-colonial: A busca do eixo sul por uma estética descolonizada*. In: HISTÓRIA DA ARTE EM EXPOSIÇÕES. Campinas: Maio, 2014

_____. *Entre evidências e novas histórias: sobre descolonização estética na arte contemporânea*. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina, 2016.

DOWNEY, A. Belatedness All Over Again: The African Pavilion at the 52nd Venice Biennial. *Third Text*, v. 21, n. 6, p. 779–783, 2007.

DOWNEY, A.; ENWEZOR, O. Okwui Enwezor in conversation with Anthony Downey. Disponível em: <<http://www.ibraaz.org/channel/6/>>. Acesso em: 1 jul. 2014.

DRAKE, C. Creative Representation. *Artforum*, 4 jun. 2014.

DUFOIX, S. W. E. B. Du Bois: «race» et «diaspora noire/africaine». *Raisons politiques*, v. 21, n. 1, p. 97, 2006.

_____. *La dispersion: une histoire des usages du mot diaspora*. Paris: Amsterdam, 2011.

DYER, R. *White*. Londres; Nova York: Routledge, 1997.

EDWARDS, B. H. et al. “Unfinished Migrations”: Commentary and Response. *African Studies Review*, v. 43, n. 1, p. 47, abr. 2000.

_____. The Uses of Diaspora. *Social Text*, v. 19, n. 1 66, p. 45–73, 1 mar. 2001.

EKPO, D. Slaying Négritude's Last Shadows: Post-Africanizing Senghor, Dakar and Dak'Art. *Obieg*, v. 1, 2016.

El Hadji Sy. *The Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art*, 2016. Disponível em: <<https://u-ujzdowski.pl/en/programme/exhibitions/el-hadji-sy>>. Acesso em: 2 mai. 2020

ELLINGTON, D. *La plus belle africaine*, 1969. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WRkFfyCdzzs>>. Acesso em: 21 ao. 2020

_____. *Music is my mistress*. Genève: Slatkine et Cie, 2016.

ENWEZOR, O. Fusion: West African Artists at the Venice Biennale. *Nka Journal of Contemporary African Art*, v. 1994, n. 1, p. 56–59, 1 set. 1994.

_____. Art On My Mind. *Nka Journal of Contemporary African Art*, v. 1996, n. 5, p. 66–67, 1 set. 1996a.

_____. Occupied Territories: africa95. *Frieze*, n. 26, 1 set. 1996b.

_____. Reframing the black subject ideology and fantasy in contemporary South African representation. *Third Text*, v. 11, n. 40, p. 21–40, set. 1997.

_____. Between Localism and Worldliness. *Art Journal*, v. 57, n. 4, Winter 1998.

_____. Where, what, who, when: a few notes on “African” conceptualism. In: CAMNITZER, L.; BEKE, L. (Eds.). *Global conceptualism: points of origin, 1850s-1980s*. Nova York: Queens Museum of Art, 1999. p. 108–117.

_____. Tracking the mind: The work of Yinka Shonibare. In: HASSAN, S. M. (Ed.). *Authentic/ex-centric: conceptualism in contemporary African art*. 2001. p. 214–227.

_____. The postcolonial constellation: Contemporary art in a state of permanent transition. *Research in African Literatures*, v. 34, n. 4, p. 57–82, 2003.

_____. On Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form. *Documents* 23, n. Primavera, p. 2–19, 2004.

_____. *Intense proximity: an anthology of the near and the far*. Paris: Centre national des arts plastiques Tour Atlantique: Artlys, 2012a.

_____. Reflections. In: BOSLAND, J. (Ed.). *Trade Routes Revisited: A project marking the 15th anniversary of the second Johannesburg Biennale*. Cidade do Cabo: Stevenson, 2012b. p. 11–20.

ENWEZOR, O.; OGUIBE, O. (Eds.). *Reading the contemporary: African art from theory to the marketplace*. Londres: inIVA, 1999.

ENWONWU, B. Problems of the African Artist Today. *Présence Africaine*, n. 8–10, p. 174–178, 1956.

_____. The African view of art and some problems facing the African artist. In: *Premier Festival mondial des arts nègres. Colloque sur l'art nègre*. Paris: Présence Africaine, 1967. p. 417–426.

ESHUN, K. The African Pavillion. *Frieze*, n. 109, set. 2007.

EYENE, C. Africa at the 52nd Venice Biennale Exeunt Aesthetics and Critical Discourse. *Third Text*, v. 21, n. 6, p. 784–788, 2007a.

_____. Africa at the 52nd Venice Biennale: Exeunt Aesthetics and Critical Discourse. *Third Text*, v. 21, n. 6, p. 777–795, 1 nov. 2007b.

_____. Dak'Art 2008: Africa's Mirror or Distorted Reflection? *Third Text*, v. 22, n. 6, p. 790-793, 2008.

_____. Sekoto and Négritude: The Ante-room of French Culture. *Third Text*, v. 24, n. 4, p. 423-435, jul. 2010.

FABIAN, J. *Time and the other: how anthropology makes its object*. Nova York: Columbia University Press, 2002.

FALOLA, T. *Slavery, migrations, and transformations: connecting old and New diasporas to the homeland*. Amherst: Cambria, 2015.

FALOLA, T.; HASSAN, S. M. (Eds.). *Power and nationalism in modern Africa: essays in honor of Don Ohadike*. Durham: Carolina Academic Press, 2008.

FARRELL, L. A. (Ed.). *Looking both ways: art of the contemporary African diaspora*. Gent: Snoeck, 2003.

FASSIN, D. Racialization. In: *A Companion to the Anthropology of the Body and Embodiment*. Nova York: John Wiley & Sons, Ltd, 2011. p. 419-434.

_____. *Ni race, ni racisme. Ce que racialiser veut dire*. Paris: La Découverte, 2012.

FELINE FREIER, L. *Against the Odds, African Migration to South America Grows*. Disponível em:

<<https://www.worldpoliticsreview.com/insights/26901/against-the-odds-african-migration-to-south-america-grows>>. Acesso em: 30 jun. 2020.

FÉLIX, A. Tibério, um brasileiro na África. *Revista Manchete*, n. 927, p. 157, jan. 1970.

FERREIRA, R. A institucionalização dos estudos Africanos nos Estados Unidos: advento, consolidação e transformações. *Revista Brasileira de História*, v. 30, n. 59, p. 73-90, jun. 2010.

FESMAN. *Premier festival mondial d'arts nègres (Livre d'or)*. Dacar; Paris: Premier festival mondial d'arts nègres; Secrétariat d'État aux Affaires étrangères chargé de la Coopération, 1966a.

FESMAN. *Programme*. Dacar; Paris: Premier festival mondial d'arts nègres; Secrétariat d'État aux Affaires étrangères chargé de la Coopération, 1966b.

Festac'77. Africa Journal Limited ed. Lagos, 1977

FICQUET, É.; GALLIMARDET, L. « On ne peut nier longtemps l'art nègre* »: Enjeux du colloque et de l'exposition du Premier Festival mondial des arts nègres de Dakar en 1966. *Gradhiva*, n. 10, p. 134-155, 4 nov. 2009.

FILIPOVIC, E.; VAN HAL, M.; ØVSTEBØ, S. *The biennial reader: the Bergen biennial conference*. Berlim: Hatje Cantz, 2010.

FILLITIZ, T. Worldmaking: The Cosmopolitanization of Dak'Art, the Biennial of Dakar'. In: BELTING, HANS (Ed.). *Global Studies: Mapping Contemporary Art and Culture*. Berlim: Hatje Cantz, 2011. p. 382-416.

_____. The Biennial of Dakar: Scales of Art Worlds-Networks. In: HØYER LEIVESTAD, H.; NYQVIST, A. (Eds.). *Ethnographies of Conferences and Trade Fairs: Shaping Industries, Creating Professionals*. Cham: Springer International Publishing, 2017. p. 107-127.

FINLEY, C. Authenticating Dungeons, Whitewashing Castles: The Former Sites of the Slave Trade on the Ghanaian Coast. In: LASANSKY, D. M.; MCLAREN, B. (Eds.). *Architecture and tourism: perception, performance, and place*. English ed ed. Oxford; Nova York: Berg, 2004. p. 109-128.

FISCHER, J. The Syncretic Turn: Cross-Cultural Practices in the Age of Multiculturalism. In: KALINOVSKA, M.; GANGITANO, L.; NELSON, S. (Eds.). *New histories: the Institute of Contemporary Art*, Boston. Boston: The Institute, 1996. p. 32-39.

_____. The Other Story and the Past Imperfect. *Tate Papers: Landmark Exhibitions*, n. 12, 2009.

_____. Stuart Hall: the artist who inspired Britain's black intellectuals. *The Guardian*, de maio 2014.

FISHER, J.; ALÿS, F.; NEW MUSEUM OF CONTEMPORARY ART. Postmodern Decentrednesses and Cultural Periphery: The Disalignments and Realignments of Cultural Power”. In: MOSQUERA, G. (Ed.). *Over here: international perspectives on art and culture*. Nova York, N.Y.; Cambridge: New Museum of Contemporary Art; MIT Press, 2004.

FIX, R. C., MCCABE, M. *Diverse Streams: African Migration to the United States*.

Disponível em:

<<https://www.migrationpolicy.org/research/CBI-african-migration-united-states>>.

Acesso em: 30 jun. 2020.

FLAM, J. D.; DEUTCH, M. (Eds.). *Primitivism and 20th century art*. Berkeley: University of California Press, 2003.

FLANDIN, P.-E.; DOUMERGUE, G.; ROUSTAN, M. Mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti. *Journal des Africanistes*, v. 1, n. 2, p. 300-303, 1931.

FOUCAULT, M. L'écriture de soi. *Corps écrit*, n. 5: L'Autoportrait, p. 3-23, fev. 1983.

_____. *L'ordre du discours: leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. Paris: Collège de France, 1970

FRENCH, H. W. Goree Island Journal; The Evil That Was Done Senegal: A Guided Tour. *The Nova York Times*, 1998.

FRÖHLICH, S. Tráfico de escravos na África Oriental: Um capítulo esquecido. Disponível em:

<<https://www.dw.com/pt-002/tr%C3%A1fico-de-escravos-na-%C3%A1frica-oriental-u-m-cap%C3%ADtulo-esquecido/a-50119075>>. Acesso em: 15 jun. 2020.

GADJIGO, S. *Ousmane Sembène: the making of a militant artist*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

GAÏA. *Art moderne et contemporain d'Afrique (catalogue)*. Paris: Maison de vente aux enchères publiques, 2007.

GALLIMARDET, L. Libération de l'Afrique au festival Panaf d'Alger. In: *50 ans d'indépendances*. Bruxelles: De Boeck, 2010. p. 70-71.

GARCÍA - ANTÓN, K. Dak'art 98. *Third Text*, v. 12, n. 44, p. 87-92, 1998.

GARCIA CANCLINI, N. O que os passaportes representam hoje? In: MOURA, S. (Ed.). *Panoramas do Sul: Perspectivas para outras geografias do pensamento*. S. Paulo: Eds SESC, 2015. p. 177-186.

GARDNER, A.; GREEN, C. Biennials of the South on the Edges of the Global. *Third Text*, v. 27, n. 4, p. 442-455, jul. 2013.

GELL, A. Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps. *Journal of Material Culture*, 11 ago. 1996.

_____. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford; Nova York: Clarendon Press, 1998.

GILROY, P. *The black Atlantic: modernity and double consciousness*. Cambridge: Harvard Univ. Press, 2000.

GILROY, P.; EYENE, C. Nouvelle topographie d'un Atlantique noir. *Africultures*, v. 72, n. 1, p. 82, 2008.

GLISSANT, É. *Le discours antillais*. Paris: Gallimard, 2008.

GLOTMAN, S. Bufão, espião, artista. In: PEDROSA, A. (Ed.). XXIV Bienal de São Paulo. São Paulo: Parque do Ibirapuera, 1998. p. 248.

GODARD, J.-L. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Tome 1: 1950-1984. Paris: Cahiers du cinéma, 1998.

GOLDBERG, D. Are We All Post-Racial Yet?, 11 ago. 2015a. Disponível em: <https://www.humanities.uci.edu/SOH/calendar/story_details.php?recid=209>. Acesso em: 21 jun. 2020

GOLDBERG, D. T. *Are we all postracial yet?* Malden: Polity Press, 2015b.

GOLDSTEIN, A. Yinka Shonibare MBE on Art, Africa, and Why He's So Fond of the QueenArtspace, 12 2014. Disponível em: <https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/meet_the_artist/yinka-shonibare-interview-52566>. Acesso em: 21 jun. 2020

GONZÁLEZ, L. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, n. 92/93, p. 69-82, jun. 1988.

GRABSKI, J. The École des Arts and exhibitionary platforms. In: SALAMI, G.; VISONÀ, M. B. (Eds.). *A companion to modern African art*. 2006

- GRABSKI, J.; HARNEY, E. Painting Fictions/Painting History: Modernist Pioneers at Senegal's Ecole Des Arts: [With Commentary]. *African Arts*, v. 39, n. 1, p. 38–94, abr. 2006.
- GRAVES, N. P. Dak'Art 2016, Novelty and the Pale of History. *African Research Review*, v. 10, n. 4, p. 241, 5 out. 2016.
- GREANI, N. Soixante ans de création à l'École de peinture de Poto Poto (Congo-Brazzaville). *Cahiers d'études africaines*, n. 205, p. 259–267, 15 mar. 2012.
- GREANI, N. Biennale d'Art Bantu Contemporain: passeport ethnique et circulations artistiques en Afrique sub-sahélienne. *Artl@s Bulletin*, v. 5, n. 2, 12 nov. 2016.
- GREAVES, W. *First World Festival of Negro Arts (Dakar, 1966)*, 1966.
- GREEN, C.; GARDNER, A. *Biennials, triennials, and Documenta: the exhibitions that created contemporary art*. Chicester: John Wiley & Sons Ltd, 2016.
- GRENIER, C. (Ed.). *Modernités plurielles, 1905-1970: dans les collections du Musée national d'art moderne*. Paris: Centre Pompidou, 2013.
- GUERREIRO, G. Terceira diáspora. Buala, 2010. Disponível em: <<https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/a-terceira-diaspora-entrevista-a-goli-guerreiro>> . Acesso em: 9 set. 2020
- GUEYE, A. De la diaspora noire: enseignements du contexte français. *Revue européenne des migrations internationales*, v. 22, n. 1, p. 11–33, 2006.
- GUÈYE, O. *Mai 1968 au Sénégal: Senghor face aux étudiants et au mouvement syndical*. Paris: Karthala, 2017.
- GUÈYE, O. 1968, *la revolte de l'université senegalaise*. French Ministry for Europe and Foreign Affairs, Paris, 4 jul. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=I5SrJILKeOQ>>. Acesso em: 21 jun. 2020
- GURNEY, K. A stink overwhelms Venice. *Art Africa*, 2007.
- HALL, S. Cultural identity and diaspora. In: WILLIAMS, P.; CHRISMAN, L. (Eds.). *Colonial discourse and post-colonial theory: a reader*. Nova York: Columbia University Press, 1994. p. 222–237.
- _____. (Ed.). *Stuart Hall: critical dialogues in cultural studies*. Londres ; Nova York: Routledge, 1996.
- _____. Black Diaspora Artists in Britain: Three “Moments” in Post-war History. *History Workshop Journal*, v. 61, n. 1, p. 1–24, 1 jan. 2006.
- HARNEY, E. “Les Chers Enfants” sans Papa. *Oxford Art Journal*, v. 19, n. 1, p. 42–52, 1 jan. 1996.
- _____. The Ecole de Dakar: Pan-Africanism in Paint and Textile. *African Arts*, v. 35, n. 3, p. 13–90, out. 2002.

_____. *In Senghor's shadow: art, politics, and the avant-garde in Senegal, 1960-1995*. Durham: Duke University Press, 2004.

_____. Postcolonial Agitations: Avant-Gardism in Dakar and Londres. *New Literary History*, v. 41, n. 4, p. 731-751, 2010a.

_____. The Densities of Modernism. *South Atlantic Quarterly*, v. 109, n. 3, p. 475-503, 1 jul. 2010b.

HARNEY, E.; PHILLIPS, R. B. (Eds.). *Mapping modernisms: art, indigeneity, colonialism*. Durham: Duke University Press, 2018.

HAROUN, M.-S.; ANDRIAMIRADO, V. Mahamat-Saleh Haroun: « Dans l'exil, on emporte son histoire avec soi ». *Africultures*, v. 72, n. 1, p. 100, 2008.

HARRIS, J. The Dynamics of the Global African Diaspora. In: JALLOH, A.; MAIZLISH, S. (Eds.). *African Diaspora*. [s.l.] Texas A&M University Press, 2010. p. 7-21.

HARRIS, J. E. (Ed.). *Global dimensions of the African diaspora*. Washington: Howard Univ. Press, 1993.

HARTOG, F. Tempo, história e a escrita da história: a ordem do tempo. *Revista de história*, n. 148, p. 9-34, 2003.

_____. Time and Heritage. *Museum International*, v. 57, n. 3, p. 7-18, set. 2005.

HASSAN, S. "Darkest Africa Syndrome and the Idea of Africa; Notes Towards a Global Vision of Africa and its Modernist Practice". In: FINLEY, C.; HASSAN, S. (Eds.). *Diaspora memory place: David Hammons, Maria Magdalena Campos-Pons, Pamela Z*. Munich; Nova York: Prestel: Prince Claus Fund Library, 2008. p. 130-135.

_____. *Authentic/ex-centric: conceptualism in contemporary African art*. 2001

HASSAN, S. M. African Modernism: Beyond Alternative Modernities Discourse. *South Atlantic Quarterly*, v. 109, n. 3, p. 451-473, 1 jul. 2010.

HASSAN, S. M.; FINLEY, C. (Eds.). *Diaspora memory place: David Hammons, Maria Magdalena Campos-Pons, Pamela Z*. Munich; Nova York: Prestel: Prince Claus Fund Library, 2008.

HASSAN, S. M.; OGUIBE, O. "Authentic/Ex-Centric" at the Venice Biennale: African Conceptualism in Global Contexts. *African Arts*, v. 34, n. 4, p. 64, 2001.

HEINICH, N. *A sociologia da Arte*. Santa Catarina: EDUSC, 2008.

HOBSBAWM, E. J.; RANGER, T. O. (Eds.). *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge Univ. Pr, 2010.

HOLLANDA, H. B. DE; RESENDE, B. (Eds.). *Artelatina: cultura, globalização e identidades cosmopolitas*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora: Museu de Arte Moderna, 2000.

HOLLOWAY, C. D. Critical Race Art History. *Art Journal*, v. 75, n. 1, p. 89-92, 2 jan. 2016.

HOOKS, B. Choosing the Margin as a Space of Radical Openness. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, n. 36, p. 15–23, 1989.

_____. *Black looks: race and representation*. Boston, MA: South End Press, 1992.

_____. *Art on my mind: visual politics*. Nova York: New Press: Distrib. W.W. Norton, 1995.

IFEKWUNIGWE, J. O. An Inhospitable Port in the Storm: Recent Clandestine West African Migrants and the Quest for Diasporic Recognition. In: *The Situated Politics of Belonging*. Londres: SAGE Publications Ltd, 2006. p. 84–99.

RADIO FRANCE. *Invité culture - Ndary Lo, artiste sculpteur sénégalais*. Lyon, 3 out. 2013. Disponível em: <<https://www.rfi.fr/fr/emission/20131003-ndary-lo-artiste-sculpteur-senegalais>>. Acesso em: 17 ago. 2020

IRADUKUNDA, A. *Don't call me Toubab*. Disponível em: <<https://africasacountry.com/2016/11/dont-call-me-toubab>>. Acesso em: 17 jun. 2020.

ISCHINGER, B. Negritude: Some Dissident Voices. *Issue: A Journal of Opinion*, v. 4, n. 4, p. 23, 1974.

JACH, A.; MAJEWSKI, A.; DINTER, I. (Eds.). *How to talk with birds, trees, fish, shells, snakes, bulls and lions*. Berlim: Verlag Kettler, 2018a.

BA. A. In the courtyard stood a large rubber tree... In: *How to talk with birds, trees, fish, shells, snakes, bulls and lions*. Berlim: Verlag Kettler, 2018b.

JAIME, P.; LIMA, A. Uma trajetória antropológica: entrevista com Didier Fassin. *Horizontes Antropológicos*, v. 17, n. 36, p. 257–279, dez. 2011.

JALLA, M. “Putting the Arts in their Place”: A Case for Map-Making in Art History. *Artl@s Bulletin*, v. 8, n. 3, 31 dez. 2019.

JOHANN SCHOLL, C. Léopold Sédar Senghor no Brasil por uma “Comunidade Luso-afro-brasileira” (1964-1977): uma investigação acerca de seu discurso político e as relações com os movimentos de descolonização em África. *Democracia, Liberdade, Utopias. Anais do XIV Encontro Estadual de História, Anpuh-RS*, jul. 2018.

JOHNSON, C. The Panthers Can't Save Us Now. *Catalyst: A Journal of Theory and Strategy*, v. 1, n. 1, Primavera 2017.

JOHNSON, G. W. *The emergence of Black politics in Senegal; the struggle for power in the four communes, 1900-1920*. Stanford, Calif: Published for the Hoover Institution on War, Revolution, and Peace, by Stanford University Press, 1971.

JONATHAN, C. R. Letter From Lagos: Scenes From FESTAC. *The Washington Post*, 29 jan. 1977.

JOYEUX-PRUNEL, B.; MARCEL, O. Exhibition Catalogues in the Globalization of Art. A Source for Social and Spatial Art History. *Artl@s Bulletin, Art Traceability*. v. 4, n. 2, p. 80–104, 2015.

KAISER, F. W. Iba Ndiaye: A Painter Between Continents. *Nka Journal of Contemporary African Art*, v. 2001, n. 15, p. 26–29, 1 set. 2001.

KAPLAN, A.; ARMSTEAD, A.; SOUMAORO, F. *The Role of Race and Arabness Throughout Sudan's History*. Disponível em: <<https://storymaps.arcgis.com/stories/f2026f43736649fa9722f1e8fe1b1d09>>. Acesso em: 22 jun. 2020.

KAPUR, G. A Cultural Conjunction in India: Art Into Documentary. In: SMITH, T.; CONDEE, N.; ENWEZOR, O. (Eds.). *Antinomies of art and culture: modernity, postmodernity, contemporaneity*. Durham: Duke University Press, 2008.

KASFIR, S. et al. The (Dis)placement of National Art in a Transnational Artworld. *African Arts*, v. 41, n. 3, p. 10–12, set. 2008.

KASFIR, S. *Visual Cultures*. Oxford University Press, 2013.

KATCHKA, K. Creative Diffusion: African Intersections in the Biennale Network. In: SALAMI, G.; VISONÀ, M. B. (Eds.). *A Companion to Modern African Art*. Oxford: John Wiley & Sons, 2013. p. 489–506.

KAUFMANN, T. D. et al. *Circulations in the global history of art*. Abingdon; Nova York: Routledge, 2017.

KELLEY, R. D. G. How the West was One: On the uses and Limitations of Diaspora. *The Black Scholar*, v. 30, n. 3–4, p. 31–35, set. 2000.

KENTRIDGE, W. Reflections. In: BOSLAND, J. (Ed.). *Trade Routes Revisited: A project marking the 15th anniversary of the second Johannesburg Biennale*. Cidade do Cabo: Stevenson, 2012. p. 98–100.

KESSAB, A. *Festival culturel panafricain d'Alger vs Festival mondial des arts nègres. Au-delà du spectacle: enjeux idéologiques et géopolitiques*. *Africultures*, 5 out. 2009. Disponível em: <<http://africultures.com/festival-culturel-panafricain-dalger-vs-festival-mondial-des-arts-negres-8640/>>. Acesso em: 17 jun. 2020.

KOIDE, E. *The Anxieties and Stalemates Surrounding the History(ies) of Modern and Contemporary Global and African Art - The Case of the DRC*. In: *CONDITION REPORT 3: ON ART HISTORY IN AFRICA*. Dacar, setembro de 2018 [comunicação oral].

KOLOANE, D. South African Art in the Global Context. *Présence Africaine*, n. 167/168, p. 119–126, 2003.

KONATÉ, A. *Entrevista a Sabrina Moura*. São Paulo, 25 out. 2015.

KONATÉ, Y. *Dak'Art: The Making of Pan-Africanism & the Contemporary*. *Art in Translation*, v. 5, n. 4, p. 487–526, 2009a.

_____. *La biennale de Dakar pour une esthétique de la création contemporaine africaine: tête à tête avec Adorno*. Paris: L'Harmattan, 2009b.

_____. *The Invention of Dak'art*. In: FILIPOVIC, E.; VAN HAL, M.; ØVSTEBØ, S. (Eds.). *The biennial reader: the Bergen biennial conference*. 2009, p. 104–121.

KOUOH, K.; DOCUMENTA. *Issa Samb: transverse = transversal*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2012.

KOUROUMA, A. *Les soleils des indépendances*. Paris: Éditions du Seuil, 1995.

KYMLICKA, W. *Multicultural citizenship: a liberal theory of minority rights*. Oxford: Clarendon Press, 2003.

LAMINE SALL, A. Dak'art 92: les promesses d'un rendez-vous international. In: *Biennale internationale des Arts, Dakar 1992*. Paris: Beaux Arts, 1992. p. 7–8.

LAPIN DARDASHTI, A. Negotiating Afro-Brazilian Abstraction: Rubem Valentim in Rio, Rome, and Dakar, 1957-1966. In: ALVAREZ, M. V.; FRANCO, A. M. (Eds.). *New geographies of abstract art in postwar Latin America*. Routledge Research in Art History. Nova York: Routledge, 2019.

LEE, C. J. *Making a world after empire: the Bandung moment and its political afterlives*. Athens: Ohio University Press, 2010.

LEPRINCE, C.; NDIAYE, P. De l'esclavage à Laurence Rossignol, une brève histoire du mot "nègre" *France Culture*, 30 mar. 2016. Disponível em: <<https://www.franceculture.fr/histoire/de-l-esclavage-laurence-rossignol-une-breve-histoire-du-mot-negre>>. Acesso em: 27 fev. 2020

LIMA, D. Diálogos Ausentes. *Medium*, 25 set. 2017.

LLANES, L. *Memorias: Bienales de la Habana 1984-1999*. Havana: Arte Cubano Ediciones: Consejo Nacional Artes Plásticas, 2012.

LODS, P. Les peintres de Poto-Poto. *Présence Africaine*, n. 24/25, p. 326–330, maio 1959.

LUDWISIAK, M. *At first I thought I was dancing: Exhibition Guide*. Varsóvia, 2016

KING, M. L. The Case Against Tokenism. *The Nova York Times*, p. 11, 5 ago. 1962.

MAHLER, A. G. *From the Tricontinental to the global South: race, radicalism, and transnational solidarity*. Durham: Duke University Press, 2018.

MAJEWSKI, A. *La Coquille. Conversation entre Issa Samb et Antje Majewski*. Dacar, 2010. Disponível em: <<https://vimeo.com/41850322>>. Acesso em: 27 fev. 2020

MALAUQUAIS, D.; VINCENT, C. Archie Shepp's shirt suggests Chimurenga, 1 ago. 2015. Disponível em: <<http://chimurengachronic.co.za/archie-shepps-shirt-suggests/>>. Acesso em: 18 jan. 2020

MALRAUX, A. *Discours de Dakar*, 30 mars 1966. In: FESTIVAL MONDIAL DES ARTS NÈGRES. Dacar, 30 mar. 1966.

MALRAUX, A.; SENGHOR, L. S. *Discours d'André Malraux et de Léopold Sédar Senghor: colloque "L'art nègre dans la vie"* Dacar, 5 jan. 1966. Disponível em: <<https://www.ina.fr/audio/PHD86071201>>. Acesso em: 27 fev. 2020

MANGANYI, MANCHE. *A black man called Sekoto*. Johannesburg, South Africa: Witwatersrand University Press, 1996.

Manifesta 8 Incubator for a pan-African roaming Biennial. Centro Parraga, Murcia, 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5z2Xn8GX2D8>>. Acesso em: 19 maio. 2020

MANNING, P. *The African diaspora: a history through culture*. Nova York: Columbia University Press, 2009.

MARABLE, M. (Ed.). *The Nova Black renaissance: the souls anthology of critical African-American studies*. Boulder: Paradigm Publishers, 2005.

MARCEL, O. Filling the Blank Space of Global Art Peripheries: Measurements of Art Mobility and their Ambivalence in Nairobi, Kenya. *Art@s Bulletin*, v. 2, n. 2, 12 dez. 2013.

MATA, J. El idioma de Abdoulaye Konaté. *Diario de Cuba*, 14 maio 2019.

MATHUR, S.; STERLING AND FRANCINE CLARK ART INSTITUTE (EDS.). *The migrant's time: rethinking art history and diaspora*. Williamstown, Mass.: Nova Haven [Conn.]: Sterling and Francine Clark Art Institute; Distributed by Yale University Press, 2011.

MBEMBE, A. À propos des écritures africaines de soi. *Politique africaine*, v. 77, n. 1, p. 16, 2000a.

_____. *De la postcolonie: essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris: Karthala, 2000b.

_____. Afropolitanismo. In: MOURA, S. (Ed.). *Panoramas do Sul: Perspectivas para outras geografias do pensamento*. São Paulo: Edições Sesc, 2015. p. 219–231.

MBENGUE, M. S. *Cultural policy in Senegal*. Paris: UNESCO, 1973.

MCEVILLEY, T. *Fusion: West African artists at the Venice Biennale*. Nova York: Munich: Museum for African Art; Prestel, 1993.

MCQUIRE, S.; HUTNYK, J.; PAPASTERGIADIS, N. *Strategy, Identity, Writing: an interview with Gayatri Spivak*. 1990.

MEIER, P. Modernism in Africanist art history: the making of a Nova discipline. In: LINDGREN, A.; ROSS, S. (Eds.). *The Modernist World*. Abingdon: Routledge Books, 2015. p. 214–224.

MELO FILHO, M.; MAGALHÃES JR, R. Alvorada para os negros. *Revista Manchete*, n. 468, p. 76–78, abr. 1961.

MENEZES, H. S. *Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018.

MERCANDALLI, S. et al. *Rural Africa in motion: dynamics and drivers of migration South of the Sahara*. Food and Agricultural Organization of the United Nations, 2017

MERCER, K. Ethnicity and internationally: Nova British art and diaspora-based blackness. *Third Text*, v. 13, n. 49, p. 51–62, dez. 1999.

MILLS, C. W. *Blackness visible: essays on philosophy and race*. Ithaca: Cornell University Press, 1998.

- MILROY, S. What's happened to Venice? *The Globe and Mail*, 26 jun. 2001.
- MISHRA, S. *Diaspora criticism*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 2006.
- MITIC, G. B. Curator Puts Contemporary African Art on the Map. *The Nova York Times*, 1 out. 2015.
- MOACIR MAIA, P. O Senegal de Senghor. *Revista Manchete*, n. 649, p. 93–96, 1964.
- MOKHTEFI, E. *Algiers, Third World capital: Black Panthers, freedom fighters, revolutionaries*. Brooklyn: Verso Books, 2018.
- MORAES, M. Tempo, deslocamento, hospitalidade. In: MOURA, S.; FARKAS, T. (Eds.). *Em residência: rotas para pesquisa artística em 30 anos de Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil*. 2015.
- MORCILLO-ESPINA, A.; KING, P.; LOUW, P. *White, African and Diaspora? The case of South African expats and returnees*, 2014. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/262153464_White_African_and_Diaspora_The_case_of_South_African_expats_and_returnees>. Acesso em: 27 jun. 2020
- MORNING, A. Ethnic Classification in Global Perspective: A Cross-National Survey of the 2000 Census Round. *Population Research and Policy Review*, v. 27, n. 2, p. 239–272, abr. 2008.
- MOSES, W. J. (Ed.). *Liberian dreams: back-to-Africa narratives from the 1850s*. University Park, Pa: Pennsylvania State University Press, 1998.
- MOSQUERA, G. Some problems in transcultural curating. In: FISHER, J. (Ed.). *Global visions: towards a Nova internationalism in the visual arts*. Londres: Kala Press in association with the Institute of International Visual Arts, 1994.
- MOSQUERA, G. *Beyond the fantastic: contemporary art criticism from Latin America*. Londres: Cambridge, Mass: The Institute of International Visual Arts; The MIT Press, 1996.
- MOULIN, R. *Le marché de l'art*. Paris: Flammarion, 2009a.
- _____. The construction of art values. *International Sociology*, v. 9, n. 1, p. 5–12, mar. 1994.
- _____. *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion, 2009b.
- MOURA, S. (Ed.). *Panoramas do Sul: Perspectivas para outras geografias do pensamento*. São Paulo: Edições SESC, 2015.
- _____. From Dakar to the world - from the world to Havana. *Contemporary And*, 6 jun. 2016.
- MOURRE, M. La Renaissance africaine, des idées à la pierre: L'infrastructure de Cheikh Anta Diop, la culture de Léopold Sédar Senghor et la sculpture d'Abdoulaye Wade. *Cahiers d'études africaines*, n. 227, p. 719–750, 1 set. 2017.

MUDIMBE, V. Y. *L'odeur du père: essai sur des limites de la science et de la vie en Afrique noire*. Paris: Présence africaine, 1982.

_____. (Ed.). *The surreptitious speech: présence africaine and the politics of otherness, 1947 - 1987*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1992.

_____. *The idea of Africa*. Bloomington: Londres: Indiana University Press; J. Currey, 1994.

MURPHY, D. (Ed.). *The First world festival of negro arts, Dakar 1966: contexts and legacies*. Liverpool: Liverpool University Press, 2016a.

MURPHY, D.; VINCENT, C. Inside Dakar's Musée Dynamique: reflections on culture and the state in postcolonial Senegal. *World Art*, v. 9, n. 1, p. 81-97, 2 jan. 2019.

MURPHY, M. L'art de la polémique: Africa95 et Seven Stories about Modern Art in Africa. *Cahiers d'études africaines*, n. 223, p. 663-678, 3 out. 2016b.

MUSEU DE ARTE DO RIO. *Conversa de Galeria – Rossini Perez, entre o Morro da Saúde e a África*, 31 jul. 2015. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=fuRvdHoKOOQ>>. Acesso em: 27 fev. 2020

NASCIMENTO, A. Cultura e estética no Museu de Arte Negra. *GAM: Galeria de Arte Moderna*, v. 14, p. 21-22, 1968.

_____. African Culture in Brazilian Art. *Journal of Black Studies*, v. 8, n. 4, p. 389-422, jun. 1978.

_____. *Carta aberta ao Primeiro Festival Mundial de Artes Negras*, 1969.

NATHAN, E. Living artworks. *Artnet*, 2012. Disponível em:
<<http://www.artnet.com/magazineus/Novas/nathan/documenta-13-2012.asp>>. Acesso em: 27 fev. 2020

NDIADE, M. Y. *Cheikh Anta Diop, le dernier des Pharaons*. Dacar: Editions Tokossel, 2003.

N'DIAYE, I. A propos des Arts plastiques dans l'Afrique d'aujourd'hui. *Cahiers de la Maison de la Culture de Reims*, fev. 1978.

NDIAYE, O. *Sénégal: quand Dakar vivait son mai 68*. *Le journal d'Afrique*. TV5 Monde Afrique, 16 maio 2018. Disponível em:
<<https://afrique.tv5monde.com/information/senegal-quand-dakar-vivait-son-mai-68>>
. Acesso em: 27 fev. 2020

N'DIAYE, T. *Le génocide voilé: enquête historique*. Paris: Folio, 2017.

NELSON, S. Diaspora: Multiple Practices, Multiple Worldviews. In: JONES, A. (Ed.). *A Companion to Contemporary Art Since 1945*. Oxford: Blackwell, 2006.

NJAMI, S. *Instrumentaliser l'événementiel*, 2008. Disponível em:
<<https://www.cairn.info/revue-africultures-2008-2-page-102.htm>>. Acesso em: 22 jun. 2020

NNAMDI, A. *Renascent Africa (extraits)*. In: MINOGUE, M.; MOLLOY, J. (Eds.). *African aims & attitudes: selected documents*. Londres; Nova York: Cambridge University Press, 1974. p. 29–33.

NOTRE POLITIQUE DE LA CULTURE. *Présence Africaine*, Deuxième Congrès des Écrivains et Artistes Noires (Rome: 26 mars–1er avril 1959). v. 24–25, n. Fev.-Mai, p. 5–7, 1959.

NZEWI, U.-S. C. The Dak'Art Biennale and Global Black Cultural Politics in the Twentieth Century. *Nka Journal of Contemporary African Art*, v. 2018, n. 42–43, p. 96–109, 1 nov. 2018.

NZEWI, U.-S.; FILLITZ, T. *DAK'ART the biennale of dakar and the making of contemporary african art*. Londres: Routledge, 2020.

O'DOHERTY, B. *Inside the white cube: the ideology of the gallery space*. Berkeley: University of California Press, 1999.

OGBECHIE, S. O. *Ben Enwonwu: the making of an African modernist*. Rochester: University of Rochester Press, 2008.

OGUIBE, O. *Uzo Egonu: an African artist in the West*. Londres: Kala Press, 1995.

_____. Art Identity and Boundaries. In: ENWEZOR, O. (Ed.). *Reading the contemporary: African art from theory to the marketplace*. Londres: inIVA, 1999.

_____. Love and desire: The art of Ghada Amer. *Third Text*, v. 15, n. 55, p. 63–74, jun. 2001.

_____. The Failure of DAK'ART? *Third Text*, v. 18, n. 1, p. 83–85, 2004.

_____. Double Dutch and the culture game. In: JAY, M.; RAMASWAMY, S. (Eds.). *Empires of vision: a reader. Objects/histories*. Durham: Duke University Press, 2014. p. 594–608.

OKEKE-AGULU, C. *Postcolonial modernism: art and decolonization in twentieth-century Nigeria*. Durham: Duke University Press, 2015.

_____. American Art, Africa, and the Diaspora. *Nka Journal of Contemporary African Art*, v. 2017, n. 41, p. 4–5, 1 nov. 2017.

OKEKE-AGULU, C.; HASSAN, S. The Twenty-First Century and the Mega Shows: A Curators' Roundtable. *Nka: Journal of Contemporary African Art*, v. Primavera, Verao, n. 22/23, p. 152–188, 2008.

OKWUNODU OGBECHIE, S. *The Curator as Culture Broker: A Critique of the Curatorial Regime of Okwui Enwezor in the Discourse of Contemporary African Art*, 2010. Disponível em:

<<http://aachronym.blogspot.com.br/2010/06/curator-as-culture-broker-critique-of.html>>. Acesso em: 27 fev. 2020

ONABANJO, O. C. Bisi Silva Changed the Way We See African Photography. *Aperture Foundation NY*, 21 fev. 2019.

- OPOKO, K. *Humboldt Forum And Selective Amnesia: Research Instead Of Restitution Of African Artefacts*. Disponível em: <<https://www.modernghana.com/Novas/824314/humboldt-forum-and-selective-amnesia-research.html>>. Acesso em: 27 jul. 2020.
- OUA. Manifesto Cultural Panafricano (1969). In: MOURA, S. (Ed.). *Panoramas do Sul: Perspectivas para outras geografias do pensamento*. S. Paulo: Ed. SESC, 2015. p. 219–231.
- OUOLOGUEM, Y.; WISE, C. *Le devoir de violence: roman*. Paris: Serpent à plumes, 2003.
- OUSMANE, S. *Le docker noir*. Paris: Présence Africaine, 1956.
- PANAFEST ARCHIVE. *L'archive des festivals panafricains* Institut interdisciplinaire d'anthropologie du contemporain, 20 dez. 2015. Disponível em: <<https://www.iac.cnrs.fr/article477.html>>. Acesso em: 18 jan. 2020
- PANDE, R. Strategic Essentialism. In: *International Encyclopedia of Geography: People, the Earth, Environment and Technology*. Nova York: Wiley-Blackwell, 2017. p. 1–6.
- PAPASTERGIADIS, N. Disputes at the boundaries of 'New internationalism'. *Third Text*, v. 7, n. 25, p. 95–101, dez. 1993.
- PATTERSON, T. R.; KELLEY, R. D. G. Unfinished Migrations: Reflections on the African Diaspora and the Making of the Modern World. *African Studies Review*, v. 43, n. 1, p. 11, abr. 2000.
- PEFFER, J. The Diaspora as Object. In: *Looking both ways: Art of Contemporary African Diaspora*. Nova York: Museum for African Art, 2003. p. 22–34.
- PENNIE, M. Ritual as the medium - a modest proposal. *Journal des africanistes*, v. 66, n. 1, p. 317–318, 1996.
- PENSA, I. Les biennales et la géographie: Les biennales de Venise, du Caire et de Dakar. In: *Créations artistiques contemporaines en pays d'islam: Des arts en tensions*. Esthétiques. Paris: Kimé, 2006. p. 573–588.
- _____. *La Biennale de Dakar comme projet de coopération et de développement*. Paris: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 27 jun. 2011.
- PETERSEN, A. *Migration into art: transcultural identities and art-making in a globalised world*. Manchester: Manchester University Press, 2017.
- PHILLIPS, R. B.; STEINER, C. B. (Eds.). *Unpacking culture: art and commodity in colonial and postcolonial worlds*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- PIPER, K. *Coming up in the Black Moment. A Personal Reflection on the Blk Art Group by Keith Piper* Blk Art Group Research Project, 2012. Disponível em: <<http://www.blkartgroup.info/blkmomentarchive.html>>. Acesso em: 27 fev. 2020
- PIROTTE, P. Dancing in and out of painting. In: SY, E. H.; DELISS, C.; MUTUMBA, Y. (Eds.). *El Hadji Sy: painting, performance, politics*. Berlin: Diaphanes, 2015. p. 90–94.
- PIZA, E.; ROSEMBERG, F. Cor nos censos brasileiros. *Revista USP*, n. 40, p. 122–137, 28 fev. 1999.

PLATFORM OF THOUGHT. *Universes in Universe*, nov. 2001. Disponível em: <<http://universes-in-universe.de/car/venezia/bien49/plat2/e-thought.htm>>. Acesso em: 27 jun. 2020

POMMIER, C. *Recalling the future: art in contemporary Africa*, 2000.

POVEY, J. Dakar: An African Rendez-Vous. *Africa Today*, v. 13, n. 5, p. 4–6, Maio 1966.

Premier Festival mondial des arts nègres. Colloque sur l'art nègre. Paris: Présence Africaine, 1967.

PRICE, S. *Primitive art in civilized places*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

PURDY, S. A história comparada e o desafio da transnacionalidade. *Revista de História Comparada*, v. 6, p. 64–84, 2012.

QUEMIN, A. L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international: la place des pays "périphériques" à "l'ère de la globalisation et du métissage". *Sociologie et sociétés*, v. 34, n. 2, p. 15–40, 2002a.

_____. *Rapport Quemin: analyse d'une désaffection*, 2002b.

RANCIÈRE, J. *La fable cinématographique*. Paris: Éditions Points, 2016.

RÉPUBLIQUE DU SÉNÉGAL. Loi no. 197601. 20 mar. 1976.

RÉSOLUTION DE LA COMMISSION DES ARTS. *Présence Africaine*, Deuxième Congrès des Écrivains et Artistes Noires (Rome: 26 mars-1er avril 1959). v. 24–25, n. Fev.-Mai, p. 413–418, 1959.

RIBEIRO, L. *Modernismos Africanos nas Bienais de São Paulo (1951-1961)*. Guarulhos: Universidade Federal de São Paulo, 2019.

RIPS, M. Who Owns Seydou Keita? *The New York Times*, 22 jan. 2006.

RODRIGUES, M. P. Nas malhas do arquivo pessoal: o legado artístico de Rossini Perez. *XVI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação*, out. 2015.

ROTTEMBERG, J. The École des Arts du Sénégal in the 1960s Debating Visual Arts Education Between "Imported Technical Knowledge" and "Traditional Culture Felt from Within". In: NANOASHVILI, N.; TEUTENBERG, T. (Eds.). *Drawing education: worldwide!: continuities - transfers - mixtures*. Heidelberg University 2019

SAGNA, R. "Le grand défi de Dak'art, c'est l'élargissement de son public", *Africultures*, v.73, no. 3, pp. 131-137, 2008.

SALLES, S. Narrativas do "moderno" na historiografia da arte africana. In: MATTOS AVOLESE, C.; DALCANALE, P. (Eds.). *Arte não Europeia: conexões historiográficas a partir do Brasil*. Sao Paulo: Vasto, Estação Liberdade, 2020. p. 165–175.

SAMB, I. *Word! Word? Word! Issa Samb and the undecipherable form = Parole! Parole? Parole!: Issa Samb et la forme indechiffable*. Berlin: Oslo: Sternberg Press; OCA, Office for Contemporary Art Norway, 2013.

SANT'ANNA, W. Não deixe a sua cor passar em branco – o que esperar para o Censo de 2010. *Geledés*, 2 jul. 2009. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/nao-deixe-sua-cor-passar-em-branco-o-que-esperar-para-o-censo-de-2010/>>. Acesso em: 25 jun. 2020

_____. “O censo é da população”, 6 jun. 2019. Disponível em: <<https://medium.com/trincheiras/o-censo-%C3%A9-da-popula%C3%A7%C3%A3o-f6afc663d126>>. Acesso em: 16 jun. 2020

SARA, B. Gutenberg dans la Brousse. Ouvrage réalisé par la Section féminine des Volontaires de Brazzaville. In: *Renaissance*. Brazzaville: Volontaires de Brazzaville, 1943.

SARR DIAGNE, M. Une fête dédiée à Senghor. *Le Soleil*, 13 dez. 1990.

SARR, F.; SAVOY, B. *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*. Paris: Ministère de la Culture, 2018. Disponível em: <<http://restitutionreport2018.com/>>. Acesso em: 28 jul. 2020.

SAULNIER, A. *Exposition Picasso à Dakar. Journal Télévisé 20H*. Paris: Office national de radiodiffusion télévision française, 29 abr. 1972.

SAUNIER, P.-Y. *Transnational history*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2013.

SCHUCMAN, L. V. Racismo e antirracismo: a categoria raça em questão. *Revista Psicologia Política*, v. 10, n. 19, p. 41–55, jan. 2010.

SCHUMAKER, L. *Africanizing anthropology: fieldwork, networks, and the making of cultural knowledge in central Africa*. Durham, NC: Duke University Press, 2001.

SCHWARCZ, L. M. Do preto, do branco e do amarelo: sobre o mito nacional de um Brasil (bem) mestiçado. *Ciência e Cultura*, v. 64, n. 1, p. 48–55, jan. 2012.

SELASI, T. Bye-Bye Babar. *The LIP Magazine*, 3 mar. 2005. Disponível em: <<http://thelip.robertsharp.co.uk/?p=76>>. Acesso em: 21 jun. 2020

SENGHOR, L. S. Ce que l'homme noir apporte. 1939

_____. L. S. Chaka. *Présence Africaine*, n. 12, p. 164–174, 1951.

_____. *Chants d'ombre: suivis de Hosties noires: poèmes*. Paris: Ed. du Seuil, 1956a.

_____. L'esprit de la civilisation ou les lois de la culture négro-africaine. *Présence Africaine*, v. VIII-IX-X, n. 3, p. 51, 1956b.

_____. Éléments constructifs d'une civilisation d'inspiration négro-africaine. *Présence Africaine*, Deuxième Congrès des Écrivains et Artistes Noires (Rome: 26 mars-1er avril 1959). v. 24–25, n. fev.-mai, p. 249–279, 1959.

_____. Négritude et Civilisation de l'Universel. *Présence Africaine*, v. XLVI, n. 2, p. 8, 1963.

_____. Discours inaugural du Colloque sur l'art nègre. “Ni opposition, ni racisme mais dialogue complémentaire”. In: FESMAN (Ed.). *Premier festival mondial d'arts nègres*

(*Livre d'or*). Dacar; Paris: Premier festival mondial d'arts nègres; Secrétariat d'État aux Affaires étrangères chargé de la Coopération, 1966a.

_____. Le festival doit être un succès, succès de la Négritude, succès du Sénégal. abr. 1966b.

_____. *Liberté. 1: Négritude et humanisme*. Repr ed. Paris: Ed. du Seuil, 1984.

_____. Introduction. In: AXT, F.; SY, M. B. (Eds.). *Bildende Kunst der Gegenwart in Senegal*. Museum für Völkerkunde ed. Frankfurt am Main, 1989. p. 17–18.

_____. *Oeuvre poétique*. Paris: Editions du Seuil, 2006.

SHEPP, A. *Premier festival culturel panafricain à Alger en 1969: entretien avec Archie Shepp, Eloi Ficquet et Pascale Ratovonony*, 14 maio 2013. Disponível em: <<http://www.iac.cnrs.fr/CentreEdgarMorin/spip.php?article683>>. Acesso em: 28 jul. 2020.

SHEPPERSON, G. Pan-Africanism and 'pan-Africanism': Some Historical Notes. *Phylon*, v. 23, p. 346–358, Inverno 1962.

SHERIFF, A. Localisation and social composition of the East African slave trade, 1858–1873. *Slavery & Abolition*, v. 9, n. 3, p. 131–145, dez. 1988.

SHONIBARE, Y. Jean-Michel Basquiat, please do not turn in your grave, it's only TENQ. *Third Text*, v. 8, n. 28–29, p. 199–200, set. 1994.

_____. Of Hedonism, masquerade, carnivalesque. A conversation with Okwui Enwezor. In: FARRELL, L. A. (Ed.). *Looking both ways: art of the contemporary African diaspora*. Gent: Snoeck, 2003.

SILVA, B. Dak'Art 2000: The millennium biennale? *Third Text*, v. 14, n. 53, p. 103–106, dez. 2000.

_____. An "other" stop on the global art trail: 2nd Johannesburg Biennale. *Nka: Journal of Contemporary African Art*, v. 8, n. Primavera/Verao 1998, p. 46–51.

SILVA, O. Africa 95: Cultural celebration or colonialism? *Nka Journal of Contemporary African Art*, v. 1996, n. 4, p. 30–35, 1 mar. 1996.

SIMBAO, R. What "global art" and current (re)turns fail to see: a modest counter-narrative of "not-another-biennial". *Image & Text: a Journal for Design*, v. 25, n. 1, p. 261–286, jan. 2015.

SIMBAO, R. et al. Reaching Sideways, Writing Our Ways: The Orientation of the Arts of Africa Discourse. *African Arts*, v. 50, n. 2, p. 10–29, jun. 2017.

SMITH, S. M. Augustus Washington Looks to Liberia. *Nka Journal of Contemporary African Art*, v. 2017, n. 41, p. 6–13, 1 nov. 2017.

SMITH, T., Enwezor, Okwui; CONDEE, N. *Antinomies of art and culture: modernity, postmodernity, contemporaneity*. Durham: Duke University Press, 2008.

SNIPE, T. D. *Arts and politics in Senegal, 1960–1996*. Trenton, NJ: Africa World Press, 1998.

- SOCARRÁS, Y. “Afro” e “cubano”: uma nação possível? *C& América Latina*, 9 mar. 2018.
- SOKEFELD, M. Mobilizing in transnational space: a social movement approach to the formation of diaspora. *Global Networks*, v. 6, n. 3, p. 265–284, jul. 2006.
- SONG, S. Multiculturalism. In: ZALTA, E. N. (Ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Primavera 2017 ed. [s.l.] Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2017.
- SOUMAHORO, M. Story, history, discourse: Maryse Condé’s Segu and Afrodiasporic historical narration. In: BAY, M. (Ed.). *Toward an intellectual history of Black women*. The John Hope Franklin series in African American history and culture. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2015. p. 178–196.
- SOUZA, P. Implications of Blackness in Contemporary Art. In: JONES, A. (Ed.). *A Companion to Contemporary Art Since 1945*. Oxford: Blackwell, 2006.
- SOYINKA, W. And after the narcissist? *African Forum: A Quarterly Journal of Contemporary Affairs*, v. 1, n. 4, p. 53–64, 1961.
- _____. Ritual as the medium: a modest proposal. *African Affairs*, v. 96, n. 382, p. 5–23, 1 jan. 1997.
- SPIVAK, G. C. *The post-colonial critic: interviews, strategies, dialogues*. Nova York: Routledge, 1990.
- _____. Can the subaltern speak? In: WILLIAMS, P.; CHRISMAN, L. (Eds.). *Colonial discourse and post-colonial theory: a reader*. Nova York: Columbia University Press, 1994. p. 66–95.
- _____. The staging of time in Heremakhonon. *Cultural Studies*, v. 17, n. 1, p. 85–97, 1 jan. 2003.
- _____. *Outside in the teaching machine*. Nova York: Routledge, 2009.
- STALL, J. Art. Democratism. Propaganda. *E-Flux Journal*, n. 52, fev. 2014.
- STEEDS, L. What Is the Future of Exhibition Histories? Or, toward Art in Terms of Its Becoming-Public. In: O’NEILL, P.; WILSON, M.; STEEDS, L. (Eds.). *The curatorial conundrum: what to study? what to research? what to practice?* Cambridge: The MIT Press, 2016. p. 17–32.
- STEINER, C. B. *African art in transit*. Nova York: Cambridge University Press, 1994.
- STEVENS, G. Racialization and Deracialization. In: TEO, T. (Ed.). *Encyclopedia of Critical Psychology*. Nova York, NY: Springer Nova York, 2014. p. 1637–1640.
- STORR, R. Venice Revisited. *Artforum*, jan. 2008.
- STROTHER, Z.; MURPHY, M. (Eds.). *Biennial Cultures in Africa*. In: BIENNIAL CULTURES IN AFRICA. Columbia University, Nova York: 4 mar. 2016
- SWAIM, B. *Lumières noires*. Entracte Productions, 2006.
- SY, E. H. “The artwork becomes a socialised object, enhanced and embellished by the Community”, El Hadji Sy in conversation with Julia Grosse. In: SY, E. H.; DELISS, C.;

MUTUMBA, Y. (Eds.). *El Hadji Sy: painting, performance, politics*. Zürich Berlin: Diaphanes, 2015. p. 42–49.

SYLLA, A. *Arts plastiques et état au Sénégal: Trente-cinq du mécénat au Sénégal*. Dacar: IFAN-Ch.A. Diop, 1998.

_____. Senghor et les arts plastiques. *Ethiopiennes*, n. 69, 2002.

_____. *Les racines de la création africaine contemporaine: l'exemple du Sénégal*. In: SÉMINAIRE LA CRITIQUE D'ART EN AFRIQUE. Dacar: AICA, 2003

SYLLA, A. *L'esthétique de Senghor et l'École de Dakar: essai*. Dacar: Éditions Feu de brousse, 2006.

_____. Hommage à Iba N'diaye. *Éthiopiennes*, v. Littérature, philosophie et art, n. 83, 2009.

_____. Histoires des arts plastiques Sénégalais Contemporains. *Ethiopiennes*, n. 87, 2011.

SYRING, M. L. The West and the artist of the diaspora. In: *Dak'art 2006 (catalogue)*. Dakar: La Biennale des Arts de Dakar, 2006.

TALL, P. I. Tapisseries de Thies. *African Arts*, v. 3, n. 2, p. 61, 1970.

TAOUA, P. Présentation. Le rendez-vous d'Ousmane Sembène avec la modernité africaine. *Études littéraires africaines*, n. 30, p. 6, 2010.

TAWADROS, G. Black women in Britain: A Personal and intellectual journey. *Third Text*, v. 5, n. 15, p. 71–76, jun. 1991.

TAYLOR, C. *Sources of the self: the making of the modern identity*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

_____. *The ethics of authenticity*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1992.

The African Pavilion. *Frieze*, n. 109, 18 set. 2006.

The Pan-Afrikan Connection. Londres: Herbert Art Gallery, 1983.

THOMPSON, R. F. *Flash of the spirit: African and Afro-American art and philosophy*. Nova York: Vintage Books, 1984.

TIBÉRIO, W. Tibério, o pintor negro. Entrevista concedida a Isaltino Veiga dos Santos. *Alvorada*, p. 1–2, nov. 1946.

TILLET, S. In the Shadow of the Castle: (Trans)Nationalism, African American Tourism, and Gorée Island. *Research in African Literatures*, v. 40, n. 4, p. 122–141, 2009.

TOLIA-KELLY, D.; MORRIS, A. Disruptive Aesthetics?: Revisiting the “Burden of Representation” in the Art of Chris Ofili and Yinka Shonibare. *Third Text*, v. 18, n. 2, p. 153–167, mar. 2004.

TOLOLYAN, K. In This Issue. *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, v. 1, n. 1, p. 1–2, 1991.

_____. The Nation-State and Its Others: In Lieu of a Preface. *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, v. 1, n. 1, p. 3–7, 1991.

_____. The Contemporary Discourse of Diaspora Studies. *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, v. 27, n. 3, p. 647–655, 1 jan. 2007.

TOWA, M. Léopold Sédar Senghor: *négritude ou servitude?* Nouvelle édition ed. Yaoundé: Éditions CLÉ, 1971.

TRADE ROUTES. *The Economist*, 16 dez. 1997.

UEBEL, R. R. G. Panorama e perfil da imigração senegalesa no Rio Grande do Sul no início do século XXI. *Boletim Geográfico do Rio Grande do Sul*, v. 0, n. 28, p. 56–77, 28 set. 2016.

UGIOMOH, F. Dak'art 2006: Yawning Cultural Gaps in Fusing Landscapes. *Third Text*, v. 21, n. 1, p. 91–101, 2007.

UGOCHUKWU-SMOOTH, N. *The Dak'Art Biennial in the Making of Contemporary African Art, 1992–Present*. Atlanta: Emory University, 2013.

Un monde mobile. Sciences Po, 2018. (Nota técnica).

UNDERWOOD, J. L. Tendances et Confrontations: an experimental space for defining art from Africa. *World Art*, p. 1–23, 3 abr. 2018.

UNESCO. *Cinquantenaire du Premier congrès des écrivains et artistes noirs*, 2006.

Disponível em:

<http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL_ID=34700&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>. Acesso em: 28 jul. 2020.

VALLADARES, C. DO P. A defasagem africana ou crônica do I Festival Mundial de Artes Negras. *Cadernos de Crítica*, p. 3–15, 1966a.

_____. África Nova: A Busca do Universal. *Jornal do Brasil*, Caderno B. p. 3, 29 abr. 1966b.

VAMMEN, I. M. S. Nova contested borderlands: Senegalese migrants en route to Argentina. *Comparative Migration Studies*, v. 7, n. 1, p. 8, 22 mar. 2019.

VAN BEURDEN, S. The Art of (Re)Possession: Heritage and the Cultural Politics of Congo's Decolonization. *The Journal of African History*, v. 56, n. 1, p. 143–164, mar. 2015.

VANDERLINDEN, B.; FILIPOVIC, E. (Eds.). *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*. Cambridge: MIT Press, 2005.

VETROQ, M. 52nd Venice Biennale. *Art in America*, p. 145–146, set. 2007.

VICKERS, J.; ISAAC, A. *The politics of race: Canada, Australia, the United States*. Ottawa: University of Toronto Press, 2012.

VINCENT, C. (Ed.). *Festivals et biennales d'Afrique: machine ou utopie?* Paris: L'Harmattan, 2008a.

_____. Une biennale sous le chapeau. Notes pour une histoire des biennales absentes ou inachevées. In: *Festivals et biennales d'Afrique: machine ou utopie?* Africultures. Paris: L'Harmattan, 2008b. p. 157–160.

_____. A Non-linear history of Dak'art. *Contemporary and*, n. 1, p. 4–5, 2014.

_____. 'The Real Heart of the Festival': The Exhibition of L'Art nègre at the Musée Dynamique. In: MURPHY, D. (Ed.). *The First world festival of negro arts, Dakar 1966: contexts and legacies*. Liverpool: Liverpool University Press, 2016a. p. 55–73.

_____. «Hot commodity!»: Comment l'art africain travaille à être contemporain. *Cahiers d'études africaines*, n. 223, p. 459–478, 3 out. 2016b.

_____. Tendencies and Confrontations: Dakar 1966. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, v. 43, p. 88–101, mar. 2017.

VOGEL, S. M. *Africa explores: 20th century African art*. Nova York: Center for African Art, 1991.

_____. West African artists at the Venice Biennale. In: MCEVILLEY, T. (Ed.). *Fusion: West African artists at the Venice Biennale*. Focus on African art. Nova York: Munich: Museum for African Art; Prestel, 1993. p. 6–8.

WADE, A. *Inauguration à Dakar du monument de la "Renaissance africaine"* Agence France Press, 4 abr. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rBLXplepoxw>>. Acesso em: 28 jul. 2020.

WAINRIGHT, L. Art (School) Education and Art History. In: APPIGNANESI, R. (Ed.). *Beyond cultural diversity: the case for creativity*. A Third Text report. Londres: Third Text Publ, 2010.

WALLIN WICTORIN, M. Dak'Art, the Biennial Exhibition of Contemporary African Art in Dakar. *Third Text*, v. 28, n. 6, p. 563–574, 2014.

WARE, V.; RIBEIRO, V. *Branquidade: identidade branca e multiculturalismo*. Rio de Janeiro: Centro de Estudos Afro-Brasileiros, 2004.

WASHINGTON, A. A letter from Augusts Washington. In: AMERICA COLONISATION SOCIETY (Ed.). *The African Repositoty*. Washington: C Alexander Printer, 1854. v. 30.

WEMEGA-KWAWU, R. The Politics of Exclusion: The Undue Fixation of Western-Based African Curators on Contemporary African Diaspora Artists. *Stedelijk Museum Bureau Amsterdam*, p. 7–20, 2011.

WERNER, M.; ZIMMERMANN, B. Beyond Comparison: Histoire Croisé and the Challenge of Reflexivity. *History and Theory*, v. 45, n. 1, p. 30–50, fev. 2006.

WILLIAMSON, S. Reflections. In: BOSLAND, J. (Ed.). *Trade Routes Revisted: A project marking the 15th anniversary of the second Johannesburg Biennale*. Cidade do Cabo: Stevenson, 2012. p. 74–75.

WRIGHT, R. Tradition and Industrialization: The Plight of the tragic elite in Africa. *Présence Africaine*, p. 347–360, 1956.

WRIGHT, R.; MYRDAL, G.; SINGH, A. *The color curtain: a report on the Bandung Conference*. Reprint ed. Jackson, Miss: Univ. Press of Mississippi, 1995.

WU, C.-T. Biennials Without Borders? *Tate Papers: Landmark Exhibitions*, n. 12, Outono 2009.

YOUNG, I. M.; ALLEN, D. S. *Justice and the politics of difference*. Paperback reissue ed. Princeton, N.J: Princeton University Press, 2011.

ZELEZA, P. T. Rewriting the African diaspora: Beyond the Black Atlantic. *African Affairs*, v. 104, n. 414, p. 35-68, 1 jan. 2005.

ZELEZA, P. T. What Happened to the African Renaissance? The Challenges of Development in the Twenty-First Century. *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, v. 29, n. 2, p. 155-170, 1 jan. 2009.

ZIMMER, L. Tokenism and Women in the Workplace: The Limits of Gender-Neutral Theory. *Social Problems*, v. 35, n. 1, p. 64-77, fev. 1988.

ZUBERI, T. Deracializing Social Statistics: Problems in the Quantification of Race: *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*, 8 set. 2016.

ZUBRZYCKI, B. Recent African migration to South America. The case of Senegalese in Argentina. *International Journal of Humanities and Social Science*. p. 86-94, nov. 2012.

Anexos

ANEXO A | ENTREVISTAS REALIZADAS

Entrevistada(o)	Local	Data
Gerardo Mosquera (curador)	São Paulo, Brasil	5 de novembro de 2015
Abdoulayé Konaté (artista)	São Paulo, Brasil	30 de outubro de 2015
N’Goné Fall (curadora)	Nova York, Estados Unidos	10 de maio de 2016
Mamadou Diouf (historiador)	Nova York, Estados Unidos	20 de maio de 2016
José Bedia (artista)	São Paulo, Brasil	26 de junho de 2016
Salah Hassan (curador)	Dacar, Senegal	20 de setembro de 2018
Koyo Kouoh (curadora)	Salvador, Brasil	24 de abril de 2018
Rossini Perez (artista)	Rio de Janeiro, Brasil	10 de maio de 2018
Abdou Diouf (produtor cultural)	Dacar, Senegal	10 de setembro de 2018
Mouhamed Diallo (professor)	Dacar, Senegal	13 de setembro de 2018
Viye Diba (artista)	Dacar, Senegal	17 de setembro de 2018
Ugochukwu-Smooth Nzewi (curador)	Dacar, Senegal	20 de setembro de 2018
Mauro Petroni (curador e artista)	Dacar, Senegal	18 de setembro de 2018
Idrissa Diallo (produtor)	Dacar, Senegal	15 de setembro de 2018
Malick Ndiaye (curador)	Dacar, Senegal	14 de setembro de 2018
Fatime Mbengue (artista)	Dacar, Senegal	15 de setembro de 2018
Daouda Ndiaye (artista)	Dacar, Senegal	15 de setembro de 2018
Amadou Dieng (artista)	Dacar, Senegal	15 de setembro de 2018
El Hadji Sy (artista)	Dacar, Senegal	15 de setembro de 2018
Ibrahima Kebe (artista)	Dacar, Senegal	15 de setembro de 2018
Sylvain Sankalé (coleccionador)	Dacar, Senegal	18 de setembro de 2018
Rubens Ricupero (diplomata)	São Paulo, Brasil	9 de dezembro de 2018
Barbara Prezeau-Stephenson (artista)	Via telefone	24 de junho de 2020
Maria Chiaretti (produtora)	São Paulo	07 de agosto de 2020

ANEXO B | SIMPÓSIOS, CONFERÊNCIAS E ESCOLAS DE VERÃO, REALIZADOS AO LONGO DA PESQUISA

Observatório do Sul, Instituto Goethe/ SESC/ Videobrasil, São Paulo, Maio a Agosto/2015 [organizadora]

Seminário de Estética e Crítica de Arte, Arte e Política: territórios em disputa. São Paulo, 17/09/2015, [apresentação de trabalho]

Lugares e Sentidos da Arte: Um debate a partir do Sul, SESC/ Videobrasil, São Paulo, Outubro/2015, [organizadora]

Biennale Cultures in Africa, Universidade de Columbia, Nova York, 04/03/2016, [ouvinte]

Modernisms: Concepts, Contexts, and Circulation, Forum Transregionale Studien, UNIFESP, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 16-24/07/2016, [apresentação de trabalho]

Multiple Modernisms: Symposium on Globalism in Postwar Art, Louisiana Museum, Copenhagen, Dinamarca, 2-3/11/2017, [apresentação de trabalho]

Primeiro Encontro Associação Brasileira de Estudos Africanos, UFRJ, Rio de Janeiro, 11-13/04/2018, [apresentação de trabalho]

Arte Além da Arte, Simpósio de Relações Sistêmicas da Arte, Instituto Goethe, Porto Alegre, 8-10/04/2018, [apresentação de trabalho]

Ecos do Atlântico Sul, Goethe Institut, Salvador, Bahia, 23-25/04/2018

Mining Collections, IwalewaHaus, Bayreuth, Alemanha, 29-30/06/2018, [ouvinte]

Épistémologie des études aréales et des études globales, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, França, 27/08-01/09/2018, [apresentação de trabalho]

Condition Report: Symposium on Art History in Africa, Musée des Civilizations Noires/ RAW Material Company, Dakar, Senegal, 20-22/09/2018, [ouvinte]

Women in Art Globalization, École Normale Supérieure, Paris, 04/10/2018, [apresentação de trabalho]

* Aqui, gostaria ainda de ressaltar os cursos de arte africana que tive a oportunidade de ministrar no Museu de Arte de São Paulo (2017, 2020), no Instituto Moreira Salles (2018), na Fundação Bienal do Mercosul (2018) e na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2017). Nessas ocasiões, fui confrontada com críticas argutas e questionamentos de extrema pertinência para a definição da problemática abordada.

ANEXO C | FONTES UTILIZADAS PARA O LEVANTAMENTO DE DADOS

1992

Exposições contempladas

Exposition Internationale (IFAN), Mostra de artistas senegaleses (Galérie Nationale)

Número total de entradas

117 participações

Fontes

Arquivo da Bienal de Dacar, Catálogo Biennale Internationale de Dakar 1992, entrevistas, galerias e cruzamento de dados com artigos de imprensa

Composição do júri

Samir Sobhy (Presidente, Egito), Mamadoi Niang (Senegal), Moustapha Tambaou (Senegal), François Belorgey (França), Hector Alberto Flores (Argentina), Thomas Hodges (Estados Unidos), Massamba Lam (Senegal), Rémi Sagna (Senegal), Kalidou Sy (Senegal), Abdou Sylla (Senegal)

1996

Exposições contempladas

Exposition Internationale, *Salon Africain du Design*, Mostras Individuais

Número total de entradas

59 participações

Fontes

Arquivo da Bienal de Dacar, Catálogo Biennale Internationale de Dakar 1996, Atas dos “Rencontres et Échanges”, entrevistas, galerias e cruzamento de dados com artigos de imprensa

Comitê de Seleção

Brahim Alaoui (Marrocos), Polly Nooter Roberts (Estados Unidos), Abdou Sylla (Senegal), Yukiya Karwagushi (Japão), Daniel Sotiaux (França)

1998

Exposições contempladas

Exposition Internationale, *Salon Africain du Design*, Mostras Individuais

Número total de entradas

54 participações

Fontes

Arquivo da Bienal de Dacar, Atas dos “Rencontres et Échanges”, entrevistas, galerias e cruzamento de dados com artigos de imprensa

Comitê de Seleção

Ali Louati, Alfons Hug (Alemanha), Marie Jane Jacob (Estados Unidos), Dominique Fontaine, Yacouba Konaté (Costa do Marfim)

2000

Exposições contempladas

Exposition Internationale, Salon du design africain et de la créativité textile, Salon de la Jeune Création Plastique Sénégalaise, Peinture sous verre, MAPA, Mostras Individuais

Número total de entradas

79 participações

Fontes

Arquivo da Bienal de Dacar, Catalogo Dakar 2000 La Panafricaine des Arts, Atas dos “Rencontres et Échanges”, entrevistas, galerias e cruzamento de dados com artigos de imprensa

Comitê de Seleção e Júri

Ousmane Sow Huchard (Senegal), Mor Gueye (Senegal), Simon Njami (Camarões/França), Peter Pierre-Louis (Seychelles), Hans Bogatzke (Alemanha), Ablade Glover, Orlando Britto-Jinorio (Espanha), David Elliott (Reino Unido), Malika Dorbani (França), Marième Samb Malong (Camaroes), Dany Keller (Alemanha), Hilton McConnico (Estados Unidos), Amadou Thiam (Senegal), El Anatsui (Nigéria), Sylvain Sankalé (Senegal), Daouda Diarra (Senegal), Rémi Sangna (Senegal)

2002

Exposições contempladas

Exposition Internationale, Salon du Design Africain, Retrospectiva La Biennale de Dakar An 10

Número total de entradas

68 participações

Fontes

Arquivo da Bienal de Dacar, Catálogo Biennale Internationale de Dakar 2002, entrevistas, galerias e cruzamento de dados com artigos de imprensa

Composição do júri

Ngoné Fall (Senegal), Ery Camara (Senegal), Bruno Cora (Itália), Céline Savoye (França), Pep Subiros (Espanha), France Borel (Bélgica), Sakina Savoye (Marrocos)

2004

Exposições contempladas

Exposition Internationale, Salon du Design Africain, Mostras de curadores convidados: Afrique, Diaspora, Monde.

Número total de entradas

60 participações

Fontes

Arquivo da Bienal de Dacar, Catálogo Biennale Internationale de Dakar 2004, entrevistas, galerias e cruzamento de dados com artigos de imprensa

Composição do júri e curadoria

Sara Diamond (Canada), Hans Ulrich Obrist (Suíça), Ivo Mesquita (Brasil), Yacouba Konaté (Costa do Marfim)

2006

Exposições contempladas

Exposition internationale, Salon du design, Exposition Diaspora.

Número total de entradas

99 participações

Fontes

Arquivo da Bienal de Dacar, Catálogo Biennale Internationale de Dakar 1992, entrevistas, galerias e cruzamento de dados com artigos de imprensa

Curadoria

Yacouba Konaté (Costa do Marfim), Célestin Badibanga (Congo), Youma Fall (Senegal), Amy Logan (Estados Unidos), Abdellah Karroum (Marrocos), Barbara Murray (Zimbábue), Bisi Silva (Nigéria), Marie Luise Syring (Alemanha)

2008

Exposições contempladas

Exposition Internationale

Número total de entradas

50 participações

Fontes

Arquivo da Bienal de Dacar, Catálogo Biennale Internationale de Dakar 1992, entrevistas, galerias e cruzamento de dados com artigos de imprensa

Curadoria e comitê de seleção

Maguèye Kasse (Senegal), Gérard Senac (Senegal), Göran Christensson (Suécia), Abdoulaye Konaté (Mali), Thierry Raspail (França), Sithabile Mlotshwa (Zimbábue), Sidy Seck (Senegal), Werner Schaub (Alemanha).

2010

Exposições contempladas

Exposition Internationale (IFAN), Mostra de artistas senegaleses (Galérie Nationale)

Número total de entradas

40 participações

Fontes

Arquivo da Bienal de Dacar, Catálogo Biennale Internationale de Dakar 1992, entrevistas, galerias e cruzamento de dados com artigos de imprensa

Curadoria

Kunle Filani (Nigéria), Marilyn Martin (África do Sul), Marème Malong Samb (Camarões), Sylvain Sankalé (Senegal) e Rachida Triki (Tunísia).

2012

Exposições contempladas

Exposition Internationale

Número total de entradas

48 participações

Fontes

Arquivo da Bienal de Dacar, Catálogo Biennale Internationale de Dakar 2012, entrevistas, galerias e cruzamento de dados com artigos de imprensa

Composição do júri

Christine Eyene (França), Nadira Laggoune (Argélia), Riason Naidoo (África do Sul)

ANEXO D | ARQUIVOS CONSULTADOS

Centro de Pesquisa do Museu de Arte de São Paulo (Brasil)

Arquivos da Bienal de São Paulo (Brasil)

Schomburg Center for Research in Black Culture (Nova York, Estados Unidos)

Museu de Arte Moderna de Nova York (Estados Unidos)

Arquivo dos Festivais Culturais Panafricanos (PANAFEST) (França)

Arquivos do Musée du Quai Branly (Paris, França)

Arquivos da Unesco (Paris, França)

Arquivos Nacionais do Senegal

Arquivos da Bienal de Dacar, da Radio Télévision Sénégalaise (RTS) (Dacar, Senegal)

Arquivos do jornal *Le Soleil* (Dacar, Senegal)